GMTH Proceedings

Florian Edler | Andreas Gürsching [Hrsg.]

Kontrapunkt – ewiggestrig oder unerlässlich?

Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin

18. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Bremen 2018

GEORG OLMS VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

GMTH Proceedings

Herausgegeben von
Prof. Dr. Florian Edler
Prof. Dr. Immanuel Ott

Band 1

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Florian Edler | Andreas Gürsching [Hrsg.]

Kontrapunkt – ewiggestrig oder unerlässlich?

Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin

GEORG OLMS VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Onlineversion
Inlibra

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2026

© Florian Edler, Andreas Gürsching

Publiziert von
Georg Olms Verlag – ein Verlag in der
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.olms.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-487-17217-0
ISBN (ePDF): 978-3-487-17218-7

DOI: https://doi.org/10.5771/9783487172187

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inhaltsverzeichnis

Florian Edler, Andreas Gürsching
Vorwort 11

1 Systematisch-methodische Implikationen der Kontrapunktlehre

Peter Schubert
Contrapuntal Thinking 23

Jürgen Stolle
Zur Textbehandlung in den textreichen Sätzen der Messe bei Palestrina 45

Thomas Daniel
Workshop zum ›Tafelsatz‹ 61

Stephan Zirwes
Gehörbildung im 18. Jahrhundert. Zu Johann Adam Hillers *Anweisungen zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) 79

Hans Aerts
Wozu noch Harmonielehre? 93

Nico Schüler
Counterpoint in Music Bachelor Programs in the USA 103

Moritz Heffter
Eine App zur Analyse von Außenstimmensätzen
Digitale Werkzeuge für Musiktheorie in Forschung und Lehre 117

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2 Historische, gesellschaftliche und ästhetische Kontexte

Dörte Schmidt
»Eine gewissermaßen schulmäßig abgegrenzte Disziplin«. Warum interessiert sich Theodor W. Adorno 1956 für Kontrapunkt und was kann man daraus lernen? 129

Daniel Serrano
Pablo Nassarres *Escuela Musica segun la practica moderna*
Ein Beitrag zur spanischen Kontrapunktlehre der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 159

Reinhard Bahr
Stilebenen des Kontrapunkts in Bachs Inventionen und Sinfonien (1720/1723) 169

Ullrich Scheideler
Bernhard Klein und die Anfänge einer historisch informierten Musiktheorie, ihre Auswirkungen auf den Kontrapunktunterricht und auf das Komponieren geistlicher Musik in Berlin um 1830 185

Florian Edler
Kanon und doppelter Kontrapunkt im musiktheoretischen Denken Siegfried Wilhelm Dehns 213

Birger Petersen
Kontrapunktlehre an der Königlichen Musikschule München 233

Jan Meßtorff
Ernst Friedrich Richters kontrapunktische Lehrbücher am jungen Leipziger Konservatorium 243

Arne Lüthke
Von blühenden Quintolen und Septolen
Unerwartete Proportionen im *contrapunctus floridus* in Kontrapunktlehren des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts 259

Ariane Jeßulat
»Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis«. Zu Mendelssohns Kontrapunkt 275

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Clara Maria Bauer
Heinrich Schenkers Kontrapunktlehrbücher im Kontext der Kontrapunktlehre in Wien um 1920 297

Thomas Holme
Counterpoint in casu *Kontrapunkt*
The greenhouse of Knud Jeppesen and Povl Hamburger 309

Michael Koch
Skrjabin und die ›Verwandlung‹ des Kontrapunkts 327

3 Kontrapunkt in der Komposition

Cornelius Schwehr
Kontrapunkt und Polyphonie
Interdependenzen zwischen Satzlehre und zeitgenössischer Kompositionspraxis 345

Elena Chernova
Der ›verschollene Kontrapunkt‹: ein Überblick über die frühe russische Mehrstimmigkeit 359

Florian Vogt
Kontrapunkt, Figuration und Textausdruck in der Musik des frühen Trecento
Eine Analyse des »verschleierten« Gerüsts in Giovanni da Firenzes Madrigal *Nascoso el viso* 381

Adrian Nagel
Tote Kompositionen?
Homophonie und Psalmtonparaphrase in den Reformmessen Vincenzo Ruffos 393

Anne Schinz
Die sechs Solo-Suiten für Violine von Johann Paul von Westhoff
Zum Verhältnis von Kontrapunkt und instrumentaltechnischem Denken 411

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Daniel Grote
Der Kontrapunkt für mehr als vier Stimmen bei Johann Sebastian Bach 423

Uwe Kremp
Kontrapunkt und »vierstimmige Choralgeschicklichkeit«
Zu Robert Schumanns *Ritornellen* op. 65 für mehrstimmigen Männergesang 439

Dominik Šedivý
Kontrapunkt, Satzmodell und Zwölftondenken
Beispiele einer eigentümlichen Verbindung in den Kanon- und Fugentechniken von Heinrich Simbriger und Othmar Steinbauer 451

Martin Hecker
Notation und Kontrapunkt in elektronischer Musik am Beispiel von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* 475

Reiner Krämer
A Lesson from Piazzolla: *Fugato* Improvisation 501

Philippe Kocher
Gestaltete Asynchronität
Die tempopolyphone Musik Emmanuel Ghents 517

Hristina Susak
Kontrapunkt in Sofia Gubaidulinas *Offertorium*
Eine Analyse aus ausgetauschtem Blickwinkel 531

Martin Grabow
Choralsatz, Hoketus, Kanon
Kontrapunktische Satztechniken in Ligetis *Hamburgischem Konzert* 543

Anhang I

Personenregister 563

Werkregister 569

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Institutionenregister 573

Sachregister 575

Anhang 2

Call for papers 587

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vorwort

Florian Edler, Andreas Gürsching

»Das Wort Contra-Punct passiret bey Musicalischen Ignoranten vor ein grosses Musicalisches Wunder-Thier« beginnt Friedrich Erhard Niedt mit offenbarer Lust an Polemik das Kapitel zum Kontrapunkt in seiner *Musicalischen Handleitung* und fährt fort:

> Ich habe offtmahls selbst anhören müssen / wie solche Käutzgen / wenn sie […] mit einander über wohlgesetzte Stücke raisonniren wollen / ihre Geist- und Kunstreiche Sentenz in diesen Worten abgefasset: »Der Componiste setzt zwar gute Sachen / und hat artige Inventiones; aber ist es nicht schade / der Mensch verstehet keinen Contra-Punct! […] Ich muss bekennen/ ich habe über solche thörichte Reden das Lachen zu verbergen mich offt in die Zunge beissen müssen, damit ich sie nur in ihrer Weisheit nicht verstöhrte […].[1]

›Ewiggestrig‹ also doch, und das schon ganz zu Beginn des 18. Jahrhunderts, um die zugespitzte Fragestellung des Kongresses aufzugreifen? Bemerkenswert an diesem Zitat ist ja nicht nur die Infragestellung des Kontrapunkts als selbstverständlicher Grundlage »wohlgesetzter Stücke« an sich, sondern auch, dass im damaligen Diskurs offenbar bereits eine Diskrepanz zwischen kompositorischer Praxis und kontrapunktischem Anspruch empfunden und kritisch diskutiert wurde – eine Auseinandersetzung, die sich seither letztlich bis heute durchzieht bei der Frage nach den ›unerlässlichen‹ Bausteinen einer zeitgemäßen musikalischen Ausbildung.

Bei den thematischen Sektionen des 18. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie, die für die Gliederung des vorliegenden Kongressberichts die Grundlage bilden, liegt der Fokus erstens auf systematisch-methodischen, zweitens auf historischen, gesellschaftlichen und ästhetischen sowie drittens auf kompositorischen Implikationen des Kontrapunkts. Wie sehr diese drei Gesichtspunkte sich aber berühren und in Abhandlungen zum Kontrapunkt ineinandergreifen, lässt sich ebenfalls am einleitenden Beispiel von Niedts *Handleitung* weiterverfolgen.

Systematisch-methodische Implikationen der Kontrapunktlehre. Bei allem Spott gegen den Nimbus des Kontrapunkts ist Niedts vornehmliches Anliegen ein methodisches. Sein »eigentlicher Entzweck« bei der Verfassung der *Handleitung* sei es nämlich, schreibt er programmatisch im Vorwort, einen »leichten Weg« beim Erlernen des Generalbasses aufzuzeigen,[2] und er ergänzt seine weiterführende Absicht, »nicht alleine

1 Niedt 1717, 1. Kapitel, 1.

2 Niedt 1710, Vorwort (»Geneigter Leser!«), o. S. (erste Seite, A 2).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die rechten Fundamenta der Music / sondern auch einen sehr leichten Weg / zur Composit[i]on [sic]« zu vermitteln.[3]

Weil Niedts Generalbasslehre, ähnlich dem Ansatz Johann David Heinichens,[4] dem Anspruch genügen soll, eine vollgültige Kompositionslehre zu sein, steht weniger Kontrapunkt als solcher in der Kritik, als vielmehr der mühsame Lehrgang der »lieben Alten«,[5] über die inzwischen als Umweg empfundene Kontrapunktlehre zur eigentlichen Komposition vorzustoßen. Vielmehr soll ein umfassender Kursus geboten werden, der wesentliche Gesetzmäßigkeiten des Kontrapunkts über »deutliche und wenige Regeln« des Generalbasses praxisnah vermittelt – ein geradezu modern anmutendes Bemühen um gewissermaßen ›barrierefreie‹ Zugangsweisen.

Historische, gesellschaftliche und ästhetische Kontexte. Im Sinne jener Antinomie, wie sie sich insbesondere seit der *Querelle des Anciens et des Modernes* im ästhetischen Diskurs etablierte, positioniert sich Niedt ausdrücklich als Vertreter einer fortschrittlichen Moderne, indem er das Ziel verfolgt, »die gedoppelte / verkehrte / gesaltzene / gespickte / gebratene / und mit Hasen=Fett begossene Contra-Puncten« der alten Zeit in eine »rechte« und »der neuen Musicalischen Welt gefällige / Form und artiges Modell zu giessen«,[6] und hinzufügt, er wolle sich dabei nicht »an die von denen alten Meistern gegebene Regeln […] binden lassen«,[7] was ihn bereits in die Nähe der aufkommenden Aufklärung rückt.

Dass dieser provokant den Kontrapunkt entzaubernde Ansatz nicht unwidersprochen bleiben würde, war Niedt durchaus bewusst, und er verwahrt sich vorsorglich gegen Applaus von der falschen Seite, indem er dagegen »protestiert«, dass Vertreter der hergebrachten musikalischen Handwerks- und Kontrapunktlehre ihn »unter ihrer Helden-Zunfft vor Zunfftmäßig aufnehmen und erklären mögen.«[8] Dass dann ausgerechnet von Johann Mattheson dieser Widerspruch kam, überrascht insofern, als dem letzteren die Erstveröffentlichung des dritten und spätere Neuauflage des zweiten Teils der *Handleitung* nach Niedts frühem Tod überhaupt erst zu verdanken ist. Gleichwohl platzt Mattheson 1721 im Rückblick auf die vier Jahre zurückliegende Publikation des dritten Teils regelrecht der Kragen – gilt ihm doch eine tiefer greifende, auch die Fugenlehre und den doppelten Kontrapunkt einschließende Erörterung als unbedingt ›unerlässlich‹:

3 Ebd., (zweite Seite).
4 In Heinichens Traktat von 1728 kommt dieser neue Anspruch bereits im Titel (*Der General-Bass in der Composition*) zum Ausdruck.
5 Niedt 1710, Vorwort (erste Seite).
6 Niedt 1717, 3. Mit der Kritik an überkommenen Methoden zielt Niedt insbesondere auf die Lehre vom doppelten Kontrapunkt ab.
7 Ebd.
8 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Dieser Theil / nemlich der dritte und letzte / ist zwar anno 1717. ans Tages=Licht gekommen / und hätte im Articul vom Contrapunct die schönste Gelegenheit gegeben / die hie[9] versprochene Nachricht von den Fugen mitzutheilen. Allein es müssen der Sauren gewesen seyn: denn / an statt/ daß man die geringste Spur / de Contrapuncto *duplici*, darinn antreffen solte; so wird mit diesem Worte […] nur Spott getrieben / und läufft alles auf den contrapunctum simplicissimum hinaus / der/ um der Sache ein Färbgen anzustreichen / mit Ketten und Banden beleget wird / damit er nicht davon lauffe. Sonst handelt besagter dritte Theil von nichts weniger/ als vom Contrapuncto insbesondere / ob gleich der Titul und die Uberschrifft des ersten Capitels mit dessen Nahmen prangen[.][10]

Kontrapunkt in der Komposition. Niedts den Kontrapunkt ausdrücklich vereinfachender und sogar bewusst banalisierender Ansatz ist nicht zuletzt Ausdruck eines sich bereits in dieser Zeit und im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts umso rascher wandelnden Stilempfindens, das von Italien ausgehend ganz Europa zu erobern begann und in das Entstehen einer neuartigen Kammer- und Orchestermusik mündete: ein Übergang zu einem neuen Stil, der mit dem Begriff ›galant‹ zwar zeitgenössisch etikettiert, aber nur sehr pauschal umrissen ist. Die Triosonaten und Sinfonien des eine Generation später geborenen Giovanni Battista Sammartini etwa, um nur einen der einflussreichsten italienischen Komponisten dieser Aufbruchszeit zu nennen, zeichnen sich durch eine ebenso vereinfachte wie deutlich veränderte Art des Einsatzes kontrapunktischer Mittel und eine eigentümliche Vermischung ›polyphoner‹ und ›homophoner‹ Strukturen aus, die etwas paradox als ›homophone Polyphonie‹ beschrieben werden könnte.[11]

Von hier aus kam es innerhalb der in unterschiedliche Teildisziplinen sich ausdifferenzierenden Kompositionslehre zu einer ›gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit‹, die ein Schlaglicht wirft auf eine bewegte musikalische Welt im Umbruch. Ein Indikator dafür ist die zeitliche Nähe der in die 1720er Jahre fallenden Publikationen Fux', Rameaus und Heinichens.

Mitte des 19. Jahrhunderts avancierte ›Kontrapunkt‹ dann zum zusammenfassenden Sammel- und Inbegriff für Musik der Vergangenheit; Renaissance- und Barockmusik wurden gemeinsam als große, vom Leitbild eines strengen Kontrapunkts bestimmte Epoche gesehen: eine Neubewertung, die nicht zuletzt auf die Prägung des Labels ›alte

9 Niedt (1721, 91) stellt im Haupttext, den Mattheson in der hier zitierten Fußnote kommentiert, ein Eingehen auf die »Fugen« an späterer Stelle in Aussicht.

10 Johann Mattheson, Anmerkung *n* in: Niedt 1721, 91. Mit den »Ketten und Banden« bezieht sich Mattheson auf Niedts zu Beginn seines Kontrapunkt-Kapitels entworfenes Konzept von Akkordverbindungen durch liegenbleibende Töne, für das der letztere den Begriff »Ketten=Contra-Punct« verwendet (Niedt 1717, 3 f.).

11 Ein Beispiel für diesen neuartigen Einsatz kontrapunktischer Mittel wäre Sammartinis *Sinfonia* D-Dur J-C 14 (komponiert um oder vor 1742), die als reine Streicher-Sinfonia bereits eine Ausdifferenzierung von kammermusikalischem und sinfonischem Stil verrät und als frühes Beispiel eines *Quatuor* angesehen werden könnte – eine Gattung, die Johann Joachim Quantz zwar noch konservativ als ›Triosonate + 1‹ definierte, gerade deswegen aber als »Probierstein eines echten Contrapunctisten« ansah (Quantz 1752, 302). Bezeichnenderweise griff der 14jährige Wolfgang Amadeus Mozart auf seiner ersten Italienreise 1770 diese neue Art des Einsatzes kontrapunktischer Mittel sofort auf und übernahm sie geradezu exemplarisch in seinem ersten Streichquartett KV 80, dem sogenannten »Lodi«-Quartett.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Musik‹ Einfluss hatte und insofern bis heute nachwirkt.[12] In nochmals anderer Weise wurde der nun zwischen geschichtsphilosophischen und satztechnisch-handwerklichen Bedeutungen oszillierende Begriff wichtig für das Selbstverständnis der Zweiten Wiener Schule. Berühmte Beispiele sind Schönbergs Brahms-Deutung, die entgegen einer verbreiteten Meinung das vermeintlich Akademische, die Konstruktion und eben die Kunst der »kontrapunktischen Verbindung« als fortschrittlich apostrophiert,[13] Weberns Hinweis auf die Bedeutung des Kontrapunktischen für die Vorgeschichte der Dodekaphonie[14] oder Thomas Manns Schilderung des Improvisierens zweistimmiger Cantus-firmus-Sätze und des Kanon-Singens als musikalisch prägende Jugenderlebnisse Adrian Leverkühns.[15] Derlei Konstruktionen setzen ein Verständnis von Kontrapunkt als ›zweiter Kultur‹ des Musikalischen voraus in abgrenzender Ergänzung zu einer dominierenden ›ersten Kultur‹ des Harmonischen.[16] Gleichzeitig setzte sich gegenüber der älteren Fokussierung auf das simultane Intervall und dessen Progressionen ein entschieden auf die horizontale Ebene der Musik gerichtetes Kontrapunkt-Verständnis durch.[17] Entsprechend steht der Konzentration auf den Cantus firmus-Satz die spätere Fokussierung auf das Nacheinander-Einsetzen der Stimmen gegenüber, so dass die Rede vom ›kontrapunktischen‹ zunehmend den ›imitierenden Satz‹ implizierte, wobei die Unterscheidung vom späteren Polyphonie-Begriff ihrerseits Probleme aufwirft.[18]

---

12 Stellvertretend für die zusammenfassende Betrachtung von weiten Bereichen älterer Musik unter dem übergreifenden Aspekt des Kontrapunktischen sei Franz Brendel zitiert: »Das Technische betrachtet, so stellt sich uns diese allmälige Umbildung der Tonkunst in den Schicksalen dar, welche der künstliche Satz, welche die contrapunctischen Formen erfahren haben. Nicht die Willkür der Theoretiker hat die in früheren Zeiten übliche strenge Ausarbeitung hervorgerufen […]; es hatten dieselben ihre kunstgeschichtliche Berechtigung, und waren der entsprechende Ausdruck für die frühere Geistesrichtung« (Brendel 1845, 66).

13 Schönberg 1995, 64.

14 »Die kanonischen, die kontrapunktischen Formen, die thematische Verarbeitung vermögen viele Beziehungen zwischen den Dingen herzustellen, und dort ist zu suchen – wenn wir zurückschauen wollen auf Vorläufer – was noch überdies in der Komposition in zwölf Tönen steckt« (Webern 1960, 46 f.).

15 Mann 2007, Kapitel IV, 36–49, hier: 46–49.

16 Bei der Bezeichnung von »Kontrapunkt als ›zweite Kultur‹ der Musik« (Dahlhaus 1989, 128–156) besteht die Pointe in der gleichzeitigen Anlehnung und Kritik an August Halm, bei dem der Kontrapunktiker Bach eine erste, der Sonatenkomponist Beethoven eine zweite und Bruckner eine dritte Kultur repräsentiert (Halm 1913). In der Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts wird die bewusste, schaffensbiographisch späte Hinwendung an das Kontrapunktische nach einer vorherigen, mehr vom Paradigma der Harmonik ausgehenden Phase, prominent greifbar bei Robert Schumann, der sich im ›kontrapunktischen Jahr‹ 1845 und Richard Wagner, der sich in *Die Meistersinger von Nürnberg* dezidiert mit diesem Gebiet auseinandersetzt.

17 Dieser »Paradigmenwechsel« setzte bereits im 18. Jahrhundert ein (Petersen 2025, 18).

18 Abgrenzungsversuche differieren teils deutlich. Beispielsweise sieht Ernst Friedrich Richter (1872, 10) ›Polyphonie‹ als möglichen Ersatzbegriff für den vermeintlich überkommenen Terminus ›Kontrapunkt‹ kritisch und verbindet den letzteren mit einem Stil, den ersteren (abwertend) mit einem »Gesammteindruck«, den entsprechende Musik hervorrufen kann. Demgegenüber nähert sich rund hundert Jahre später Carl Dahlhaus (1989, 128), indem er den stilistischen Aspekt mit ›Polyphonie‹ und den satztechnischen mit ›Kontrapunkt‹ verbindet, der frühen Unterscheidung

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ausgehend von den angedeuteten vielschichtigen kompositionstheoretischen sowie ästhetischen Implikationen hat sich ein breiter Diskurs über Kontrapunkt, ja über dessen »Philosophie« entwickelt, mit moralischen, zum Teil das musikalische Terrain hinter sich lassenden Konnotationen.[19] So gehört ›Kontrapunkt‹ zu den wenigen musiktheoretischen Fachwörtern, die Eingang in die Alltagssprache und sogar in den gehobenen politischen Kommentar fanden. Weil die Formulierung ›einen Kontrapunkt setzen‹ zunächst und ursprünglich einen kompositorischen Akt beschreibt, übernimmt sie damit verbundene positiv besetzte Zuschreibungen wie Kreativität und Intelligenz als Metapher: wer einen Kontrapunkt setzt, bringt in eine Debatte eine sinnvolle Gegenposition zu einer herrschenden Meinung ein, erzielt Wirkung durch Gegenpositionen im idealen Sinne einer demokratischen Streitkultur.

In den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts erwachte ein erneutes Interesse am Kontrapunkt innerhalb der europäischen und nordamerikanischen Musiktheorie, das namentlich im deutschsprachigen Bereich auch im Kontext des Überwindens und Weiterdenkens einer primär von funktionstheoretischen Ansätzen ausgehenden Perspektive auf Phänomene der harmonischen Tonalität stand. So impliziert erstens der Zugang über Satzmodelle, deren Bedeutung als grundlegende Elemente bestimmter Musikstile wie auch als stilübergreifende Merkmale der Fachöffentlichkeit zunehmend bewusst wurde, eine kontrapunktische Komponente insofern, als viele dieser Modelle aus Stimmführungsphänomenen und dem Intervallsatz ihre Charakteristik beziehen.[20] Zweitens setzt die Schenker-Analytik, an der nicht zuletzt in der deutschsprachigen Musiktheorie das Interesse neu erwachte, nicht ausschließlich, aber trotzdem deutlich Schwerpunkte bei linearen Aspekten. Die Frage, welche Rolle in diesem System kontrapunktischen Aspekten zukommt, wurde gerade in der jüngeren Forschung Gegenstand diverser Untersuchungen.[21] Beim Oktavregel-basierten Denken, einem dritten Ansatz, dessen Tragweite für die Musiktheorie in den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts

---

Heinrich Christoph Kochs einerseits zwischen »polyphonischer Schreibart« und andererseits der Bezeichnung der »Beschaffenheit oder Einrichtung der Stimmen« durch das Wort »Contrapunkt« an (Koch 1802, 1161 und 368). Kontrapunktische Äquivalente in Neuer Musik erfordern oft die Verwendung besonderer Termini wie beispielsweise ›Mikropolyphonie‹, ›Polyphonie von Anordnungen‹, ›Heterophonie‹, ›Polymetrik‹ (Petersen 2025, 30).

19 Ein Beispiel für die vielschichtige Übertragung kontrapunktischen Denkens und ganz konkret der Parallelisierung musikalischer und literarischer Formen einerseits und musikalischer sowie lebensbezogener Inhalte andererseits stellt Anna Enquists Roman *Kontrapunkt* dar, den Ulrich Tadday untersucht hat (Tadday 2010). Der diesen Beitrag enthaltende Sammelband *Philosophie des Kontrapunkts* befasst sich mit Kontrapunkt in der Tradition Bachs. Sicher möglich wäre eine Ausweitung des Untersuchungsgebiets auf die Diskurse um Josquin, Lasso oder Palestrina sowie auch auf andere Kontrapunkt-Traditionsstränge.

20 Ariane Jeßulat (2025, 138) verweist auf einen »kontrapunktischen Interaktionsraum«, in dem bei der Aussetzung von Partimento-Bässen Satzmodelle »improvisatorisch oder komponiert ineinandergreifen können.«

21 Exemplarisch sei auf Nicolas Meeùs' Studie zur mehrstimmigen Struktur und Klausel-Fundierung des Ursatzes hingewiesen (Meeùs 2021).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(wieder-)entdeckt wurde,[22] spielt das buchstäbliche Begreifen mehrstimmiger Sätze, ausgehend von deren Intervallstruktur, eine tragende Rolle. Dass es in den letzten Jahrzehnten zu Erweiterungen von Kontrapunkt-Konzepten kam, erscheint vor diesem Hintergrund folgerichtig.

So bedeuten die einschlägigen Lehrbücher Thomas Daniels[23] gegenüber dem über Jahrzehnte international erfolgreichen und für die Regularien der Vokalpolyphonie maßgeblichen Lehrbuch des Palestrina-Forschers Knud Jeppesen eine Präzisierung der Stil-Beschreibung, mit der eine Komplexierung notwendig einhergehen musste.[24] Dabei wurde Diether de la Mottes Absage an den Gattungskontrapunkt aufgegriffen,[25] während nicht der in dessen Lehrbuch als Paradigma favorisierte Josquin,[26] sondern primär Lasso als modellgebender Komponist gerade für den zweistimmigen Satz in den Fokus rückte. Johannes Menke ergänzte die Stilbeschreibung vor allem methodisch, indem weniger per Ausschlussverfahren definiert wurde, was ein Stil nicht zulässt, als vielmehr signifikante Elemente und Wendungen beschrieben und geübt wurden, was die Etablierung einer Methode unterstützte, bei der das Empfehlen und Zu-eigen-Machen von Typischem das Einprägen von Nicht-Zulässigem überwog.[27] Genutzt wurden hierbei das Denken in Satzmodellen und die Einbeziehung von Improvisation in die musiktheoretische Unterrichtspraxis. Mit der Aufteilung des Stoffs auf zwei Hauptgebiete knüpfte Menke an Peter Schubert an, der 2006 und 2008 zwei viel beachtete *text books* publizierte.[28] In Bezug auf die Renaissance verband Schubert die Gattungsmethodik und quellenbasierte Lehre auf zeitgemäße Art miteinander; insgesamt erbrachten seine Schriften für die historisch informierte Satzlehre und Improvisationspraxis inner- und außerhalb Nordamerikas wichtige Impulse. Dass alle drei genannten Lehrbuchautoren den Bremer Jahreskongress 2018 besuchten und sich in unterschiedlichen Formaten beteiligten, gehört zu den vielen erfreulichen Aspekten dieser Veranstaltung.

* * *

Die im Titel des 18. Jahreskongresses der GMTH bewusst provozierend gesetzte Beschreibung des Kontrapunkts als einer »kompositorischen Disziplin« wird dessen Vielschichtigkeit und Tragweite sicher nicht vollends gerecht.[29] Gleichwohl verbindet sich mit ›Kontrapunkt‹ ein solches geradezu hermetisches Charakteristikum als einer »Dis-

22 Eine wichtige Anregung für spätere Untersuchungen zur Oktavregel ging von einem Beitrag Thomas Christensens (1992) aus.

23 Daniel 1997 und 2002.

24 Markus Jans, der Jeppesens und Daniels Bücher als »Reflexionen impliziten Wissens« würdigt, beschreibt diesen Umbruch anschaulich: »Wenn es in meiner Zeit, sagen wir, 150 Regeln für den Palestrina-Stil gab, so sind es heute vielleicht 800. Die Zahlen sind sicher inkorrekt, die Proportion hingegen stimmt« (Jans 2014, 161).

25 de la Motte 1988, 11 f.

26 Ebd., 8 f.

27 Menke 2015 und 2017.

28 Schubert/Neidhöfer 2006; Schubert 2008.

29 Vgl. auch die Kritik am Untertitel in Hans Aerts' Beitrag zum vorliegenden Band (Aerts 2026, 93).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ziplin« im doppelten Wortsinn. Handelt es sich doch zum einen vor dem erläuterten Hintergrund der im 19. und 20. Jahrhundert dominierenden Harmonielehre um eine gesonderte Teildisziplin musiktheoretischer Betrachtung und Ausbildung. Zum anderen haftet dem Kontrapunkt die Vorstellung einer »Disziplin« in deren ursprünglicher Wortbedeutung (hergeleitet von *disciplina* = Zucht, Lehre, Ordnung bzw. *discipulus* = Schüler) im Sinne von strenger und höherer, das Fundament niveauvollen Komponierens bildender Lehre immer noch an – ein Anspruch, der etwa im Titel von Fux' Lehrwerk *Gradus ad parnassum* zum Ausdruck kommt. Dieses historisch gewachsene Bild zu hinterfragen und zur Diskussion zu stellen, war eines der Grundanliegen des Kongresses, auf das die Formulierung des Generalthemas zielte.

Nicht zuletzt steht ›Kontrapunkt‹ in besonderem Zusammenhang mit der Hochschule für Künste Bremen: geht doch der Fachbereich Musik in seiner heutigen Form auf die 1993 erfolgte Integration der Akademie für Alte Musik in die 1988 begründete Kunst- und Musikhochschule und damit auf ein Konzept der Schwerpunktsetzung bei Alter und Neuer Musik zurück. Ist in unserer Abteilung für Alte Musik die vertiefte Auseinandersetzung mit Kontrapunkt tatsächlich ganz ›unerlässlich‹, stellt sich in den anderen Studienbereichen von der elementaren Musikpädagogik bis zur künstlerischen Ausbildung und der Grundschul- sowie gymnasialen Lehramtsausbildung die Frage nach der Art der Vermittlung und Relevanz kontrapunktischer Fertigkeiten jeweils inhaltlich wie methodisch durchaus unterschiedlich.

Die beiden ersten Kongresstage eröffneten Keynote-Vorträge zu den einzelnen Sektionen, und dementsprechend leiten die aus ihnen hervorgegangenen längeren Aufsätze die jeweiligen Kapitel ein. Peter Schubert spannt ein eindrucksvolles Kaleidoskop kontrapunktischen Denkens auf, welches, so der Autor, ein tiefergehendes Verständnis unterschiedlichster Musikformen vom Conductus bis zum Hip-Hop ermöglicht. Die eingeführte Umschreibung als »mentale Disziplin« versteht Schubert eindeutig positiv, und er zieht Vergleiche zu Geometrie, anatomischem Zeichnen und Latein – sämtlich Kulturtechniken, die es zu fördern und zu erhalten gelte.

Dörte Schmidt zeigt, inwieweit Adornos Rekurs auf den Kontrapunkt 1956 eine Provokation und engagierte Beteiligung am Musikdiskurs der Nachkriegszeit bedeutete, indem damit eine kritische Befassung mit jugendbewegten Tendenzen ebenso einherging wie die Auseinandersetzung mit Strategien der jungen Serialisten etwa zur Schaffung widerspruchsfreier Ordnungen. Vor diesem Hintergrund befragt sie die aktuelle Kontrapunkt-Konjunktur dahingehend, in welchen gesellschaftlichen Debatten sie sich verortet und wie sie sich in diese einmischt.

Der Komponist und Musiktheoretiker Cornelius Schwehr eröffnet die dritte Sektion mit einem Blick auf kompositorische Ausformungen kontrapunktischen Denkens in Neuer Musik, wobei er einen besonderen Fokus auf polyphone Techniken der Überlagerung von Tempostrukturen legt.

Die weiteren Aufsätze zu systematischen Implikationen spannen einen Bogen von satztechnischen Herangehensweisen, Zugängen zum musikalischen Hören und Problemen der Textbehandlung in historischen Beispielen bis zu diversen Fragen der heutigen,

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch computergestützten Kontrapunkt-Vermittlung und der Verankerung des Fachgebiets im musiktheoretischen Curriculum. Demgegenüber gehen die historisch und ästhetisch ausgerichteten Beiträge einerseits den Besonderheiten einschlägiger Lehrtraditionen in bestimmten Epochen, Regionen und Nationen in drei Jahrhunderten nach, andererseits beleuchten sie Zusammenhänge zwischen ästhetischen Anschauungen und deren Manifestation in Musikstilen mit kompositorischen Arbeitsweisen, die im engeren oder weiteren Sinne polyphones Denken repräsentieren oder auf dieses bezogen sind. Mit einer Vielzahl an musikalischen Stilen und Kulturen befassen sich abschließend die Studien über Kontrapunkt in der Komposition, wobei das kontrapunktische Moment im Sinne eines roten Fadens Verknüpfungen entstehen lässt selbst zwischen scheinbar so unterschiedlichen Bereichen wie früher russischer Polyphonie, dem *tango nuevo* oder elektroakustischer Musik.

Allen beteiligten Autorinnen und Autoren danken wir sehr herzlich für ihre anregenden Beiträge und die für uns Herausgeber bereichernde Zusammenarbeit. Ebenfalls danken wir den beteiligten 24 Gutachterinnen und Gutachtern für die nicht selbstverständliche Unterstützung bei der Durchführung des umfangreichen Peer Review-Prozesses sowie Julian Habryka, der zu Beginn des Arbeitsprozesses Teil des Redaktionsteams war, für ein gewinnbringendes Miteinander und seine hilfreiche Mitarbeit bei etlichen Prozessen. Die Veröffentlichung des vorliegenden Kongressberichts als Hybridband im Print- und e-Book-Format, zusätzlich zur Open Access-Publikation, wäre nicht möglich gewesen ohne die Förderung der Hochschule für Künste Bremen. Hierfür gilt unser herzlicher Dank der Hochschulleitung, der Kommission für den Forschungs- und Entwicklungsfonds und der Stabsstelle für Forschungsförderung. Überdies danken wir all jenen, die uns bei einzelnen Arbeitsprozessen unterstützt haben: Bei der Durchsicht englischsprachiger Aufsätze wirkten Estelle Gilbert und Derek Remeš mit, bei der Überprüfung englischsprachiger Abstracts Jemma Karalin Thrussel, Doris Kammrath, Matthew Gardner und insbesondere Anne-Christine Gardner; das Korrektorat des Vorworts übernahm Immanuel Ott, bei der Erstellung einer Reihe von Graphik-Dateien half Kira Ronja Häring, und das Umschlagmotiv gestaltete Kerstin Hille entsprechend dem für diesen Kongress von ihr entwickelten Design. Für den ebenso konstruktiven wie punktgenauen Rat bei unzähligen Detailfragen zur Buchpublikation danken wir Ulrike Böhmer, Lektorin beim Georg Olms Verlag, und für die Herstellung Anne Rolle. Dem Vorstand der GMTH unter ihrem Präsidenten Hans Aerts gilt Dank für die Ermöglichung und Förderung der Publikation bei den GMTH Proceedings, Dieter Kleinrath für die Unterstützung bei diesem Teil der Veröffentlichung sowie Christian Kämpf für die Publikation und Langzeitarchivierung bei musiconn.publish.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literatur

Aerts, Hans (2026), »Wozu noch Harmonielehre?«, in: *Kontrapunkt – ewiggestrig oder unerlässlich? Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin. 18. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Bremen 2018* (GMTH Proceedings 2018), hg. von Florian Edler und Andreas Gürsching, Hildesheim: Olms, 93–102.

Brendel, Franz (1845), »Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22, 63–67, 81–83, 89–92, 113–115, 121–123, 145–147, 149 f.

Christensen, Thomas (1992), »The ›Règle de l'Octave‹ in Thorough-Bass and Practice«, in: *Acta Musicologica* 64, 91–117.

Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller (Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.

Daniel, Thomas (2002), *Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen*, Köln: Dohr.

Halm, August (1913), *Von zwei Kulturen der Musik*, München: Müller.

Jans, Markus (2014), »Ästhetische Implikationen der Satzlehre. In Tönen denken – über Töne nachdenken und reden«, in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* [6. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Weimar 2006] (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 155–165. https://doi.org/10.31751/p.115 (4. 4. 2026)

Jeßulat, Ariane (2025), »Satzmodelle«, in: *Handbuch Musikanalyse. Pluralität und Methode*, hg. von Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch, Jan-Philipp Sprick und Christian Thorau, Kassel: Bärenreiter/Metzler, 134–150.

Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Hermann, Reprint Hildesheim 1985: Olms.

Mann, Thomas (2007), *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hg. von Ruprecht Wimmer (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 10.1), Frankfurt a. M.: Fischer.

Meeùs, Nicolas (2021), »Fundamental Line(s)«, in: *Schenkerian Analysis. Analyse nach Heinrich Schenker*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Hartmut Fladt, Hildesheim u. a.: Olms, 227–234.

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* (Grundlagen der Musik 3), Laaber: Laaber.

de la Motte, Diether (1988), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch* [1981], dritte Auflage, München: dtv und Kassel: Bärenreiter.

Niedt, Friedrich Erhard (1710), *Friederich Erhard Niedtens, Musici, Musicalische Handleitung, Oder Gründlicher Unterricht. Erster Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.

Niedt, Friedrich Erhard (^{2}1721), *Friederich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation des General-Basses*, Hamburg: Schillers Wittwe/Kißner, Reprint Hildesheim 2003: Olms.

Niedt, Friedrich Erhard (1717), *Friederich Erhardt Niedtens Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Petersen, Birger (2025), »Kontrapunkt«, in: *Handbuch Musikanalyse. Pluralität und Methode*, hg. von Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch, Jan-Philipp Sprick und Christian Thorau, Kassel: Bärenreiter / Metzler, 17–33.

Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Voß, Reprint München/Kassel ^{4}2004: dtv und Bärenreiter.

Richter, Ernst Friedrich (1872), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Schönberg, Arnold (1995), »Brahms der Fortschrittliche«, in: *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M.: Fischer, 54–104.

Schubert, Peter / Christoph Neidhöfer (2006), *Baroque counterpoint*, Upper Saddle River (NJ): Pearson Prentice Hall.

Schubert, Peter (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style* [1999], 2. Auflage, New York (NY): Oxford University Press.

Tadday, Ulrich (2010), »Poetischer Kontrapunkt«, in: *Philosophie des Kontrapunkts*, hg. von dems. (Musik-Konzepte Sonderband), München: text + kritik, 238–246.

Webern, Anton (1960), *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1
Systematisch-methodische Implikationen der Kontrapunktlehre

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Contrapuntal Thinking

Peter Schubert

In this study I investigate contrapuntal thinking, a thread that has run through all Western music since the tenth century. First, I distinguish "chordal" counterpoint from what is sometimes called "polymorphous" counterpoint, which is much richer in compositional possibilities. My examples include a Medieval *clausula*, a Renaissance motet, a Bach chorale prelude, a Mozart symphony, a Brahms intermezzo, and Schoenberg's *Verklärte Nacht*; further examples are drawn from the *Musica Enchiriadis* and Anonymous II. Although contrapuntal music exists in non-literate cultures, many important aspects of polymorphous counterpoint can be traced to the development of its visual representation in musical notation. Finally, I offer various reasons that counterpoint should continue to be taught.

In dieser Studie untersuche ich kontrapunktisches Denken, wie es sich seit dem zehnten Jahrhundert durch die gesamte westliche Musik zieht. Zunächst unterscheide ich den ›akkordischen‹ vom mitunter so bezeichneten ›polymorphen‹ Kontrapunkt, welcher weitaus reichere kompositorische Möglichkeiten bietet. Als Beispiele führe ich eine mittelalterliche Klausel, eine Renaissance-Motette, ein Bach'sches Choralvorspiel, eine Mozart-Sinfonie, ein Intermezzo von Brahms sowie Schönbergs *Verklärte Nacht* an; weitere Exempla stammen aus der *Musica Enchiriadis* und von Anonymus II. Obwohl es auch in nicht-literarischen Kulturen kontrapunktische Musik gibt, lassen sich zentrale Aspekte des polymorphen Kontrapunkts auf die Entwicklung seiner visuellen Darstellung in der Musiknotation zurückführen. Abschließend nenne ich eine Reihe von Gründen, weshalb nach wie vor Kontrapunkt unterrichtet werden sollte.

Introduction

I was delighted to participate in this conference, with its amusing title, because the place of counterpoint in the university curriculum has been on my mind in recent years.[1] In my own musical education (1965–1970), the staples of the theory diet were harmony and counterpoint; but lately, in North America at least, counterpoint is on the wane. An emblem of this decline is the recent *Norton Guide to Teaching Music Theory*, in which

1 This talk was delivered at the eighteenth annual meeting of the GMTH (Friday, October 5, 2018), whose theme was "Counterpoint – stuck in the past or indispensable? Continuity and change in a compositional discipline" (*Kontrapunkt – ewiggestrig oder unerlässlich? Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin*)**.** Thanks to the many colleagues who contributed to sharpening the ideas in this paper: Evan Campbell, William Caplin, Suzannah Clark, Julie Cumming, Jennifer Iverson, Edward Klorman, Fabrice Marandola, Zachary Milliman, Elise Moser, Christoph Neidhöfer, Jason Noble, Brenda Ravenscroft, Derek Remeš, Steven Rings, Ayrton Zadra, Anna Zayaruznaya, and Lawrence Zbikowski. Special thanks to Severine Neff.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

only one of 23 chapters is dedicated to counterpoint teaching, and of the remaining 22, only three even mention it.[2] This means that contrapuntal thinking is at risk.

Counterpoint can of course take many forms, and by "contrapuntal thinking" I specifically mean treating melodic fragments as objects to be moved this way and that in an imaginary space. This process resembles what is generally called "learned" counterpoint, (which includes melodic inversion, retrograde, canon, stretto, invertible counterpoint, etc.), and for the purposes of this article I will call all these techniques "polymorphous counterpoint."

In the following pages I argue that contrapuntal thinking is a thread that has run through all Western music since the tenth century. First, I distinguish what I call polymorphous counterpoint from chordally conceived counterpoint (using examples from Nadia Boulanger and Mozart); then I will show some examples of the effect of polymorphous counterpoint on harmony (using examples from Bach, Brahms, and Schoenberg); then I argue that although counterpoint exists in non-literate cultures, many important contrapuntal techniques seem to be direct products of musical notation; and finally, that it is indispensable for understanding the music of the past, and that it should continue be taught both for the particular mental skills it develops and for helping us appreciate much recent music. My rather breezy trans-historical survey is meant to stimulate reflection on contrapuntal thinking and its place in our musical lives.

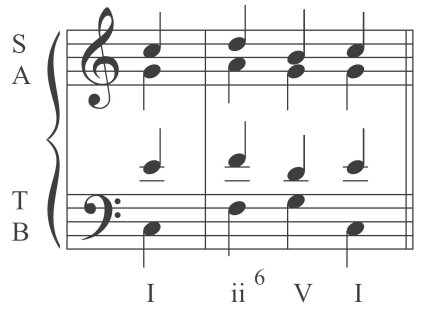
Chordally Conceived Counterpoint v. Polymorphous Counterpoint

At its most basic, contrapuntal thinking is a matter of attending to combinations of lines. It can be contrasted with harmonic thinking by grouping the 16 notes in Example 1a into four horizontals of four notes instead of four verticals of four notes. Nadia Boulanger taught her students to appreciate the four horizontal lines by first asking them to memorize the progression (playing it at the piano in different keys), and then singing the four lines *seriatim* as shown in Example 1b. If four people sing these four lines in canon after four beats, the chord progression emerges. I was very excited, as a student, to experience this linearization of the chord progression, in which the four lines are rotated in invertible counterpoint at the octave.[3]

2 Lumsden and Swinkin 2018.

3 The author studied with Nadia Boulanger 1967–69.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Example 1a: Boulanger's progression

Example 1b: The four voices strung out into a melody to be sung as a canon after four beats

This type of counterpoint is quite rudimentary because of the many limitations that apply to chord progressions. The notes in the melodies are always in the same relationship: for instance, *a* always sounds with *f*, *b* with *g*, etc., and the ii6 chord always precedes the V chord, never the reverse. Joachim Burmeister is the first author I know of who recommended that if you want to compose a canon, first compose a chord progression (he calls it a *harmoniola*) and then pull it apart as Boulanger did.[4] Rameau also counsels this method for composing a canon at the unison.[5]

The last movement of Mozart's Jupiter Symphony, K. 551 is celebrated for its contrapuntal complexity (see Ex. 2). Here the principal themes have much more individual character than the lines in Boulanger's progression: they contrast with each other in terms of rhythm, contour, and embellishment. The coda traditionally gets the most praise, for here all five themes are sounded together, rotating systematically in invertible counterpoint at the octave.[6]

However, Mozart's passage is as rudimentary as Boulanger's progression because it is chordally conceived. The five melodies are all the same length[7] and always appear in the same relationships. In Example 2, the four-measure progression is I vi ii7 V7

4 Burmeister 1993, 189–95.

5 Rameau 1967, 359–60.

6 A diagram of these permutations appears in Ratner 1970, 361, and is reprinted in Sisman 1993, 45. See also Atkinson 2016.

7 Except for one that begins with a half-note upbeat, which makes a kind of tonal answer, moving from the root of the final C chord of one progression to the third of the initial G chord of the next, and then from the root of the final G chord of that progression to the third of the initial C chord of the next.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I, with chords appearing in different inversions as the themes rotate. In this coda Mozart was creating a climactic, "summative" passage in which earlier themes are combined. Because the progression is repeated in alternating keys of C major and G major, it gives the coda an appropriate tonic-dominant alternation. This coda consists of the kind of counterpoint Theodor W. Adorno (1949) complained about in Romantic music: "[…] counterpoint […] became a kind of bonus in homophonic composition. There, counterpoint is restricted either to the external combination of homophonically conceived themes or to the merely decorative embellishment of harmonic 'chorale' with trumped-up voices."[8]

Example 2: The five themes as they are combined in the coda (After Ratner 1980 and Sisman 1993, 45)

The term polymorphous, first used in relation to canons that can be solved in more than one way, has been traced by Denis Collins to Athanasius Kircher.[9] Robert Gauldin

8 Adorno 2009, 44. Arnold Schoenberg sketched a distinction between an "independent voice" and "a dependent voice," that "would have only the task and aim of completing the harmony" (1994, 67). Florian Edler has drawn attention to ways in which harmony infected 19th-century counterpoint pedagogy in the case of Cherubini. (Edler 2016, 16–17).

9 Collins 1992, 215–24. Other authors who use the term 'polymorphous' include Ebenezer Prout, in *Double Counterpoint and Canon* (New York: G. Schirmer, 1881), p. 450 and J. Frederick Bridge, in *Double Counterpoint and Canon* (London: Novello, 1891), p. 92, both of whom who show an example of a polymorphous canon by Stölzel that resembles the Mozart canon in Example 3. Sergei Taneyev uses the term to mean recombining at every possible pitch interval, in *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, translated by G. Ackley Brower (Boston: B. Humphries), page 122. My use of the

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

defines polymorphous canon as characterizing "those pieces whose dux may be realized in more than one way, or in other words, canons with *multiple* solutions."[10] Schoenberg uses the term in a similar way, comparing contrapuntal composition to "diophantine equations, where there are many solutions, many ways to bring together point and opposing point (polymorphous canon, polymorphous texture) […]" adding that the "parts ought to be independent of each other even in their harmonic relationship. This means […] that in sounding together they need not be related to a common harmony."[11]

My use of the term polymorphous here is not restricted to canonic procedures, however, but to a wider variety of ways of recombining melodies and countermelodies. From Carpenter and Neff I borrow the more general definition of Schoenberg's contrapuntal "idea": "in contrapuntal composition, the idea is all the possibilities for combination that obtain among the given voices."[12] These possibilities include melodic inversion, inversion of parts at other intervals than the octave, time-shifting, changing the speed at which one melody moves against another, adding a known line to another known line (*contrapunto fugato*), etc.

Thus Mozart's coda, whose lines are "related to a common harmony," as Schoenberg said (see n. 12) seems to me less contrapuntally interesting than some other moments earlier in the movement, where the melodies are sounded in different combinations. An example of such polymorphous counterpoint appears in a four-part stretto of theme 4 (m. 98–101, shown in Ex. 3). To accomplish this, Mozart had to fashion a melody that could sound against itself at the octave below, the octave above, and the fifth below after one half note; at the twelfth below after two half notes; and at the fifth below after three half notes. These five relationships are shown with diagonal lines in Example 3.

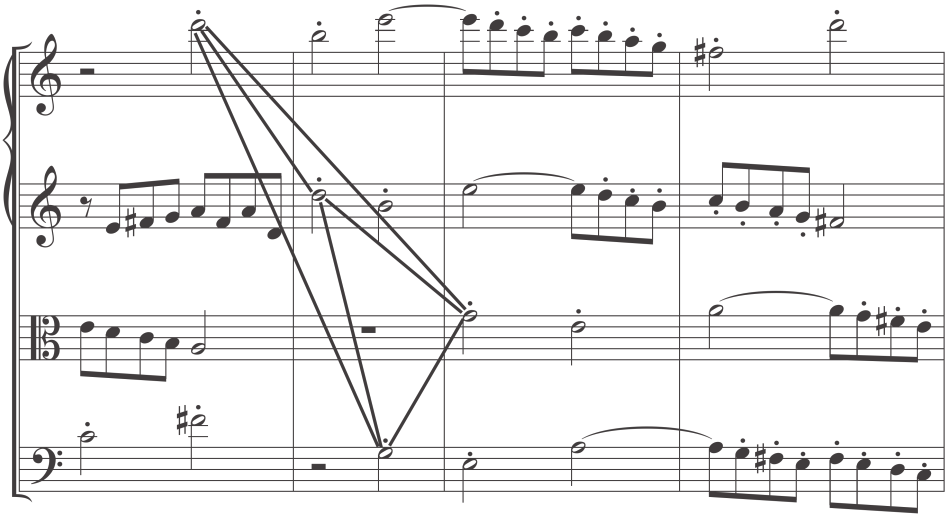
term 'polymorphous' perhaps better corresponds to the broader 17th-century term *artificioso*. Stoessel and Collins characterize canon, for Kircher, as 'the epitome of the *artificioso* composition' (2022, 179). Marpurg also uses the term (Marpurg ([1753] 2022, 146).

10 Gauldin 2019, 29. Gauldin also discusses the Jupiter symphony.

11 Schoenberg [1975] 1984, 291.

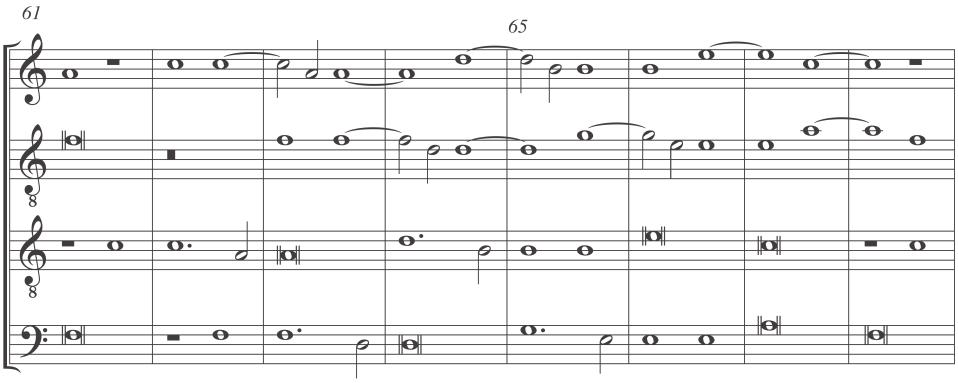
12 Schoenberg 1995, 18. See also Neff 2026.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Example 3: Mozart K. 551/IV, m. 98–101 (wind parts omitted)

The melodic intervals in Mozart's theme 4 make possible a technique that John Milsom has dubbed "stretto fuga," where the melodic intervals in the guide melody guarantee a correct outcome when the consequent imitates at specific time and pitch intervals.[13] A Renaissance example of four-part stretto fuga, from a motet attributed to Josquin (Ex. 4),[14] uses the same melodic intervals (third down, fourth up) as the beginning of Mozart's theme.



Example 4: Josquin[?], In illo tempore*, m. 61–68 (Jos1905,* Josquin Research Project *2012)*

13 Milsom 2005 and 2012.

14 This piece has been recorded by VivaVoce on ATMA (Schubert 2014).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mozart's coda does contain one instance of another kind of polymorphous counterpoint, consisting of multiple relationships between melodies. In this case it is the addition of a short repeating motive in one voice to a longer melody in another voice, a technique that resembles Renaissance *contrapunto fugato*.[15] In the Jupiter finale it appears in the repetition of the six-note ascending scales (line 3 in Ex. 2) against the "cantus firmus" whole-note melody (line 1). To repeat the short melody against different segments of the longer theme exploits different vertical interval relationships. And, because melody 5 contains another fragment of melody 3, running in parallel thirds with the second half of melody 3, we have both time-shifting and transposition.

In sum, Mozart uses both polymorphous and chordal contrapuntal counterpoint in the finale, but the coda contains mostly the latter, which I jokingly call "impoverished counterpoint," limited to one set of relationships. In the following section, I will show three examples of multiple relationships that are the origin of otherwise mysterious harmonic progressions.

Polymorphous Counterpoint as the Generator of Harmony—Three Case Studies

Johann Sebastian Bach's organ prelude on the Easter chorale melody *Erschienen ist der Herrliche Tag* contains an unexpected progression in m. 3–4 (at the asterisks in Ex. 5). This progression could be plausibly interpreted as V-VI in E minor (or V/vi in G major resolving deceptively to IV). However, whatever the analysis, this progression is the result of the canon between the outer voices that produces a seventh on the last half-note beat of m. 3. In this half-note harmonic rhythm, Bach needs that dissonant interval to be part of a legitimate harmony, so the *b* and the *a* are made part of a dominant seventh chord. Johann Mattheson, speaking of contrapuntal artifices, said that "an assiduous organist no less than an ingenious composer can draw materials and inventions from [these artifices] for the rest of his life."[16] Here, Bach draws a harmonic "invention" from the contrapuntal artifice of canon.

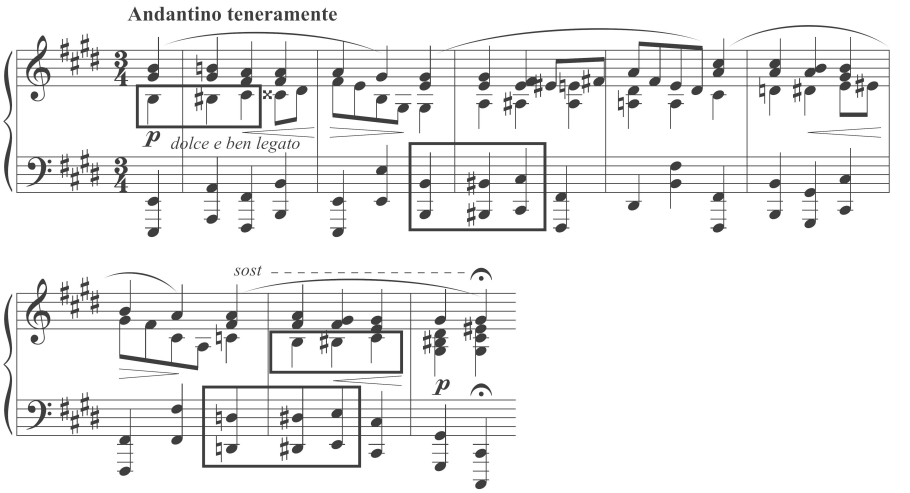
Example 5: Orgelbüchlein, *BWV 629*

15 Schubert 2020.

16 Mattheson 1987, III, Chapter 22 § 47, 427.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

We know that Brahms was mildly obsessed with counterpoint, and in his music we find contrapuntal artifices even in pieces that at first seem chordal.[17] In the intermezzo op. 116 no. 6, Brahms sounds a motive of two ascending semitones in m. 1 (*b*–*b*#–*c*#) in the tenor (see Ex. 6). This motive returns in the bass in m. 2–3, transposed down an octave, and then back up an octave in m. 7, shifted one quarter-note later. Here it is also combined with the same motive in the bass in its original metric position, but transposed to *d*. The strange harmony that this generates is the whole-tone chord on the second beat of m. 7, with its augmented fifth. This chord could plausibly be analyzed as V/C# minor with a thirteenth in the bass. But whatever its analysis, its origin is time-shifting and transposition, operations that are repeated later.[18]



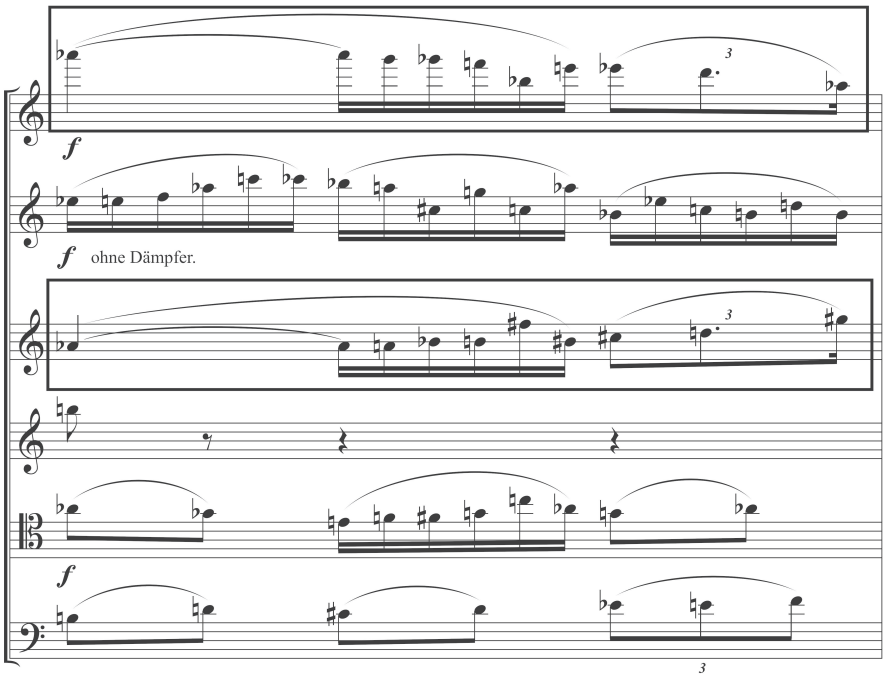
Example 6: Brahms intermezzo op. 116 no. 6

Arnold Schoenberg considered himself a direct descendant of Bach and Brahms. Writing of the composition of *Verklaerte Nacht*, he singled out one passage, shown in Example 7. He said he had been trying to write "a complicated contrapuntal combination: a leitmotiv and its inversion played simultaneously. [...] The technical labor which required so much time was in adding such subordinate voices as would soften the harsh frictions of this combination."[19] I have elsewhere analyzed these chords as a series of vagrant chords built around an omnibus-like progression, but, whatever they are, Schoenberg's account clearly states that harmony was generated from a contrapuntal

17 For some excellent examples and discussion of such "submerged artifice," see Rings 2012.
18 Another example of this chord is found in Brahms's *Waldesnacht* (op. 62 no. 3, m. 11 and 22) albeit generated differently. See Schubert 2018 for more on counterpoint in this intermezzo.
19 Schoenberg 1975, 55–56.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

idea (the leitmotiv appears in the first violin, the inversion in the first viola).[20] Schoenberg's "harsh friction" reminds us of Bach's *b–a* seventh in Example 5; both are made acceptable by the harmony of the added ancillary parts.



Example 7: Schoenberg Verklärte Nacht*, m. 165 (H + 5)*

Is Polymorphous Counterpoint an Affordance of Notation?

It is tempting to believe that some of the techniques that characterize polymorphous counterpoint are the result of musical notation.[21] To investigate this hypothesis, we could look at polyphony in societies that do not have notation. A chapter of *Musiques: Une Encyclopédie Pour Le XXIe Siècle*, called a "Typology of Polyphonic Techniques," enumerates eight polyphonic procedures and gives examples from all over the world.[22] Regarding counterpoint, the authors say "Until the second half of the twentieth century, the prevailing idea was that counterpoint was the province of learned Western music.

20 Schubert 1993.

21 Anna Maria Busse Berger (2009, 25–26) argues that even improvised counterpoint in the fifteenth century was dependent on notation and visualization.

22 Baroni *et al.* 2003–2007.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

However, since then, the work of ethnomusicologists has revealed the pervasiveness of counterpoint in much music from oral traditions."[23] The chapter continues: "One of the populations whose counterpoint is the best known today is that of the Aka Pygmies of Central Africa."[24] Numerous studies, transcriptions and recordings are available of this fascinating, complex and beautiful music, for which ethnomusicologists have used terms such as counterpoint, canon, *Stimmtausch* (voice exchange) and hocket to describe the behavior of the parts.[25]

In Western counterpoint, vertical sonorities are identified, classified by size and quality, categorized by type (consonance, dissonance) and subtype (perfect, imperfect), and sounded in distinct, conventionalized successions. In these successions, vertical intervals are used as vocabulary elements to which structural functions have been assigned (e. g., phrases in fifteenth-century music must begin and end with perfect intervals and use imperfect intervals in the middle). As I have written elsewhere, "The evolution of Western music can be characterized in terms of a dialectic between acceptable vertical sonorities on the one hand (whether a perfect consonance in Notre Dame polyphony or Schoenberg's famous ninth chord in last inversion), and acceptable melodic motions on the other."[26] This dialectic is subject to the historically developing rules of voice leading.

I think nobody who has not seen spatial musical notation would ever "naturally" sing a tune in inversion or retrograde, invert the positions of two parts at the twelfth, or imitate in augmentation. Visual notation creates, from sound, a picture that looks like the visual representation of an object; the person looking at it can then imagine manipulating it, as an object, in space. These metaphorical manipulations are one source of polymorphous counterpoint. The representation of music is different from that of sounding speech, which also unfolds in time: when it is written, speech always proceeds in one direction on one axis, whether from top to bottom, left to right, etc. For music, a two-dimensional visual representation had to be invented, in order to precisely identify vertical intervals and the voice leading motions that connect them. This new notation combines the horizontal time axis (X) with a vertical pitch axis (Y).

We first encounter a notation that maps time and pitch onto this sort of Cartesian space in *Musica Enchiriadis* (*ME*). Raymond Erickson writes: "the melodies represented by this notation [...] in the *Enchiriadis* treatises are among the oldest examples of melo-

23 "Jusque dans la seconde moitié du XXe siècle prévalait l'idée selon laquelle ce procédé serait l'apanage de la musique savant occidentale. Or, depuis, les travaux des ethnomusicologues ont révélé la prégnance du contrepoint dans bien des musiques de tradition orale" (Arom et al, 2007, 1095).

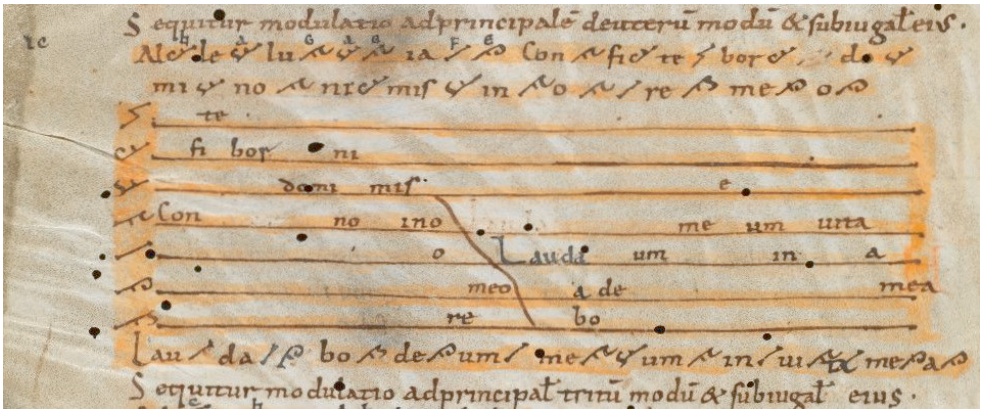
24 "L'une des populations dont le contrepoint est aujourd'hui le mieux connu est celle des Pygmées aka de Centrafrique" (Arom et al, 2007, 1096). The words "pygmy" and "bushmen" are applied by many ethnomusicologists to several groups in Central Africa, and I use these terms only when quoting them. For a nuanced discussion of this naming issue see Bahuchet 1993 and a special issue of *Journal des Africanistes* 2012.

25 See for instance Turnbull and Chapman 1957, England 1967, Marandola 2000 and 2003, Grauer 2009, and Roeder 2019.

26 Schubert 2002, 528.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dies whose precise pitch content is known."[27] Example 8 shows the representation of a melody where the successive syllables ("Laudate dominum de celis [...]") unfold from left to right. In the Y-axis of the grid, adjacent diatonic notes are represented by Daseian symbols on the left, from which extend horizontal lines (representing strings), with the spaces between them representing diatonic intervals. These spaces conveniently accommodate the syllable sung to the note on the space above the string.

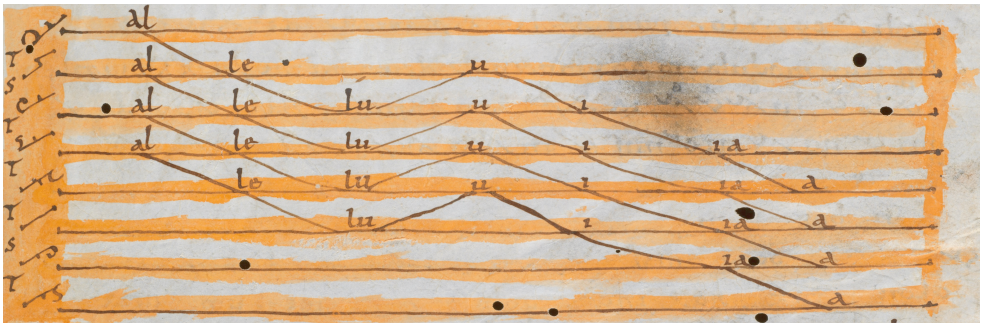


Example 8: License: CC-BY-NC – Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 79 (522), p. 7 – Musica enchiriadis *(http://www.e-codices.ch/en/sbe/0079/7)*

One of the first examples in the treatise shows a short melody transposed to four successive locations on the diatonic grid (Ex. 9). The diagonal lines between the syllables reinforce the idea of temporal succession and continuity. Each of these transpositions expresses a different mode, since the semitone falls in a different place in each. In Example 9 we see how the melodies all have the same shape in spite of being in different locations and having their semitones in different places. Graphic notation allows the singer to generalize a melody into unqualified steps and skips which can be placed in different locations in the diatonic arrangement and thus made to sound different in one respect yet be the same in another respect.

27 Erickson 2001, § 3.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

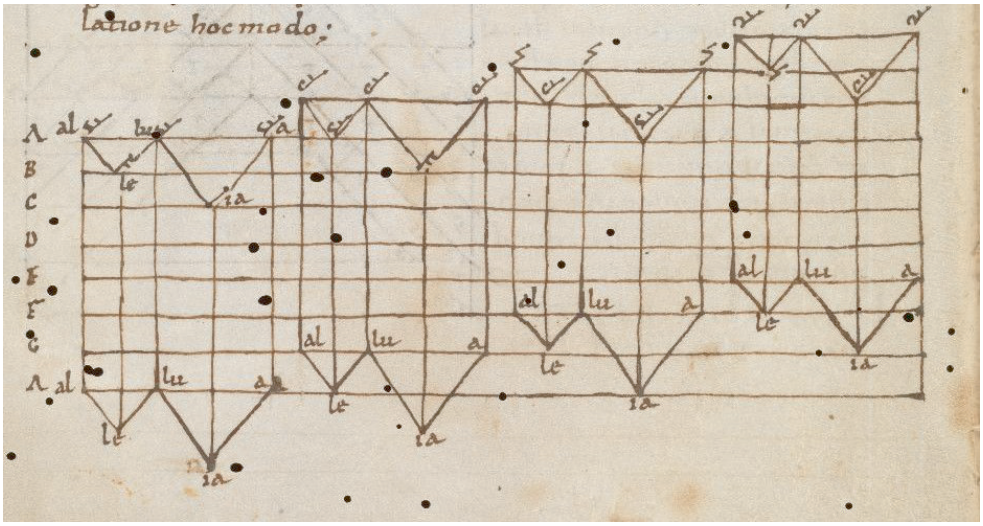


Example 9: License: CC-BY-NC – Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 79(522), p. 6 – Musica enchiriadis *(http://www.e-codices.ch/en/sbe/0079/6)*

Although a student could be taught to read an unfamiliar tune using this notation, that was not the only purpose of *ME*. This graphic notation arose as a solution to the problem of teaching and understanding the earliest polyphony, parallel organum. Transposition is basic to the project of organum (*diaphonia*), since one must choose particular transpositions (fourth, fifth, octave, eleventh, etc.) for the added voice(s). This technique is well served by the bizarre *Enchiriadis* scale, which ensures that any melody lying above the finalis *d* can be sung in parallel perfect fifths both above and below, and that singers singing in parallel fifths will be singing in the same mode.

The new graphic layout makes it easy to grasp vertical distances and to conceptualize the motions of the parts. We might not appreciate how revolutionary this notation is, since it looks so much like the music notation we use, and the lines drawn between the notes that sound vertically and the notes that sound successively, making parallelograms, might seem unnecessary (Ex. 10). But it must have been a challenge for people used to reading only neumes floating above a text to grasp vertical intervals and the geometry of voice leading.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Example 10: License: CC-BY-NC – Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 79 (522), p. 11 – Musica enchiriadis *(http://www.e-codices.ch/en/sbe/0079/11)*

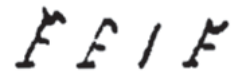
The vertical lines in Example 10 are all exactly the same length (seven spaces for the seven diatonic intervals in the octave). When a middle voice is added between two voices an octave apart, the author takes pains to explain that "[…] the middle voice between the [outer] two is not at the same distance from both […]"[28] We would not need to be told this; we already take for granted how the musical space between the extremities is filled in: we can place a fourth or a fifth, below or above, easily and immediately.

I propose a three-stage evolutionary scenario: 1. Although singers were surely able to improvise parallel organum, it was hard to conceptualize and teach how the different lines related to one another (i. e., how far from the principal voice the organal voice was, and where the semitones fell in the organal singer's line); 2. *ME* notation was invented to make this conceptualization possible; 3. A perhaps unexpected by-product was the visualization of groups of sounds as shapes in space. This is what made some of the specific processes of future polymorphous counterpoint possible, because the shapes on the page can be interpreted as two-dimensional objects and moved about in space. Imagine I am writing Example 10 at a desk, and you approach me from the front: you will see a design on the paper that you and a colleague could sing, but you would start from your left (my right) and, beginning with an ascending third, you would sing the retrograde inversion of my line. If you sang your line from your right to your left, you would be singing the inversion of my line.[29] A parallel for this spatial/geometrical thinking is to be found in the Daseian symbols themselves, whose four basic shapes are shown in Example 11a.

28 Erickson 1995, 17.

29 A funny (but inaccurate) illustration of inverted notation is Victor Borge's "William Tell" routine on YouTube.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



D E F G

Example 11a: (after Holladay 1977)

These stand for the four notes in the tetrachord of finals. To obtain the notes in each of the other tetrachords, the author says "the *graves* are reversed *finales*… The *superiores* are *finales* turned around… The *excellentes* are *graves* turned around…"[30] (The third sign, *tritus*, is unique in each tetrachord.) "Reversed" can be taken as right-left retrograde,[31] "turned around" as inversion, and the "graves turned around" as the inversion of the retrograde. The basic shapes of the signs reflect the tonal quality of the notes they represent, (e. g., the first note in each four-note group is *protus*, etc.), and the way they are rotated reflects the tetrachord it belongs to (i. e., its register). The operations performed on the symbols in the tetrachord of finals recall the rotations of the symbols in the Alypian instrumental notation of the ancient Greeks.[32]

retrograde *original* *inversion* *retrograde inversion*

graves *finales* *superiores* *excellentes* *ultimi*

*Example 11b: (after Holladay 1977). Tetrachords are separated by short vertical lines; the two signs on the far right are "last" (*ultimi*) or "left over" (*residui*)*

Musica Enchiriadis notation was replaced by our staff notation for several reasons.[33] The non-octaviating scale that results from the system of disjunct TST fourths is a disaster in practical application, since vertical perfect fourths are not assured (only fifths), and augmented octaves must be altered. In addition, the use of only lines (and not spaces) to represent notes is an inefficient use of space: as Nancy Phillips says, with graphic diastemy "the vertical space requirements would be cut in half."[34] And the spacing in *ME* doesn't allow for retaining neume shapes. The "path-dependent" change to staff notation made it possible for people to continue to read neumes, but at the same time to see the neumes themselves as physical objects in measured space, arranged into shapes that could be turned this way and that, combined, stretched out, etc.

30 Erickson 1995, 2.
31 The symbol is rotated on a vertical axis in the third dimension, or as seen if looking *through* the paper.
32 For a clear presentation of these symbols, see Hagel 2010, 13.
33 For a discussion of how 'Guidonian' the staff is, see Haines 2008.
34 Phillips 1987, 165.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Taking advantage of the affordances of staff notation began early, in the thirteenth century. Invertible counterpoint, for instance, is illustrated in Anonymous II. Example 12 is meant to show some counterpoints that can be made (improvised) against a tenor, in the middle line, that rises a step. The ones above are the same as the ones below, with the corresponding embellishments, but inverted at the twelfth.

Example 12: From Anonymi 2 *(*tractatus de discantu*) as printed in Coussemaker,* Scriptorium de Musica Medii Aevi**.** *Vol. I, p. 313*

This arrangement in the treatise may have been designed to make it easier for the young singer to memorize possibilities for improvisation, but in fact invertible counterpoint is also a compositional resource. The following example is a *conductus* discussed by Yvonne Rokseth.[35]

35 Rokseth 1933, 10–11.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Example 13: Transfretasse legitur*, BN lat 15.139 ("St-Victor;" after Anderson 1988, 25–29). Example 13a shows m. 1–5; 13b m. 62–66; 13c m. 109–112*

The first *cauda* (Ex. 13a) contains the original combination; in its second occurrence (Ex. 13b), the upper part has been moved down a fifth, acquiring a flat to maintain semitone positions, and the lower part has been transposed up an octave; in the third (Ex. 13c), the same procedure is followed (although it is missing the first two notes), so that both parts now have a flat.[36] We might have wondered about a G-*tetrardus* piece that ends in G-*protus*, but it all becomes clear when we see that this tonal shift comes about as a result of two contrapuntal procedures.[37]

The first example we have of a melody retrograded is the famous *nusmido* clausula, which sounds the tenor notes of the melisma on the word *Dominus* backwards. Reading the tenor line of Example 14a (a *conductus* built on the normal version of the melody) from left to right, the notes are *d*–*c*–*c*–*a*–*c*–rest–*d*–*c*–*b*–*c*; reading Example 14b from right to left the tenor notes are the same. These last two examples show that, almost as soon as our modern notation was developed, musicians began to engage in the kind of contrapuntal activities that I am calling polymorphous.

36 Rokseth's version includes the missing measure so the three passages correspond completely.

37 For a seventeenth-century example of a similar multi-stage process using invertible counterpoint at the tenth, see Schubert 2002, 517.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*Example 14a–b: From the "Florence" manuscript (*Magnus Liber Organi*, 22, 28)*

Conclusion: Historical Continuity and Pedagogy

The examples of polymorphous counterpoint in this study share two important features. First, most of them begin with only two voices. This is true of both "Transfretasse" and the passage in *Verklärte Nacht*. In the Renaissance, Spanish theorists Sancta Maria, Montanos, and Cerone were explicit about beginning to compose with a pair of voices, creating a combination that could be repeated and to which other voices were to be added.[38] Schoenberg says: "a basic configuration or combination taken asunder and reassembled in a different order contains everything which will later produce a different sound than of the original formulation."[39] His focus on the "different sound" reminds us of Zarlino's explanation for using double counterpoint in two parts: the parts are changed "in such a way that, when repeated, one hears something different from what was heard at first."[40] Musical variation is a basic motivation behind polymorphous counterpoint.

Second, all polymorphous counterpoint is governed by the essential geometry that connects vertical and melodic intervals. The vertical intervals in any musical period are categorized and given acceptable formal functions (e. g., intermediate, final, etc.) and the melodic intervals are likewise categorized by acceptable types of motion (e. g., skip, step, etc.). Only the vocabulary of sounds and the rules of voice leading change through history. All music from 1250 to 1900 is built on this model. The composer

38 Schubert 2002, 519–23.
39 Schoenberg [1975] 1984, 397.
40 "[…] di maniera, che replicata si oda diverso concento da quello, che nelle istesse parti primieramente si udiva." Zarlino 1558, 229.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

of "Transfretasse" had to reckon with this geometry, as did Mozart in making the stretto of theme 4, even though the syntax of vertical intervals and the conventions of voice leading are different for the two composers.

We can think of the composer as a watchmaker putting carefully crafted gears, levers, etc. into a beautifully working machine. To understand this machine, it is essential that we teach and study counterpoint. First-species counterpoint, so basic to music since the eleventh century, can be understood as a series of different quadrilaterals formed by Enchiriadis-type lines with parallel sides (for the vertical intervals).[41] These parallelograms, rhombi, and trapezoids, clearly illustrate the four types of motion in two parts: parallel, contrary, similar and oblique.

If we gave up teaching counterpoint, our admiration for these intricate mechanisms and our understanding of the basic musical principles that link us to our past would be lost. It is essential not only if we hope to understand the music of the past, but for illuminating the complex layering of Stravinsky's arrays, Wolfgang Rihm's string quartets, and beats in hip-hop music. Without it, very close readings of scores, of the kind Yvonne Rokseth does with a *conductus* or the kind Steven Rings does with a Brahms intermezzo, would not be possible. Counterpoint is a useful old-school mental discipline (like geometry or anatomical drawing or Latin) for giving us a broader perspective and for sharpening our wits, and it is useful for learning to hear separate parts and to pay attention to details in two dimensions. But perhaps "useful" is not strong enough a word. As Nadia Boulanger used to say, "A thing is either inevitable or it is useless." I believe contrapuntal thinking is inevitable.

References

Adorno, Theodor W. (2009). *Philosophy of New Music* [1949]. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.

Anderson, Gordon Athol, ed., (1988). *Notre-Dame and Related Conductus,* part 10. Henryville, Ottawa, Binningen: Institute of Mediæval Music.

Anonymous II, *Tractatus de discantu*, from *Thesaurus Musicarum Latinarum* https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANOTDD (March 17, 2025)

Arom, Simcha *et al.* (2007). "Typologie des techniques ployphoniques." *Musiques: Une Encyclopédie Pour Le XXIe Siècle*. Edited by Mario Baroni, Margaret Bent, Rossana Dalmonte, and Jean-Jacques Nattiez. (Arles, France: Actes Sud): v. 5, p. 1088–1109.

Atkinson, Richard (2016). "Magnificent Counterpoint in the finale of Mozart's Jupiter Symphony" https://www.youtube.com/watch?v=YTxYykhQZbI (March 17, 2025)

Bahuchet, Serge (1993). "L'invention des Pygmées." *Cahiers d'études africaines*, 33/1, p. 153- 81. hal-00387566.

Baroni *et al.* (2003–2007). *Musiques: Une Encyclopédie Pour Le XXIe Siècle*. Edited by Mario Baroni, Margaret Bent, Rossana Dalmonte, and Jean-Jacques Nattiez. Arles, France: Actes Sud.

41 On the centrality of first species counterpoint, see Wegman 2014.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Borge, Victor (2014). *William Tell Backwards*. https://www.youtube.com/watch?v=jPwNwNdE7pE (March 17, 2025)

Burmeister, Joachim (1993). *Musical Poetics* [1606]. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. Edited by Claude V. Palisca. New Haven (CT) and London: Yale University Press.

Busse Berger, Anna Maria (2009). "The Problem of Diminished Counterpoint." *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Edited by M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens. Turnhout: Brepols, 13–27.

Collins, Denis (1992). *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*. PhD diss., Stanford University Ann Arbor (MI): UMI.

Coussemaker, Charles Edmond Henri de (1963). *Scriptorium de Musica Medii Aevi.* Hildesheim: Olms.

Edler, Florian (2016). "Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus: Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 13/1, 11–30.

England, Nicholas M. (1967). "Bushman Counterpoint." *Journal of the International Folk Music Council*, 19: 58–66 Stable URL: https://www.jstor.org/stable/942188 (March 17, 2025)

England, Nicholas M. (1995), *Music among the Zu'/wã-si and related peoples of Namibia, Botswana, and Angola*. New York (NY): Garland.

Erickson, Raymond (2001). *Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis***.** Grove Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019405?rskey=F4XZXF

Gauldin, Robert (2019). "The Analysis and Composition of Polymorphous Canons." *Journal of Music Theory Pedagogy*, 33: 29–49.

Grauer, Victor A. (2009). "Concept, Style, and Structure in the Music of the African Pygmies and Bushmen: A Study in Cross-Cultural Analysis." *Ethnomusicology* 53/3, 396–424.

Hagel, Stefan (2010). *Ancient Greek Music: A Technical History*. Cambridge / New York (NY): Cambridge University Press.

Haines, John (2008). "The Origins of the Musical Staff." *The Musical Quarterly*, 91: 327–78.

Holladay, Richard L. (1977). *The 'Musica Enchiriadis' and 'Scholia Enchiriadis': A Translation and Commentary*. PhD diss., The Ohio State University.

Josquin Research Project (2012). http://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationNoEditText&f=Jos1905 (March 17, 2025)

Journal des Africanistes 82–1/2 (2012). "Identités 'pygmées' dans un monde qui change: questions et recherches actuelles". https://journals.openedition.org/africanistes/4250 (March 17, 2025)

Lumsden, Rachel and Jeffrey Swinkin (2018). *The Norton Guide to Teaching Music Theory*. New York (NY): W. W. Norton.

Magnus Liber Organi De Notre Dame De Paris (1995). Vol. V. Edited by Rebecca A. Baltzer. Les Remparts: Editions De l'Oiseau-Lyre.

Marandola, Fabrice (2003). *Les polyphonies vocales de Pygmées Bedzan du Cameroun: une approche expérimentale du système scalaire*. PhD diss. Paris: Université de Paris Sorbonne IV.

Marandola, Fabrice (2000). "Cameroun Pygmées Bedzan de la plaine Tikar". *Inédit* W260095.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (2022). *Abhandlung von der Fuge* [Berlin 1753: Haude und Spener]. Edited and translated by Derek Remeš and Jane Hines. European Music Treatises: Universality and National Identity. Warsaw: Fryderyk Chopin Institute. https://doi.org/10.56693/mt.2022.01.03 accessed March 17, 2025.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mattheson, Johann (1987). *Der vollkommene Capellmeister* [Hamburg 1739: Herold]. Repr. Kassel: Bärenreiter.

Meeùs, Nicolas (2004). "Polyphonie, harmonie, tonalité." *Musiques: Une Encyclopédie Pour Le XXIe Siècle*. Edited by Mario Baroni, Margaret Bent, Rossana Dalmonte, and Jean-Jacques Nattiez. Arles, France: Actes Sud: v. 2, 116–33.

Milsom, John (2005). "'Imitatio', 'intertextuality', and early music." *Citation and authority in Medieval and Renaissance musical culture: Learning from the learned.* Edited by Suzannah Clark and Elizabeth Eva Leach. Woodbridge: Boydell & Brewer, 141–51.

Milsom, John (2012). "Josquin and the Combinative Impulse'." *The Motet around 1500*. Edited by Thomas Schmidt-Beste. Brepols: Turnhout, 187–222.

Musica Enchiriadis and *Scolica Enchiriadis* (1995). translated, with introduction and notes, by Raymond Erickson. Edited by Claude V. Palisca, *Music Theory Translation Series*, New Haven (CT) and London: Yale University Press.

Musica Enchiriadis. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 79 (522): https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0079 (March 17, 2025)

Neff, Severine, ed. (2026). *Arnold Schoenberg: Counterpoint as Composition.* (Schoenberg in Words.) New York: Oxford University Press, 2026.

Phillips, Nancy (1987). "The Dasia Notation and Its Manuscript Tradition." *Musicologie médiévale: Notations et séquences*. Edited by Michel Huglo. Paris: Librairie Honoré Champion, 157–73.

Rameau, Jean-Philippe (1967). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* [1722]. Paris: Ballard. Repr. AIM *Miscellanea*, vol. 1.

Ratner, Leonard (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York (NY): Schirmer Books.

Rings, Steven (2012). "The Learned Self: Artifice in Brahms's Late Intermezzos." *Expressive Intersections in Brahms*. Edited by Heather Platt and Peter H. Smith. Bloomington (IN): Indiana University Press, 19–50.

Roeder, John (2019). "Timely Negotiations: Formative Interactions in Cyclic Duets." *Analytical Approaches to World Music* 7/1, 1–19.

Rokseth, Yvonne (1933). "Le contrepoint double vers 1248." *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de La Laurencie*. Paris: Librairie E. Droz, 5–13.

Schoenberg, Arnold ([1975] 1984). *Style and Idea*. Edited by Leo Stein. Translated by Leo Black, foreword by Joseph Auner. Berkeley (CA): University of California Press.

Schoenberg, Arnold (1995). *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation. New York*. Edited, Translated, and with a Commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York (NY): Columbia University Press.

Schoenberg, Arnold (1994). *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form.* Edited and with an introduction by Severine Neff. Translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff. Lincoln (NE): University of Nebraska Press.

Schubert, Peter (1993). "A New Epoch of Polyphonic Music: Schoenberg on Chords and Lines," *Music Analysis*, XII/3, 289–319.

Schubert, Peter (2002). "Counterpoint Pedagogy in the Renaissance." *The Cambridge History of Western Music Theory*. Edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 503–33.

Schubert, Peter (2014). ATMA ACD22695. https://atmaclassique.com/produit/scenes-from-the-gospels-motets-from-josquin-to-palestrina/

Schubert, Peter (2018). *Contrapuntal Thinking in Brahms*. https://www.youtube.com/watch?v=auv6hek8QIY&t=268s (March 17, 2025)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schubert, Peter (2020). "'Contrapunto fugato': A First Step Towards Composing in the Mind." *Music Theory Spectrum*, 42/2: 260–79.

Sisman, Elaine Rochelle (1993). *Mozart, the "Jupiter" symphony, no. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stoessel, Jason and Denis Collins (2022). "'La Grandezza del Numero Sonoro': Canonic Techniques, Combinatorics, and Early Scientific Thought in Seventeenth-Century Rome." *Music and Science from Leonardo to Galileo*, Edited by Rudolf Rasch. Turnhout: Brepols, 155–86.

Turnbull, Colin M. and Francis S. Chapman (1957). *The Pygmies of the Ituri Forest*. Folkways Records – FE 4457. https://folkways.si.edu/mbuti-pygmies-of-the-ituri-rainforest/world/music/album/smithsonian (July 12, 2019)

Wegman, Rob. C. (2014). "What is Counterpoint?" *Improvising Early Music: The History of Musical Improvisation From the Late Middle Ages to the Early Baroque*. Edited by Dirk Moelants. (Collected Writings of the Orpheus Institute 11). Leuven, Belgium: Leuven University Press.

Zarlino, Gioseffo (1558). *Le Istitutioni harmoniche*. Venice.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zur Textbehandlung in den textreichen Sätzen der Messe bei Palestrina

Jürgen Stolle

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde in einzigartiger Weise eine Einheit von Musik und Text erreicht. Der vorliegende Beitrag zeigt anhand ausgewählter Passagen aus Palestrinas Gloria-Sätzen Techniken der Textbehandlung, die einerseits Möglichkeiten der Ausdeutung darstellen, andererseits Verständlichkeit der Worte gewährleisten sollen. Verschiedene polyphone Aspekte der Textierung wie Echo-Effekte, Stimmkoppelung sowie Melismen werden beleuchtet und die daraus abgeleiteten Techniken praktisch erprobt. Ein Ausschnitt einer fertigen Komposition wird zunächst strukturell reduziert und sodann exemplarisch durch das Unterlegen eines anderen Textes umgestaltet. Auf diese Weise zeigt sich, wie der Text als Grundlage verwendet werden kann, um davon ausgehend Sätze im Stil des 16. Jahrhunderts zu schreiben. Zugleich wird eine Möglichkeit vorgestellt, satztechnische Fähigkeiten durch Veränderung gegebener Ausschnitte aus Originalkompositionen auf spielerisch-kombinatorische Weise zu erwerben.

In the second half of the sixteenth century the unity of music and text was achieved in a unique way. On the basis of selected passages from Palestrina's Gloria movements, this contribution demonstrates techniques of text treatment which offer different possibilities for text interpretation, while ensuring the intelligibility of the words. This article examines various aspects of text-setting in the context of polyphony, such as echo effects, coupling and melisma. The techniques derived from this are then put into practice. An excerpt from an original composition is first structurally reduced and then reworked by setting it to a different text. In this way it can be shown how a text can be used as a basis for composing movements in the style of the sixteenth century. At the same time a way of acquiring compositional skills is presented which is based on the playful combination of modified excerpts from original compositions.

»[...] die Gesänge werden der Worte halber erfunden und nicht die Worte wegen der Harmonie«
(Gallus Dressler, 1563)[1]

Das Tridentinische Konzil (1545-1563) gilt als Wendepunkt in der Kirchenmusik. Insbesondere die damit häufig in Verbindung gebrachten Forderungen nach mehr Textverständlichkeit sind jedoch die Folge rhetorisch motivierter Tendenzen, die bereits einige Jahrzehnte zuvor erkennbar waren.[2] So verfestigte sich im beginnenden 16. Jahrhundert in Italien die Auffassung, dass die Volkssprache Italienisch auch in ihrer Behandlung im Kontext der Künste dem Lateinischen ebenbürtig sei. Davon ausgehend kam es in musikalischen Kompositionen dieser Zeit zu Veränderungen im Ausdruck, die beinahe synchron mit der Entwicklung der Madrigale einhergingen. Diese Veränderungen be-

1 Forgács 2007, 179, Übersetzung zitiert nach Menke 2015, 254.
2 Vgl. Diergarten 2014, 193–196 sowie zur Bedeutung der Rhetorik für die Musik im 15. und 16. Jahrhundert: Menke 2015, 254–258.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

treffen nicht nur die Textverständlichkeit, sondern auch eine adäquatere Textvertonung ganz allgemein.

Im Gegensatz zur Messe und Motette war das Madrigal seit den ins frühe 16. Jahrhundert zurückreichenden Anfängen seiner von den Oberschichten primär in Florenz und Rom getragenen Entwicklung[3] in erster Linie eine von der italienischen Lyrik inspirierte Gattung. Ihre Neuheit bestand, neben der zumeist durchkomponierten Form, in der u. a. von Pietro Bembos Theorien geprägten Textauffassung, die sich an »gravità« (Gewichtigkeit oder Erhabenheit) und »piacevolezza«[4] (Anmut) orientierte. Madrigalkomponisten ließen sich hiervon mehr inspirieren als beispielsweise von der gegebenen Form der Gedichte oder von bestimmten Tanztypen und deren syntaktischen Prinzipien. Mit der Musik wurde somit zur Textvorlage eine ausdeutende Ebene hinzugefügt, die Komponisten der nachfolgenden Generationen mehr und mehr ausweiteten.

Dabei kam es häufig zu mehrfachen Vertonungen derselben Texte und zu Anspielungen und Zitaten aus anderen Madrigalen, so dass eine Art »Gattungsdiskurs« entstand.[5] Es entwickelte sich eine Überbietungsdynamik, welche die Komponisten zu immer neuen Ausdrucksmöglichkeiten herausforderte. So wurde das Madrigal zu einem Experimentierfeld der Komponisten[6] und damit zu *dem* Katalysator für stilistische Weiterentwicklung schlechthin, die schließlich zum epochalen Umbruch Anfang des 17. Jahrhunderts führte.[7]

Es ist also kaum verwunderlich, dass sich diese Veränderungen auch auf andere Gattungen und im gegenreformatorischen Umfeld insbesondere auf geistliche Genres auswirkten,[8] denn Madrigale, Motetten, Messen und viele andere Gattungen beeinflussten einander über die Grenze zwischen ›weltlich‹ und ›geistlich‹ hinweg permanent wechselseitig und führten zu immer neuen Ausprägungen und manieristischen Zuspitzungen.[9]

3 Fenlon / Haar 1988.

4 Bembo 1525, Secondo Libro, carta XXVIII-r. (Die Ordnungszahl XXVIII ist durch einen offensichtlichen Druckfehler doppelt vergeben, daher eigentlich XXVII-r).

5 Diergarten 2014, 164.

6 Vgl. Japs 2008, 24. Vgl. auch Reinhold Schlötterers »›Probierbühne‹ der Madrigalkunst« (Schlötterer 2002, 227 f).

7 Vgl. Leopold 2017, 36–41. Das Madrigal selbst wurde dabei in seiner gesamten Anlage Anfang des 17. Jahrhunderts natürlich vollständig verändert. Der zugrunde liegende Hang zur Behandlung des Textes als »padrona del armonia« geht jedoch keineswegs auf Claudio Monteverdi zurück, sondern wurde bereits in Palestrinas Zeit und von diesem selbst gefordert (vgl. Anm. 40). Die Tendenz setzte sich im Frühbarock lediglich bis ins alle bis dato geltenden Grenzen überschreitende Extrem fort.

8 Insbesondere im Umfeld der »paraliturgischen Übungen bei den Oratorien, den Jesuiten, den marianischen Kongregationen, in Klöstern und an den geistlichen Höfen der kirchlichen Würdenträger« (Japs 2008, 31) spielten diese u. a. von weltlicher Musik inspirierten geistlichen Gattungen eine wichtige Rolle. In diesem Zusammenhang ist neben der meist lateinischen Lauda insbesondere das ›Madrigale spirituale‹ zu nennen (ebd., 29–32).

9 Zur Beeinflussung des Madrigals durch andere Gattungen vgl. Japs 2008, 24–28; zur wechselseitigen Beeinflussung speziell im Werk Palestrinas ebd., 355–359.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine allgemeine Tendenz zu eher syllabisch-vertikalen Vertonungen lässt sich innerhalb der Messe insbesondere im textreichen Gloria oft beobachten, was eklatante Unterschiede in der Anlage keineswegs ausschließt. So schrieb Giovanni Pierluigi da Palestrina sowohl Messen, die im Ganzen eher dem polyphonen Ideal der Franko-Flamen entsprachen, als auch solche, die mehr dem Ziel der Textverständlichkeit verpflichtet waren. Das Spektrum reicht dabei von extrem vertikal konzipierten Gloria-Sätzen, wie in der *Missa Papae Marcelli* oder der *Missa Brevis*, über Gloria-Sätze, die eine Art »figuratives Rankenwerk«[10] um einen Cantus Firmus bilden, wie in der *Missa Ecce sacerdos magnus* oder der *Missa L'Homme armé à 5*, bis hin zu imitatorisch durchdrungenen Gloria-Sätzen wie in der *Missa Ad fugam*[11] oder der *Missa Repleatur os meum laudae*.

Ein Bewusstsein für den Text kann sich einerseits im Bemühen um dessen Verständlichkeit ausdrücken, die dann auch in einem polyphonen Rahmen gewährleistet wird. Andererseits bietet der interpretierende Ausdruck eine Möglichkeit, den Text auch auf höherer Ebene bewusst und somit verständlicher zu machen.

Im Folgenden soll beleuchtet werden, inwieweit diese oft gegensätzlichen Intentionen miteinander vereinbar sein können und welche satztechnischen Mittel damit in Verbindung stehen. Im Zentrum des Beitrags steht Palestrina, was sich insbesondere damit begründet, dass er als einer der italienischen Komponisten, die sowohl in weltlicher als auch in geistlicher Musik zu Lebzeiten überaus erfolgreich waren,[12] in Rom, das einen zentralen Ort der skizzierten Entwicklungen darstellt, als herausragende Persönlichkeit in Erscheinung trat.

1. Lineare Textbehandlung

1.1 Textierung

Die Textverteilung stellte im 16. Jahrhundert einen wesentlichen Arbeitsschritt für die Sänger beim Einstudieren einer Komposition dar. Die in Werken des frühen 16. Jahrhunderts zumeist noch spärlichen Textierungshinweise lassen hierbei oft große interpretatorische Freiheiten. Einen Schlüssel zur optimalen und stilistisch einwandfreien Textverteilung bieten insbesondere zwei Quellen: das Kapitel »Il modo, che si hà da

10 Schlötterer 2002, 149.

11 Die *Missa Ad Fugam* erschien im selben Messbuch wie die *Missa Papae Marcelli*. Verschiedene Entwicklungsstadien im Schaffen Palestrinas können die beiden Messen folglich trotz ihrer voneinander abweichenden jeweiligen Anlage kaum repräsentieren. Vielmehr mag diese Vielfalt an die unterschiedlichen ›Stilhöhen‹ der antiken Rhetorik erinnern und durch diese inspiriert sein. Vgl. hierzu Menke 2015, 257 f.

12 Vgl. Japs 2008, 11–14, sowie 273. Darüber hinaus Schlötterer 2002, 226, sowie bereits 1884 das Vorwort von Franz Xaver Haberl zum 28. Band der Palestrina-Gesamtausgabe (*Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 28 l.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole« aus Giosefo Zarlinos *Le Istitutioni harmoniche* (1558) sowie der Traktat *De musica verbali* (1570) von Gaspar Stoquerus.

Da die Textierung in den verschiedenen Phasen des 16. Jahrhunderts relativ verschiedenartig praktiziert werden kann, fällt deren Handhabe bei Zarlino und Stoquerus entsprechend unterschiedlich aus. Beschränkt sich Zarlino weitgehend auf die Textierung im Stil seines Lehrers Adrian Willaert, so baut Stoquerus auf Zarlinos Ausführungen auf und erweitert die Thematik durch eine Unterscheidung zwischen »regulae necessariae« und »regulae arbitrariae«, also notwendigen, d. h. unverrückbaren, und willkürlichen, d. h. veränderlichen Regeln. Er differenziert innerhalb der »regulae arbitrariae« zwischen älteren und neueren Kompositionsstilen, wiederum mit Adrian Willaert als Scheidepunkt zwischen alt und neu.[13]

Stoquerus kommt zu dem Schluss, dass die neueren Gesänge (»recentiorum cantilenis«) – im Gegensatz zu den alten (»antiquis«) – die veränderlichen Regeln (»arbitrariae«) beinahe ebenso genau einhielten wie die notwendigen (»necessariae«).[14] Damit unterstreicht er eindrücklich die beschriebene allgemeine Tendenz im 16. Jahrhundert zu einer zunehmend bewusst reglementierten Auseinandersetzung mit Textierung und dem grundsätzlichen Verhältnis von Text und Musik. So sind auch in gedruckter Musik zunehmend klarere Vorgaben der Textverteilung zu finden, so dass besonders bei Musik aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts selten Zweifel über Silbenverteilungen aufkommen.

1.2 Melodische Schwerpunkte

Die beiden genannten Traktate von Zarlino und Stoquerus können des Weiteren einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Annäherung an das Auskomponieren eines Textes bieten, bei dem dieser nicht im Nachhinein der Melodie hinzugefügt, sondern als Ursache für die Melodik gesehen wird. Dies soll am Beispiel des Gloria-Anfangs (»Et in terra pax hominibus«) demonstriert werden.[15]

Die lateinische Dichtung folgt dem quantitierenden Versprinzip. Wortbetonungen werden also durch Silbenlänge, und nicht durch den Akzent bestimmt.[16] In der Praxis können aber auch in einer Folge von durchgehend gleich langen Noten sowohl betonte

13 Vgl. Menke 2015, 305–308.

14 Vgl. Rotola 1988, 236.

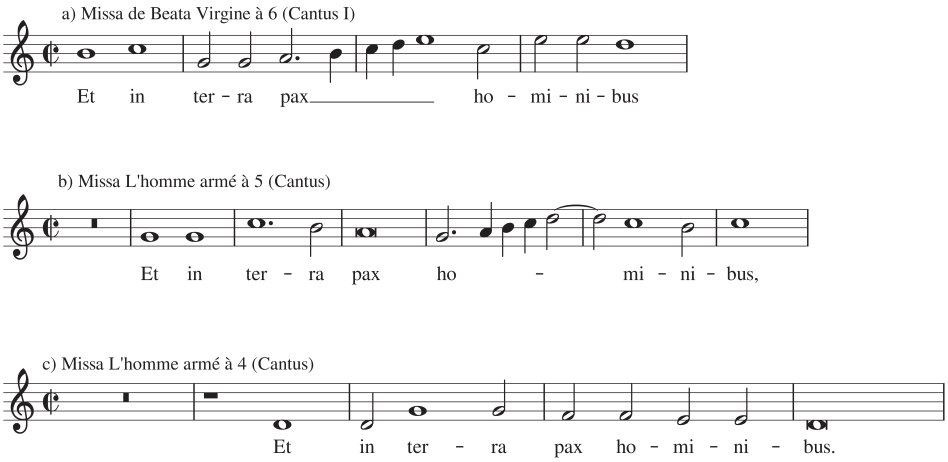
15 Zu Stoquerus' »necessaria«-Regeln vgl. Rotola 1988, 158; zu den »arbitraria«-Regeln ebd., 238. Zu den Regeln aus der Zeit nach Willaert vgl. Zarlino 1558, 340 f.

16 So kann beispielsweise zwischen ›malus‹ (böse) und ›mālus‹ (Apfelbaum) durch die Silbenlänge unterschieden werden. Das lateinische Sprichwort »Mala malus mala mala« (»Ein schlechter Apfelbaum trägt schlechte Äpfel«, etwa: »Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm«) spielt genau mit dieser Unterscheidung. Der Satz wird dabei wie folgt ausgesprochen (lange Vokale mit einem geraden Strich gekennzeichnet): »Mălă mālŭs mălă mālă«.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als auch unbetonte Silben untergebracht werden.[17] Komplett einförmige Rhythmisierungen erscheinen für kurze Ausschnitte zwar keineswegs ausgeschlossen, sind jedoch für längere Textphrasen aufgrund des *Varietas*-Prinzips sehr untypisch. In der Regel folgt der melodische Verlauf einschließlich des Rhythmus einer Phrase der natürlichen Sprachmelodie.[18]

Wird ein Satz in einer rhetorischen, gleichsam theatralischen Weise vorgetragen, so ergibt sich durch das Heben und Senken der Stimme fast selbstverständlich ein bestimmter melodischer Verlauf, der je nach Kontext und Aussageschwerpunkt unterschiedlich gestaltet sein kann. Das Beispiel 1[19] zeigt drei Gloria-Anfänge aus verschiedenen Messen Palestrinas, bei denen der Schwerpunkt jeweils auf einem anderen Wort liegt. Die Beispiele 1b) und 1c) beginnen diesbezüglich zunächst sehr ähnlich, da sie auf dieselbe melodische Vorlage zurückgehen (»L'homme armé«). In Beispiel b) wird jedoch der vorläufige melodische Hochpunkt (vgl. den dritten Takt des Beispiels) anschließend überboten, so dass »hominibus« den Bedeutungsschwerpunkt des Satzes bildet. Die Melodik eröffnet hier also Wege zur Interpretation eines Textes.[20]



Beispiel 1: Drei Gloria-Anfänge in Messen G. P. da Palestrinas

17 Eine entsprechende Regel könnte daher lauten: Eine betonte Silbe muss mindestens, eine unbetonte darf maximal mit einem der Länge ihres Umfeldes entsprechenden Wert versehen werden. Vgl. dagegen Stoquerus' fünfte *arbitraria*-Regel (Rotola 1988, 238) sowie Zarlinos »La Prima Regola« und »La Nona [regola]« (Zarlino 1558, 341).

18 Vgl. Lehmann 1971/72, 55 f.

19 Pierluigi da Palestrina's Werke, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel. a) Bd. 12, 139, Cantus I; b) ebd., 78, Cantus; c) Bd. 13, 46, Cantus.

20 Im Übrigen ist bemerkenswert, wie hier auch in der Polyphonie die Stimmen zusammenarbeiten, um diese Bedeutungsschwerpunkte hervorzubringen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Werden die Textierungsregeln Stoquerus' und Zarlinos zu Rhythmisierungs- oder Melodisierungsregeln umgedeutet, so könnte man diese zunächst in zwei Kategorien unterteilen: zum einen in jene, die einen Silbenwechsel verlangen, zum anderen in solche, die einen Silbenwechsel verhindern.

Das wichtigste Mittel, um einen Silbenwechsel zu unterbinden, ist demnach neben dem Einsatz von Semiminimen die Ligatur.[21] Dagegen sind es vor allem Tonwiederholungen, die einen Silbenwechsel erzwingen können.[22] Für Komponist*innen folgt daraus erstens, dass mit Tonwiederholungen die Möglichkeit gegeben ist, durch rhythmische Teilung struktureller Noten einen Text auch auf wenige Tonhöhen zu verteilen und auf diese Weise zudem die rhythmische Gestaltung aufzulockern.[23] Zweitens bedeutet dies, dass beim Einsatz von Tonwiederholungen die Ligaturen stets mit Rücksicht auf den der Repetition folgenden Text zu setzen sind, da beispielsweise eine Tonwiederholung und damit ein Silbenwechsel an einer zu spät gewählten Stelle zu einer unerwünschten Betonung führen könnte. Entscheidungen führen so zu Anpassungen, die ihrerseits vorausgehende Entscheidungen in Frage stellen können – eine Art Feedbackschleife, deren Ziel jene melodisch-textliche Ausgeglichenheit darstellt, wie sie für den Stil signifikant ist.

2. Mehrstimmigkeit

2.1 Homophoner, vertikaler Satz

Die wohl einfachste Art, im mehrstimmigen Satz Textverständlichkeit herzustellen, ist Homophonie im Sinne eines *Contrapunctus Simplex*,[24] dessen Gesamtrhythmus relativ frei sein kann: Die einzige Voraussetzung für die Verständlichkeit besteht in der rhythmischen Gleichheit bzw. textlichen Vertikalität aller Stimmen.

Kleinere Abweichungen stellen in diesem Stil willkommene Auflockerungen der starren Struktur dar, ohne dass sie die Textverständlichkeit beeinträchtigen. Synkopierte Stimmen vor allem in Kadenzen und im kadenziellen Vorfeld, Punktierungen und vereinzelte Diminutionen sowie leicht versetzte Einsätze, die sofort wieder ausgeglichen werden, sind einige Maßnahmen, die für Abwechslung sorgen und gleichzeitig zur Ausdeutung des Texts beitragen können. Auch das Pausieren einzelner Stimmen und doppelchörige Effekte gehören in diese Kategorie. Bewegt sich der Satz innerhalb dieses Rahmens, ist Textverständlichkeit in vollem Umfang gewährleistet.

21 Stoquerus: Notwendige Regel Nr. 3, sowie Zarlino: »La Seconda regola«, vgl. Menke 2015, 304–308.
22 Stoquerus: Notwendige Regel Nr. 4.
23 Ein Beispiel hierfür ist der Cantus II aus dem Gloria der *Missa Ut Re Mi Fa Sol La* von Palestrina. Das zunächst aufwärts gerichtete Hexachord wird hier mit den 15 Silben des »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« textiert und damit rhythmisch belebt.
24 Beispielsweise bei Menke 2015, 71, oder Schlötterer 2002, 72 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Gloria und das Credo der *Missa Papae Marcelli* können als Musterbeispiele für diese Schreibart angesehen werden. Mehr als geringfügige Abweichungen von der Vertikalität des Textes kommen kaum vor, was die Rezeption dieser Messe hinsichtlich ihres Erfolges wie ihrer historischen Kontextualisierung sicherlich entscheidend geprägt hat.[25]

2.2 Versetzte Stimmen, Stimmkoppelung und textliche Effekte

Eine asynchrone Verteilung desselben Texts in den einzelnen Stimmen führt zur Auflockerung des Satzes, aber auch zur Beeinträchtigung der Textverständlichkeit. Die Freiheit, den Text unterschiedlich zu verteilen, impliziert offensichtlich zugleich Potenziale für die musikalische Gestaltung. Komponist*innen sind herausgefordert, Techniken zu entwickeln, die trotz Abweichung vom Prinzip einer vertikalen Textdisposition die Verständlichkeit gewährleisten.

Das Gloria der *Missa Iste Confessor Domini* (Beispiel 2[26]) beginnt mit einem homophonen Satz, der bereits bei »bonae voluntatis« aufbricht. Der Altus setzt vorzeitig ein, bildet anschließend aber eine textliche Einheit mit dem Bassus, während der Tenor weiterhin versetzt auftritt und so ein Überlappen mit der nächsten Textzeile herbeiführt. Ein ähnliches Verschieben lässt sich bei der Textzeile »adoramus te« beobachten, und das »glorificamus te« koppelt zwei Stimmenpaare zusammen.

Es handelt sich bei dieser textlichen Verschiebung um ein bei der Generation Palestrinas häufig auftretendes Stilmerkmal. Ist der Text noch durchgehend vernehmbar, so entsteht trotzdem ein verschwimmender, echoartiger Effekt, der an große Hallen und Kirchen erinnern mag. Oft tritt eine einzelne Stimme versetzt oder ornamentiert gegen die Stimmenmehrheit an, wodurch der Eindruck von Polyphonie entsteht, ohne dass sich dabei wirklich imitatorische Prozesse ereignen würden. Die Koppelung mehrerer Stimmen wirkt im Kontrast zur verschobenen Stimme wie eine feste Größe.

25 Es sind unter anderem der Einsatz der verschiedenen stimmlichen Register und die Flexibilität in ihrer Behandlung, die hier gleichwohl für eine große klangliche Vielfalt sorgen. Vgl. auch die zusammenfassende Darstellung zur *Missa Papae Marcelli* von Michael Heinemann (1994, 79–100).

26 Vgl. Pierluigi da Palestrina's Werke, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 14, 55.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 2: G. P. da Palestrina, Missa Iste Confessor Domini*, Beginn des »Gloria«*

In dem im Beispiel 3[27] gezeigten Werkausschnitt kann dieses Prinzip in einer intensivierten und gleichzeitig satztechnisch komplizierteren Ausprägung beobachtet werden: die Mittelstimmen driften textlich auseinander, während die Außenstimmen einander verstärken und dadurch einen textlichen Halt bieten.

27 Vgl. ebd., Bd. 12, 53.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 3: G. P. da Palestrina, Missa Brevis*, »Quoniam tu solus [...]«*

2.3 Melismen

Satztechnisch spielen Melismen eine wesentliche Rolle bei der Bekräftigung und Einleitung der Kadenz und stehen in diesem Kontext bereits in einer historisch weit zurückreichenden Tradition. Ein Spiel mit Erwartungen, die spezifische Kadenzfloskeln wecken, war bereits für das 15. Jahrhundert durchaus typisch.[28] Ein Meister dieser Kadenzandeutungen war sicherlich auch Gilles Binchois, der es in einigen seiner Chansons verstand, beinahe ausschließlich mithilfe dieses Verfahrens lange melodische Linien aufzubauen.

Die auch noch bei Josquin Desprez zumeist direkt im Zusammenhang mit der Kadenz stehende Syncopatio[29] hat sich zur Zeit Palestrinas nur teilweise von diesem

28 Beispielsweise zur Kadenzverzierung in den Hymnen Guillaume Dufays (vgl. Menke 2010, 2–4).
29 Menke 2015, 225, sowie Smith 2011, 78–80.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kontext gelöst. So bleibt die Synkope zusammen mit ihren Ornamenten, den schnellen Notenwerten und dem typischen Melisma noch immer ein bedeutendes Kadenzsignal. Beispiel 4[30] zeigt, wie Palestrina ein in Semibreven beginnendes Soggetto durch die verschiedenen Stimmen führt und es dabei in den jeweils anderen Stimmen mit kadenziellen Wendungen geradezu umrankt. So wird beispielsweise die durch zwei Synkopen angekündigte Kadenz im Altus in Mensur 5 – bedingt durch das Soggetto im Bassus – trugschlüssig geflohen. In den darauf folgenden Mensuren erfolgt ebenfalls durch zwei Synkopen im Cantus zunächst die Andeutung einer Kadenz auf *e* und anschließend deren Vollzug auf *a*. In den Mensuren 8 bis 11 folgen Mensur für Mensur weitere Synkopen in verschiedenen Stimmen, deren kadenzielle Tendenz jeweils durch andere Stimmen im Sinne einer Kadenzflucht konterkariert wird.[31]

30 Vgl. *Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 33, 4 f.

31 Zur allgemeinen Vielfalt der Dissonanzbehandlung vgl. Schlötterer 2002, 71–85.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beispiel 4: G. P. da Palestrina, Missa Dominicalis*, Beginn des »Gloria«*

Das Schreiben linear geführter Melismen birgt verschiedene Gefahren. Zum einen besteht das Risiko einer Parallelführung perfekter Konsonanzen. In Beispiel 4 verlaufen die ersten Melismen in Gegen- und Seitenbewegung zur Hauptstimme, weshalb ein solches Problem nicht besteht. Lediglich beim Setzen des Alt-Melismas bei »hominibus« (Mensur 6 f.) ist also anfangs die Möglichkeit einer stilwidrigen Parallelführung gegeben.

Ein zweiter Problembereich betrifft das Vermeiden der für den Stil eher atypischen betonten Durchgangsnoten. Das Meiden einer dritten Gefahr erweist sich als komplizierter: Ein Einfügen vereinzelter, aber erst recht mehrerer Semiminimen kann dazu führen, dass an den betreffenden Stellen ein Silbenwechsel hinausgeschoben werden

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

muss, da die Minima in der Regel die kürzeste Silben-tragende Note ist und das Ende des Melismas zusätzlich längere Notenwerte (mindestens eine Minima) erfordert. Der Satz kann so durch Melismen erheblich in die Länge gezogen werden.

3. Transformieren eines Gloria-Ausschnitts

3.1 Dekonstruktion

Im Folgenden wird zunächst der bereits erwähnte Anfang des »Gloria« aus Palestrinas *Missa Iste Confessor Domini* (siehe Beispiel 2) genauer untersucht. Betrachtet werden soll dabei der Anfang über die Textworte »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« - ein Abschnitt, dessen Umfang ohne Weiteres auf einer Cartella[32] Platz finden könnte.

Ein Blick auf den strukturellen Hintergrund (Beispiel 5) offenbart mehrere standardisierte Formeln: Zum einen lässt der Beginn einen »Dezimensatz«[33] mit einer anschließenden Kadenzformel erkennen, die unter dem Namen »Cadenza Doppia« bekannt ist.[34] Zum anderen folgt darauf ein absteigender Bass mit einem ›Stimmtausch‹[35] in den Außenstimmen (Bassus-Altus) und einer abschließenden Kadenz mit »Tenorklausel«[36] im Bassus. Der letzte ›Stimmtausch‹ wird zudem noch im Tenor imitatorisch in Beziehung zur Altstimme gesetzt.

Beispiel 5: Reduktion des Anfangs vom »Gloria« aus G. P. da Palestrinas Missa Iste Confessor *durch den Verfasser*

32 Vgl. Smith 2011, 15.

33 Zu den Satzmodellen des 16. Jahrhunderts vgl. beispielsweise Menke 2015 sowie Jans 1986.

34 Vgl. Menke 2011.

35 Ein durch Gegenbewegung entstehendes, zunächst zweistimmiges Modell. Es handelt sich um eine meist oktavversetzte Stimmkreuzung (10 – 8 – 6, oder 6 – 8 – 10). Dieses Modell erlaubt die Hinzufügung weiterer, in Terzen oder Sexten zu einer der beiden Ausgangsstimmen parallel verlaufenden zusätzlichen Stimmen. Ein weiteres Beispiel für einen derartigen Stimmtausch findet sich im oben dargestellten Ausschnitt aus dem Gloria der *Missa Brevis* von Palestrina (Beispiel 3 bei »Jesu Christe« zwischen Cantus und Bassus). Vgl. auch Schlötterers Erklärung derartiger Gegenbewegungsmodelle im Zusammenhang mit dem modellhaften Beginn von Palestrinas *Stabat Mater* (Schlötterer 2002, 44–46).

36 Vgl. Menke 2015, 98–105 sowie 115–130.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In etlichen Messen wird der Text »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« in zwei Teile untergliedert. Eine Mittelkadenz, eine Zäsur oder lediglich eine leichte Änderung in der Textur kann fast immer beobachtet werden. So weist auch dieses Beispiel eine derartige Zweiteilung durch die ›Doppia‹ und die anschließende dreistimmige Imitation auf. Bei der Planung dieses Abschnitts könnte also durchaus die Idee der ›Doppia‹ in der Mitte beim Wort »hominibus« als Ausgangspunkt genommen worden sein. Im zugrunde liegenden gregorianischen Choral *Iste Confessor Domini* deutet jedenfalls nichts auf eine Kadenz in G hin.[37]

Auf die aus dem Hymnus *Iste Confessor Domini* stammende Anfangsformel des Cantus mit aufsteigender und absteigender Sekunde und anschließender fallender Terz hat schon Reinhold Schlötterer als ein »melodisches, weltweit geradezu als eine anthropologische Konstante auftretendes Grundmodell von Kinderreimen und ähnlichen Liedtypen« hingewiesen.[38]

Die den ersten Teil des Anfangsabschnitts abschließende ›mi-Klausel‹ im Altus, die ebenfalls auf den zugrunde liegenden Hymnus zurückgeht (siehe Beispiel 2, Mensur 5), kann verschiedentlich interpretiert werden. Ein Schluss auf dem C-Klang scheint in einem Stück, das im 8. Modus steht, jedoch naheliegend. Die verwendete ›Tenorklausel‹ kann eventuell als Reaktion auf die vorangehende, gewichtigere ›Bassklausel‹ angesehen werden. Damit könnte das absteigende Tetrachord im Bass (Mensur 4 f.) als satztechnische Grundidee für diesen zweiten Teil verstanden werden. Um jedoch die sechs verbleibenden Silben auf das viertönige Gerüst zu verteilen, müssen Tonwiederholungen oder textierte Diminutionen eingeplant werden. Gleiches gilt für den ersten Teil: Hier wird der Text in der Cantus-Stimme durch Teilung der Synkope untergebracht.

3.2 Umtextieren

Um aus diesem Ausschnitt weiteren satztechnischen Nutzen zu ziehen, können nun verschiedene Parameter wie Text, Vertikalität, Melismen und Stimmenzahl der ursprünglichen Vorlage im Sinne einer Parodie abgewandelt werden: ein Vorgang, der die Komplexität des Schreibprozesses auf einzelne Aspekte und Entscheidungen reduziert – Entscheidungen, die aufgrund der dadurch entstehenden Feedbackschleifen zu wertvollen satztechnischen Erfahrungen führen können. Im Folgenden sollen exemplarisch das Austauschen des Textes und die daraus resultierenden notwendigen Entscheidungen demonstriert werden. Als Beispiel diene der Text »Domine Fili unigenite, Jesu Christe«. Es bietet sich an, die zweigliedrige Phrasierung des »Et in terra pax hominibus – bonae voluntatis« (Beispiel 2, Mensuren 1-5) für das »Domine Fili unigenite, – Jesu Christe« zu übernehmen.

Prinzipiell würde sich bei syllabischer Vertonung das »unigenite« ohne Weiteres auf die fünftönige Doppia-Formel verteilen lassen, wenn auch die Synkope, entsprechend

37 Die diesen Teil beschließende Klausel auf *e* im Altus geht hingegen auf die Hymnus-Vorlage zurück.
38 Schlötterer 2002, 28 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Vorlage Palestrinas, doppelt textiert werden müsste. Damit wäre eine Textverteilung mit lediglich einer weiteren über das rein musikalische Substrat hinausgehenden Tonwiederholung möglich. Auch das »Jesu Christe« ließe sich problemlos auf die vier Töne des zweiten Teils verteilen, und zusätzliche Anpassungen an gewünschte Wortbetonungen oder textausdeutende Melismen wären denkbar. Beispiel 6 stellt einen Versuch des Verfassers dar, diese Umtextierung vorzunehmen.

Beispiel 6: Umtextierung vom Verfasser, »Domine Fili unigenite, Jesu Christe.«

Das Umtextieren kann auch angesichts unterschiedlicher Textinterpretationen von Interesse sein. Dies betrifft Aspekte wie die oben erwähnte Wortbetonung, jedoch auch direkte Textausdeutungen wie die in diesem Beispiel verwendeten mehrfachen Synkopendissonanzen und das ›Kreuzmotiv‹ bei »Jesu Christe«.[39]

Das »Domine Fili unigenite, Jesu Christe« bietet sich besonders wegen der ähnlichen Silbenzahl für eine Umtextierung des »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« an. Eine weitaus größere Herausforderung wäre beispielsweise eine Übertragung der ansonsten identischen Aufgabenstellung auf einen kompletten Satz wie »Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.« Neben Tonwiederholungen wären Dehnungen sowie wesentliche Abweichungen vom Grundgerüst notwendig. Dagegen würde ein weniger silbenreicher Text wie »Kyrie eleison.« viele Melismen ermöglichen.

***

Die Zeit Palestrinas erreichte in einzigartiger Weise eine Einheit von Musik und Text. In einem Zeitalter, dessen Musik wesentlich von der Vokalität geprägt war, war es in erster Linie das Wort, das zur Komposition motivierte.

39 Direkte Textausdeutungen sind bereits im 16. Jahrhundert durchaus üblich, auch wenn sie insbesondere in geistlicher lateinischsprachiger Musik in der Regel nicht zu einem Überschreiten der satztechnischen Begrenzungen führen. Vgl. Menke 2015, 308.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der in diesem Beitrag unternommene Versuch, Textverständlichkeit und Textausdruck bei Palestrina aus möglichst vielen Perspektiven zu betrachten, führte schließlich zu satztechnischen Fragestellungen. Beim Transformieren von Originalkompositionen handelt es sich um einen kombinatorischen Zugang zur Satztechnik, mit dessen Hilfe direkt am musikalischen Vorbild kompositorische Erfahrungen gemacht werden können.

Auch weitere Transformationsmöglichkeiten wären denkbar: beispielsweise das Verschieben der Wortbetonungen, das Ausschmücken mit Melismen oder das Versetzen einzelner Stimmen in der oben beschriebenen Weise. Beim zuletzt vorgestellten Umtextieren eines gegebenen Ausschnitts hat sich gezeigt, wie ausdeutende Elemente den musikalischen Satz noch näher an den alternativen Text rücken können, um so nicht zuletzt auch den veränderten »Worten lebendigen Geist zu verleihen«.[40]

Literatur

Bembo, Pietro (1525), *Prose [nelle quali si ragiona] della volgar lingua*, Erstausgabe, Venedig: Giouan Tacuino.

Diergarten, Felix (2014), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen* (Epochen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Fenlon, Iain / James Haar (1988), *The Italian madrigal in the early sixteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press.

Forgács, Robert (2007), *(Treatise) Gallus Dresslers Praecepta musicae poeticae*, Urbana (Il) and Chicago (Il): University of Illinois Press.

Haberl, Franz Xaver (1884), *Pierluigi da Palestrinas Werke,* Bd. 28, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Heinemann, Michael (1994), *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber.

Jans, Markus (1986), »Alle gegen Eine – Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 101–120.

Japs, Johanna (2008), *Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption* (Collectanea Musicologia 12), Augsburg: Wißner.

Lehmann, Hans Ulrich (1971/72), »Untersuchungen zum Palestrinastil«, in: *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel* 105, Basel: Musik-Akademie, 51–68.

Leopold, Silke (2017), *Claudio Monteverdi. Biographie*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. / Carus.

Menke, Johannes (2010), »Der Dufay-Hymnus als satztechnisches Paradigma«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 122–131.

40 »dare spirito vivo alle parole« (Palestrina an den Herzog von Mantua, zitiert nach Schlötterer 2002, 132). Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist auch die Äußerung Gallus Dresslers in seinem 1563 erschienenen Traktat *Praecepta musicae poeticae* (sehr ähnlich übrigens wie später Giulio Cesare Monteverdi), in welcher er die Beziehung vom Wort zur Harmonie beziehungsweise zu den Gesängen wie folgt beschreibt: »Die Beschaffenheit und Ordnung der Wörter muss beachtet werden, damit diese zur Harmonie passen. Denn die Gesänge werden der Worte halber erfunden und nicht die Worte wegen der Harmonie« (Übersetzung von Johannes Menke, zit. nach Menke 2015, 254).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Menke, Johannes (2011), »Die Familie der cadenza doppia«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3, 389–405. https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/654.aspx (03. 05. 2026)

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Schlötterer, Reinhold (2002), *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg: Wißner.

Smith, Anne (2011), *The performance of 16th-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.

Stoquerus, Gaspar (1988), »De Musica Verbali«, [Ms. 1570], in: *Gaspar Stoquerus – Two books on verbal music – a new critical text and translation*, hg. und übers. von Albert C. Rotola, Lincoln (NE): University of Nebraska Press.

Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig, Faksimile-Ausgabe, New York (NY): Broude Brothers, 1965.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

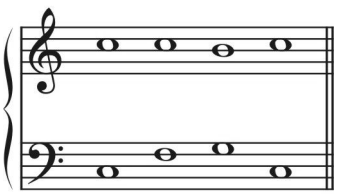
The use of the traditional 'tables', Latin tabulae, is particularly suitable for elementary composition theory as a basis for song, chorale or harmonic settings. These emerged in the early seventeenth century and regulated the basic chord progressions: the four-part chords are a) in root position; b) 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

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

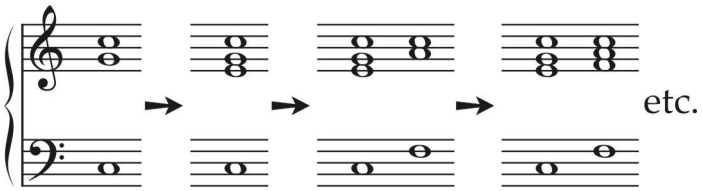
In diesem Workshop ging es nicht um ›hochfliegende‹ Satztechnik, sondern um eine elementare Satzlehre als Grundlage etwa für Lied-, Choral- und Harmoniesätze. Dafür eignet sich besonders die Anwendung von ›Tafeln‹, lateinisch *tabulae*. Diese kamen im frühen 17. Jahrhundert auf und dienten der praktischen 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«).

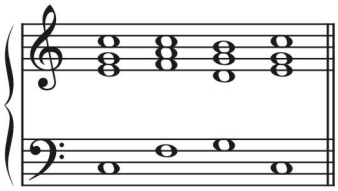


Dazu werden die Mittelstimmen so ergänzt, dass der Alt so dicht wie möglich unter dem Sopran und der Tenor ebenso unter dem Alt liegt. Der Abstand des Basses kann beliebig groß sein. Empfehlenswert ist ein Vorangehen von Akkord zu Akkord mit sukzessiver Einfügung von Alt und Tenor:

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



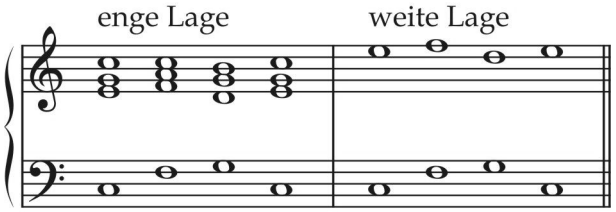
Das hinlänglich bekannte Endergebnis lautet:



Als Eigenschaften seien noch einmal aufgeführt:

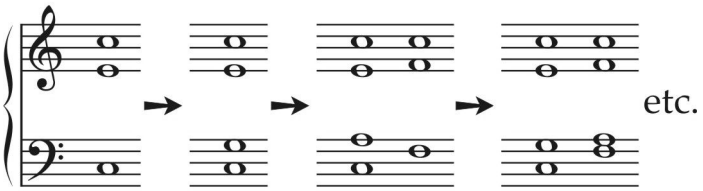
1. Dreiklänge in Grundstellung
2. Grundtonverdopplung
3. möglichst kurze Wege

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

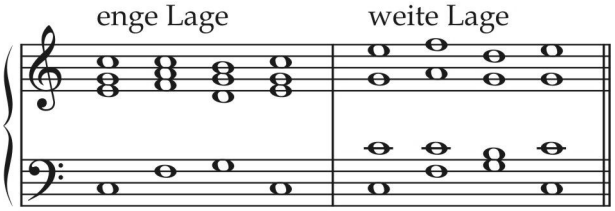


Da bei einer gleichmäßigen weiten Lage jeweils ein Dreiklangston übersprungen wird, kann man vom Sopran aus den übernächsten Dreiklangston in den Alt und von diesem aus wiederum den übernächsten in den Tenor legen:

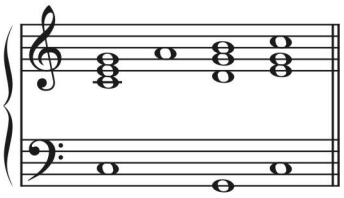
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



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 weiter Lage sowie zwischen beiden Notationsarten ersichtlich:

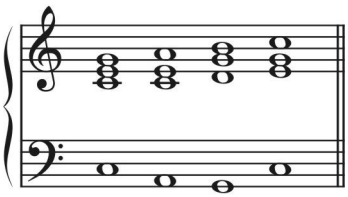


Als Bassschritte beteiligt sind diejenigen der Quarte bzw. Quinte (jeweils gemäß der Richtung) und in der Mitte ein Sekundschritt. Um das Repertoire zu erweitern, kommt z. B. folgende Aufgabenstellung mit stufenweise steigendem Sopran in Betracht:

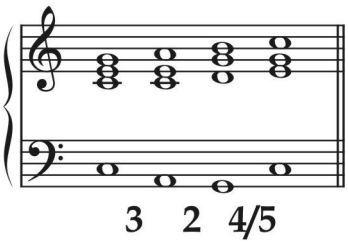


Wenn die enge Lage beibehalten werden soll, verbietet sich für den zweiten Akkord das *F* im Bass mit der IV. Stufe darüber, weil hierbei Quint- und Oktavparallelen zum nächsten Akkord unausweichlich wären. Da das *d* aus demselben Grund entfällt, bleibt nur das *A* im Bass, darüber die VI. Stufe a-Moll:

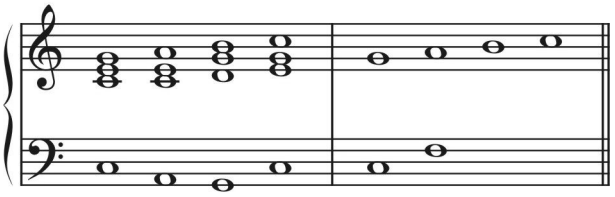
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



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:

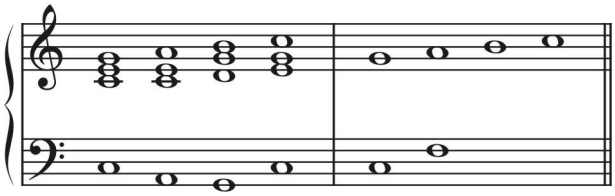
Bass steigt – Lage fällt; Bass fällt – Lage steigt.

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

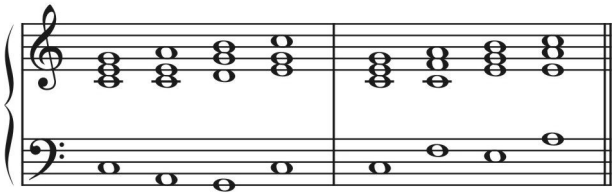
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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:

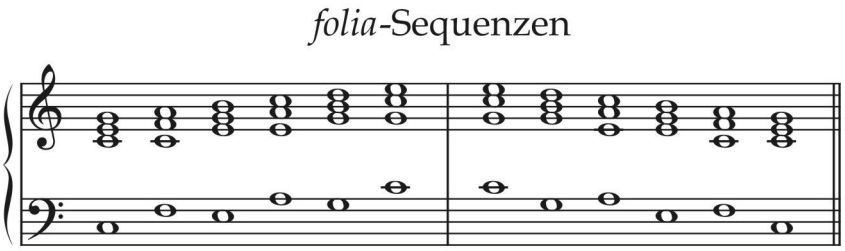


Bei tafelgerechter Weiterführung ist nur die III. Stufe e-Moll möglich. Mit der sequenzierenden Fortsetzung in die VI. Stufe a-Moll stoßen wir auf eines der bedeutendsten Satzmodelle überhaupt:

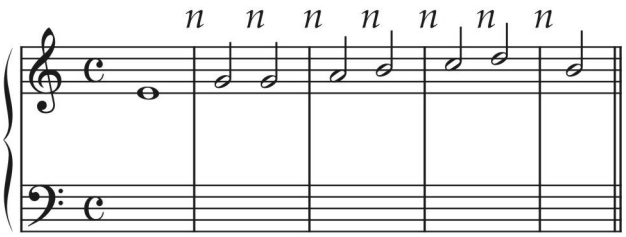


Diese so genannten *folia*-Sequenzen spielen in der musikalischen Praxis vom ausgehenden 16. bis ins 19. Jahrhundert eine eminent wichtige Rolle; im Folgenden wird die im Kontext der ›folia‹ betitelten Kompositionen stets zweigliedrige Sequenz auf drei Sequenzglieder erweitert (die fallende Variante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

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



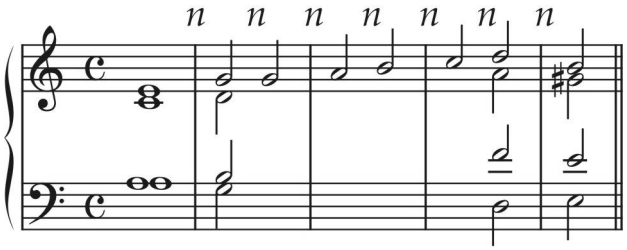
Damit ist bereits ein Grundrepertoire geschaffen, das sich problemlos z. B. auf Choral- und Liedsätze anwenden lässt, solange sich die betreffende Melodie für den Einsatz der *tabula naturalis* eignet. Entscheidende Voraussetzung dafür ist eine weitgehend engschrittige Melodieführung, die also hauptsächlich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



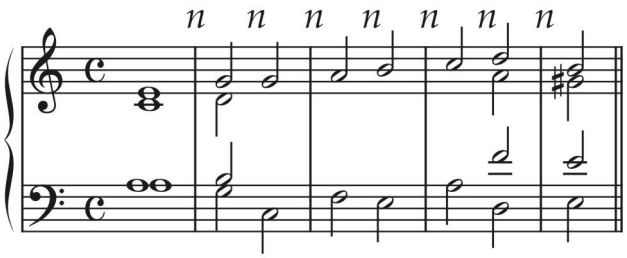
Am Anfang und Ende dieser Melodiezeile (*Vergebens ist all Müh und Kost*) befindet sich jeweils ein Terzsprung, der sich nur auf eine Weise dem *naturalis*-Satz fügt: Ein Blick auf die *tabula naturalis* offenbart, dass dort überhaupt nur ein Terzsprung im Sopran vorkommt, nämlich bei der Sekundverbindung.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

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

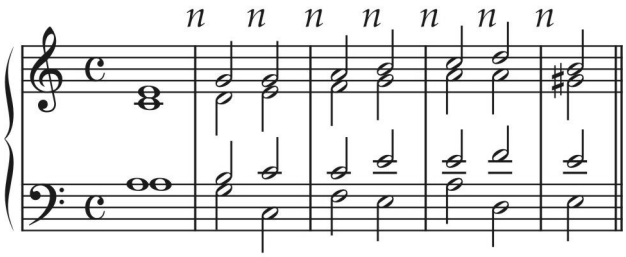


Zwischen diesen Wendungen legt die stufenweise steigende Melodie einen *folia*-Gang nahe, ausgehend von C-Dur als drittem Akkord (e-Moll wäre als Ausgangspunkt ebenfalls möglich, nur am Ende nicht):



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

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



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.

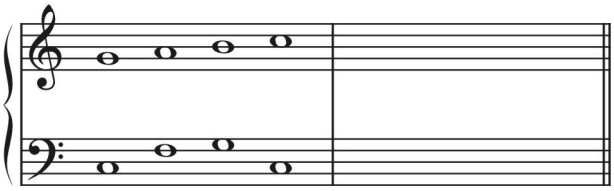
Nach der praktischen Anwendung noch ein Nachtrag zur *folia*-Sequenz, und zwar von einem Komponisten, den man wahrlich nicht mit ›einfacher‹ Satztechnik in Verbindung bringt: Johann Sebastian Bach. Selbst bei ihm finden sich einschlägige Stellen mit solchen Verbindungen, zumal in seinen Choralsätzen,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

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.

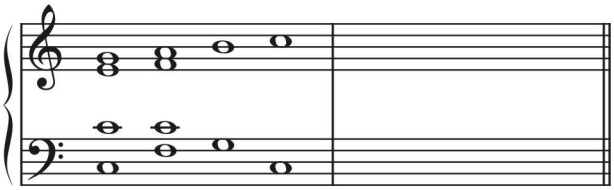
Der Einübung des *naturalis*-Satzes sollte man eine gewisse Sorgfalt widmen, ihm also sowohl analytisch als auch in der Praxis des Harmoniesatzes wie des Choral- und Lied-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

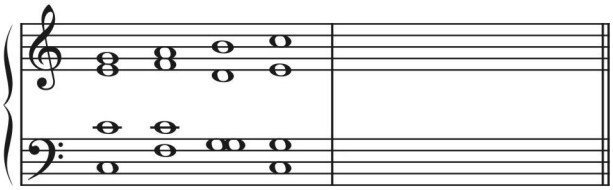


Wer sich ein wenig in der Satzlehre auskennt, wird sogleich die Parallelengefahr von der zweiten zur dritten Position erkennen, wo Sopran und Bass in Dezimen fortschreiten. Den Anfang kann die enge Lage machen:

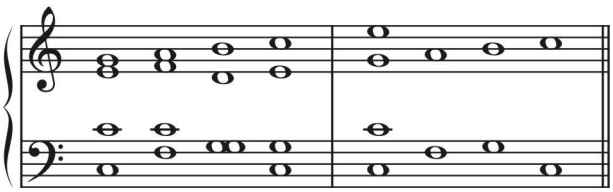


Danach aber muss man in die weite Lage wechseln (auf Stimmkreuzungen sei in dieser Arbeitsphase verzichtet), um den drohenden Parallelen auszuweichen:

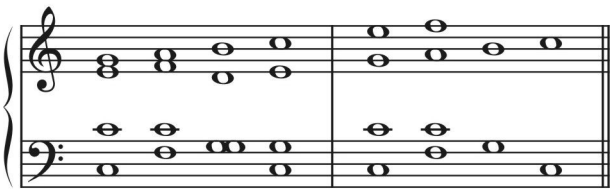
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



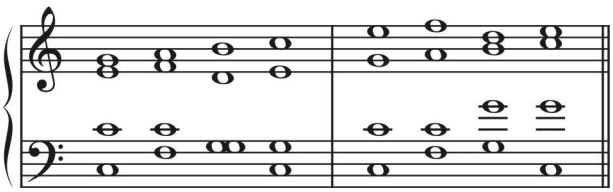
Eine analoge Situation entsteht, wenn man von der weiten Lage ausgeht und nunmehr den Alt im steigenden Quartgang führt:



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



Hernach muss die Lage von weit nach eng wechseln:

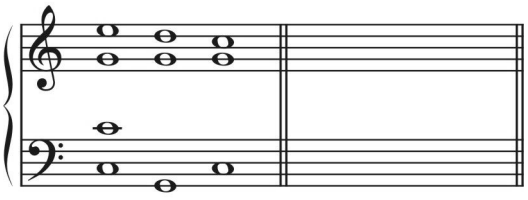


https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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:

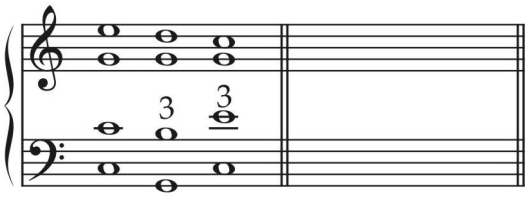
Da Bach Stufenverbindungen wie B-Dur – C-Dur fast nie ohne Durchgang belässt, hat er auch hier das a^1 als Septime eingefügt und koloriert damit die Akkordverbindung.

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 Sekundschritt 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.

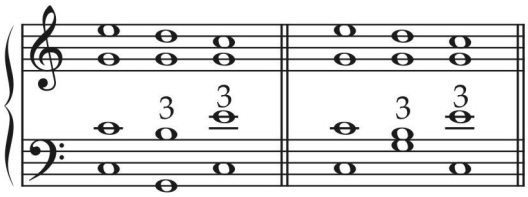


Wie kann man nun den Tenor gestalten, wenn die Schlussbildung von einer weiten Lage ausgeht und der Alt seinen Ton halten soll? In Frage kommt nur eine Lösung:

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



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:

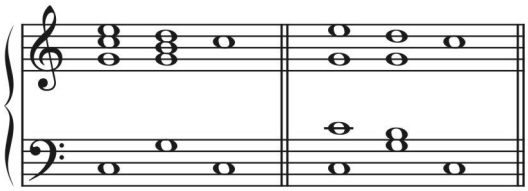
Die erste Kadenz ist durch einen Quartvorhalt bereichert, die zweite in c-Moll (dorisch notiert) mit der verminderten Quarte *h* – *es*^{1} und einer Antizipation im Sopran.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 (ohnehin eher seltene) Terzverbindung hinzutritt:

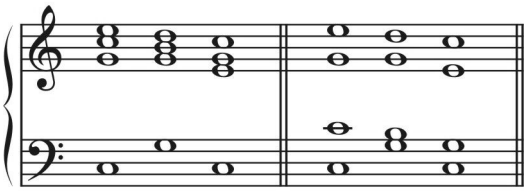
Alle Verbindungen verfügen über die besagten Terzen (ggf. Dezimen) zum Bass und wechseln die Lage, hier zunächst von der weiten zur engen, ergänzt durch die hinten angefügte Variante mit umgekehrtem Wechsel.

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?



https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

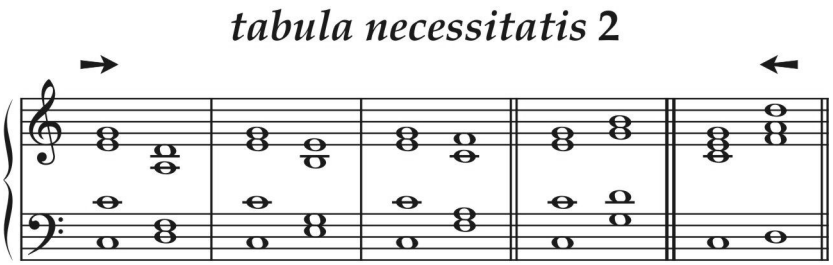
Indem die Mittelstimmen in Terzen abwärts springen:



Auch hierzu zwei Beispiele aus einem Bach-Choral, diesmal unkoloriert im ¾-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.

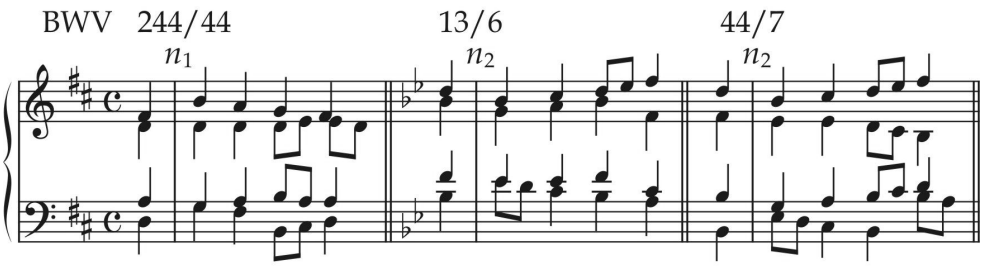
Damit aber liegt eine weder mit der *tabula naturalis* noch mit der *necessitatis* 1 vereinbare Satztechnik vor, die uns zwingt, als weitere Tafel eine *necessitatis* 2 zu eröffnen. Wir können von den vorliegenden Quintverbindungen ausgehen und die Satztechnik problemlos auf die beiden anderen Akkordverbindungen 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

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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:



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
tabula naturalis	5 → 3		3 → 5
	8 → 5		5 → 8
	3 → 8		8 → 3
tabula necessitatis 1		3 ↔ 3	
		5 ↔ 8	
tabula necessitatis 2	3 → 5		5 → 3
	5 → 8		8 → 5
	8 → 3		3 → 8

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gehörbildung im 18. Jahrhundert. Zu Johann Adam Hillers *Anweisungen zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774)

Stephan Zirwes

In der heutigen theoretischen Ausbildung an Musikhochschulen nimmt die Gehörbildung neben Fächern mit satztechnischen und analytischen Inhalten eine zentrale Stellung ein. Dabei entstand das Fach Gehörbildung als eigenständige Disziplin in der institutionellen Musikausbildung im deutschsprachigen Raum erst im 20. Jahrhundert. Über die Ausbildung des Gehörs im 18. Jahrhundert, noch vor der Gründung von Konservatorien und Musikhochschulen, sind kaum Informationen erhalten. Während eine Vielzahl an theoretischen Abhandlungen überliefert ist, in denen kompositorische und instrumentale Fertigkeiten vermittelt werden, existieren für die Gehörbildung fast keine spezifischen Quellen. Ein Theoretiker, der sich explizit mit dieser Materie beschäftigte, der den Niveauunterschied im Vergleich zu den italienischen Konservatorien thematisierte und der über einen langen Zeitraum und als erster im deutschsprachigen Raum Methoden und Material für die Entwicklung des geschulten Hörens im Druck vorlegte, war Johann Adam Hiller (1728–1804). Aus den Erfahrungen seiner im Jahr 1771 gegründeten Singschule in Leipzig entstanden mehrere Schriften, darunter ein methodisch durchdachter Lehrgang, der direkt für den Unterricht in der Singschule konzipiert wurde. In der musiktheoretischen Forschung fand diese Quelle bislang nur geringe Beachtung.

In current theoretical training at conservatories of music, aural training is assigned a central position alongside subjects concerned with compositional techniques and analysis. However, in German-speaking countries aural training only became a subject in its own right, as part of institutional musical education, in the twentieth century. Very little is known about aural training in the eighteenth century before conservatories and schools of music were founded. While many theoretical treatises survive which teach compositional and instrumental skills, hardly any sources on aural training are extant. Johann Adam Hiller (1728–1804) is a theoretician who engaged explicitly with this matter, discussing differences in quality in comparison with Italian conservatories, and he was the first in the German-speaking world to publish methods and materials for aural training. Drawing on his teaching experience at his singing school in Leipzig, founded in 1771, Hiller developed several treatises, amongst others a methodologically thought-out course designed specifically for teaching purposes at the singing school. In music theoretical research, this source has so far only received limited attention.

Während die historisch informierte Musiktheorie im heutigen Satzlehre- und Analyse-Unterricht und auch in der Forschung sehr verbreitet einen gewichtigen Stellenwert einnimmt, kann dies im Fach Gehörbildung trotz einzelner Publikationen mit einer derartigen spezifischen Ausrichtung[1] nur eingeschränkt wahrgenommen werden. Liegen uns mit Blick auf das 18. und 19. Jahrhundert für die Ausbildung in den musik-

1 Zu nennen sind hier v. a. Kaiser 1998 und Leigh 2009. Während Kaisers Lehrbuch übergeordnet nach systematischen Kriterien aufgebaut ist, beschränkt sich Leigh gezielt auf spezifische Epochen

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

theoretischen Grundlagen und in der Komposition neben den theoretischen Schriften zahlreiche Lehrgänge und Unterrichtsaufzeichnungen vor, aus denen auch die Art der Vermittlung rekonstruierbar wird, so gibt es nicht annähernd in vergleichbarem Umfang Material zum Unterricht in der Gehörbildung. Als einfache Begründung dafür könnte angeführt werden, dass Gehörbildung als eigenständige Disziplin bis ins frühe 20. Jahrhundert nicht existierte. Vor dem Aufkommen einer institutionalisierten Musikausbildung fand quasi keine Trennung zwischen den theoretischen Teildisziplinen statt und oft wurden die theoretischen wie die praktischen Fähigkeiten innerhalb ein und derselben Unterrichtseinheit integrierend erarbeitet.

Erst mit der Gründung von Musikschulen und Konservatorien im 19. Jahrhundert vollzog sich ein Bruch zwischen dem instrumentalpraktischen Einzelunterricht und der als Gruppenunterricht organisierten Unterweisung in theoretischen Inhalten. Die theoretischen Teildisziplinen blieben selbst noch längere Zeit integriert in ein einziges Unterrichtsfach. Erst nach und nach entstanden Abhandlungen, die sich gezielt mit der Bildung des Gehörs auseinandersetzen, bis schließlich im 20. Jahrhundert das Fach Gehörbildung als uns heute vertraute Disziplin aufkam.[2]

Als Sonderfall muss die Situation der Ausbildung in den italienischen Konservatorien seit dem 16. Jahrhundert verstanden werden. Ursprünglich als karitative Einrichtung für Waisenkinder gegründet, waren diese Institutionen Ausbildungsstätten für Sänger, Instrumentalisten und Komponisten. Die ganzheitliche musikalische Unterweisung kann als besondere Erfolgsgeschichte bezeichnet werden, die Italien, aus dieser Perspektive betrachtet, für lange Zeit einen exzellenten Ruf einbrachte. Die Solfeggio-Tradition spielt v. a. bei der Vermittlung der Grundlagen und somit auch bei der Ausbildung des Gehörs eine zentrale Rolle. Erst seit wenigen Jahren rücken Solfeggi in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen; eine Vielzahl von Sammlungen wurde dabei wiederentdeckt.[3] Die große Herausforderung besteht nun darin, die impliziten methodischen Ideen der meist textlosen Manuskripte zu rekonstruieren und für die heutige Unterrichtspraxis nutzbar zu machen.

Während sich in Italien somit bereits im 17. Jahrhundert ein klar strukturiertes musikalisches Ausbildungssystem entwickelt hatte, welches nicht zuletzt aufgrund konkurrierender Institutionen innerhalb einzelner Städte wie v. a. Neapel und Venedig immer professioneller wurde, existierten im deutschsprachigen Raum in dieser Zeit noch keine vergleichbaren Institutionen. Es ist daher die Frage zu stellen, wie außerhalb Italiens ohne die Voraussetzung einer institutionalisierten Ausbildung Grundlagen musikalischer Fertigkeiten wie die Bildung des Gehörs erlernt wurden. So entstanden zwar deutschsprachige Abhandlungen, in denen die erforderlichen Fertigkeiten thematisiert werden, allerdings nicht unter dem uns heute vertrauten Begriff der Gehörbildung. Es kann letztlich wohl auch nicht als große Überraschung verstanden werden, dass die Herange-

bzw. ausgewählte Gattungen (Band 1: Gregorianischer Gesang, Bicinium, Renaissance-Tanz und Kantionalsatz, Band 2: Triosonate, Konzert, Choral und Sinfonie).

2 Vgl. u. a. Richter 1993 und 1997 und Kaiser 2005.

3 Siehe hierzu insbesondere Baragwanath 2020.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hensweise an die Materie die gleiche ist wie in den italienischen Konservatorien auch: nämlich über das Singen.

Bereits im 17. Jahrhundert gab es eine ausgeprägte Tradition von ›Anleitungen zur Singkunst‹ im deutschsprachigen Raum.[4] Neben den eigentlichen Ausführungen zum Singen nimmt in diesen Lehrbüchern die Vermittlung allgemein-musikalischer Grundlagen einen wichtigen Stellenwert ein, etwa die Erläuterung der Notenschrift mit allen dazugehörigen Zeichen, der Intervall- und Taktlehre und oft auch aufführungspraktischer Aspekte wie der Ausführung von Diminutionen, Figuren und Verzierungen. Typisch für diese Lehrwerke ist aber vor allem die große Anzahl an Übungsbeispielen, durch die ihre praktische Ausrichtung erkennbar wird. Johann Joseph Fux' Singfundament bildet insofern eine Ausnahme, als es wie die italienischen Quellen keinen Text beinhaltet und somit schon äußerlich an einen Solmisations-Lehrgang bzw. eine Solfeggio-Sammlung erinnert.

Die deutschsprachigen Quellen des 17. Jahrhunderts basieren fast ausnahmslos auf dem System der italienischen Solmisationssilben, dessen Anwendung notwendigerweise eine übungsintensive Auseinandersetzung mit den Hexachord-Mutationen erforderte. Die Anweisungen zum Singen aus dem 18. Jahrhundert verwenden im Gegensatz dazu verschiedene alternative Systeme. Pier Francesco Tosis Gesangschule *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (Bologna, 1723) basiert noch ganz auf dem System der Hexachorde, einschließlich der inhärenten Lehre von den Mutationen. Johann Friedrich Agricola, der Tosis Lehrbuch 1757 ins Deutsche übersetzte und mit Anmerkungen und Kommentaren versah, kritisierte diesen Ansatz und plädierte für einen anderen Weg. Tosis gleichwohl überaus erfolgreiches Lehrwerk kann als Pendant zu den im selben Zeitraum entstandenen Instrumentalschulen Carl Philipp Emanuel Bachs, Leopold Mozarts und Johann Joachim Quantz' angesehen werden. Nach einem ersten Teil über den Gebrauch der Stimme thematisiert Tosi stilistische Aspekte, wie die Ausführung von Trillern und wesentlichen Manieren, von Passagen und willkürlichen Veränderungen. Auch den Vortrag im Allgemeinen handelt er ab. Im Hinblick auf Gehörbildung ist von besonderem Interesse, dass Tosi mehrfach das »Treffen der Noten«[5] als wesentliches Ziel herausstellt und auch das »Vom Blatte Treffen«[6] bereits auf der ersten Seite angesprochen wird: Qualitäten, die wir heute noch unmittelbar mit der Ausbildung in der Gehörbildung verknüpfen. Eine Erklärung, wie diese Fertigkeiten erlernt werden sollen, bleibt Tosi den Leser*innen jedoch schuldig.

In Friedrich Wilhelm Marpurgs Abhandlung über die Singkunst ist wiederum zu erkennen, wie eng die Gesangsausbildung auch im 18. Jahrhundert mit der Vermittlung allgemeiner Grundlagen der Musik verknüpft wurde. Auf diesen Zusammenhang verweist bereits der Titel der 1763 erschienenen *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*. Zwei Drittel dieses Traktats beschränken sich in der Folge auf die

4 Die bedeutendsten darunter sind Herbst 1642, Crüger 1660, Printz 1678 und Fux um 1700.
5 Agricola 1757, 20.
6 Ebd., 1.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erklärung der Notenschrift und Taktarten, der Intervalle und des Tonartensystems sowie darüber hinaus auf aufführungspraktische Fragen wie das Ausführen ausgewählter Manieren. Besonders hervorzuheben sind die vielseitigen Überlegungen zum methodischen Aufbau der Singlektionen im ersten Drittel der Abhandlung. Die auf wenigen Seiten angehängten Übungsexempel machen aber deutlich, dass für Marpurg eindeutig die Vermittlung von Wissen und nicht das Singen selbst im Vordergrund steht.

Auffällig ist, dass im deutschsprachigen Raum im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts deutlich mehr Abhandlungen über das Singen publiziert wurden als in den 150 Jahren zuvor, und dass diese Schriften durchgängig nahe an der musikalischen Praxis ausgerichtet sind (Abbildung 1). Bereits quantitativ betrachtet nimmt dabei einer der Autoren eine besondere Rolle ein: der 1728 in der Nähe von Görlitz geborene und 1804 in Leipzig gestorbene Johann Adam Hiller.

Jahr	Autor	Quelle
1773	Johann Adam Hiller	*Anweisung zur Singekunst in der deutschen und italienischen Sprache, zum Gebrauch der Schulen,* Frankfurt a. M. und Leipzig
1774	Johann Adam Hiller	*Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange,* mit *Exempel-Buch der Anweisung zum Singen, zum Gebrauche der Schulen und anderer Liebhaber des Gesanges,* Leipzig
1776	Georg Joseph Vogler	*Stimmbildungskunst,* Mannheim
1778	Georg Joseph Vogler	*Kuhrpfälzische Tonschule,* Mannheim
1780	Johann Adam Hiller	*Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang,* Leipzig
1784	Georg Friedrich Wolf	*Unterricht in der Singekunst,* Halle
1788	Johann Jakob Walder	*Anleitung zur Singkunst,* Zürich
1792	Johann Adam Hiller	*Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfern,* Leipzig
1798	Johann Baptist Lasser	*Vollständige Anleitung zur Singkunst,* München

Tabelle 1: Auswahl deutschsprachiger Anleitungen zum Singen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts

Hiller ist heute vor allem als Komponist deutscher Singspiele bekannt. Wenn auch die Kompositionen nach wie vor selten zur Aufführung kommen, beschäftigte sich die musikwissenschaftliche Forschung bislang fast ausschließlich mit seinen Bühnenwerken, zumal Hiller im gattungsgeschichtlichen Kontext des deutschen Singspiels eine bedeutende Rolle zukommt.[7] Viel weniger beachtet sind seine vielfältigen Tätigkeiten im kulturellen Leben der Stadt Leipzig und seine Bedeutung als Dirigent, Musikschriftsteller und Konzertveranstalter. Hiller erkannte das in Musikliebhaberkreisen bestehende Interesse an leicht sing- und spielbarer Literatur und publizierte eine Vielzahl von Liedern, Klavierstücken und Instrumentalsätzen für diesen Zweck, so u. a. von 1759 bis 1760 in der von ihm selbst gegründeten Zeitschrift *Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib*. Er war von 1766 bis 1770 Herausgeber der in Leipzig erschienenen Zeitung

7 Vgl. Reiber 1998.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, die sich explizit an Liebhaber*innen richtete und sich überwiegend historischen und ästhetischen Themen zuwandte. Daneben gründete Hiller 1771 eine Singschule, in der erstmals auch Frauen ausgebildet wurden. Die Schülerinnen und Schüler wurden dann auch in den mehr als 30 Konzerten, die die von Hiller geleitete Musikausübende Gesellschaft jährlich veranstaltete, künstlerisch eingebunden. Überdies übernahm Hiller weitere Aufgaben und Ämter im Leipziger Musikleben, wie zuletzt ab 1789 das Amt des Thomaskantors.

Die Zusammenstellung der Schriften Hillers macht deutlich, wie lang der Zeitraum war, in dem er sich mit der Thematik des Singens beschäftigte. Weiter geht schon aus den Titeln die explizite Ausrichtung auf Schulen hervor. Eine besondere und einmalige Rolle auch hinsichtlich einer heutigen Ausbildung in Gehörbildung nimmt das Lehrbuch *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* von 1774 ein. Es wurde gemeinsam mit der *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* von 1780 konzipiert. Während in der späteren Publikation im Wesentlichen die Manieren, Passagien, willkürlichen Veränderungen und ganz allgemein der gute Vortrag vermittelt werden - ähnlich wie in den Lehrwerken von Tosi / Agricola und Marpurg -, widmet sich Hiller in der *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* explizit und ausführlich den Grundlagen des Singens.

Die zuletzt genannte Abhandlung wurde drei Jahre nach der Gründung von Hillers Singschule publiziert, war aber nicht direkt als Lehrmittel für seine Institution gedacht, sondern »zum Gebrauche der Schulen und anderer Liebhaber des Gesanges«, wie dem Titelblatt des gleichzeitig publizierten *Exempel-Buches* zu entnehmen ist (vgl. Tabelle 1). Bei dem Exempel-Buch handelt es sich um eine auf Überschriften und Notenbeispiele reduzierte Fassung der eigentlichen Abhandlung, die dem Lehrer das Abschreiben der Beispiele ersparen und den Schülern das Arbeiten außerhalb der Schule ermöglichen sollte. Hiller stellte somit ein komplettes Lehrmittel, bestehend aus dem Schülerheft (dem Exempel-Buch) und einer vollständigen Version für den Lehrer, bereit.

Die eigentliche Motivation für Hillers großes Engagement hinsichtlich der Ausbildung im Singen wird aus dem Beginn seiner Vorrede offensichtlich: »Jedermann singt, und der größte Theil singt – schlecht.«[8] Besonders im direkten Vergleich mit den Fähigkeiten der Italiener beurteilt er das Singen seiner Landsleute als völlig unzureichend. Hiller referiert über seine eigene Ausbildung und zeigt an diesem Beispiel verschiedene Missstände auf. Die italienischen Konservatorien hebt er demgegenüber als Vorzeigeobjekte hervor und zitiert mehrfach Charles Burney, der ebenfalls die eklatanten Unterschiede zwischen der Qualität des Gesangs in Italien und Deutschland beschrieb.[9] Das Ziel des ersten Teils der *Anweisung* ist somit ganz klar, zunächst das »Treffen der Töne« zu gewährleisten, für das eine gute Tonvorstellung entscheidend sei. Es handelt sich hierbei um nichts anderes als eine adäquate Ausbildung des Gehörs. Hiller übernimmt in der Vorrede sowie der Einleitung einige zentrale Aspekte und Ideen aus den oben

8 Hiller 1774, Beginn Vorrede.
9 Vgl. Burney 1773, 45–47.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erwähnten Schriften von Tosi und Marpurg, die auch mehrfach zitiert werden. Der wesentliche Unterschied gegenüber diesen Vorgängern besteht jedoch darin, dass im anschließenden Lehrgang die praktische Umsetzung dieser Ideen auch eingelöst wird. Hiller veranschlagt für das Durcharbeiten des Lehrgangs vier Wochenstunden über mindestens ein halbes und maximal ein ganzes Jahr. Im Vergleich damit gibt er als Ausbildungszeit an den italienischen Konservatorien einen Zeitraum von drei bis vier Jahren an.

Wichtig beim Konzept und Aufbau ist Hillers neuartige Idee, den Unterrichtslehrgang in Lektionen statt in Kapitel zu untergliedern. Unter einer Lektion versteht er nicht die tatsächlichen Unterrichtsstunden, sondern inhaltlich sinnvoll zusammengestellte Einheiten mit verschiedenen theoretischen wie praktischen Themenbereichen. Erst wenn die Inhalte einer Lektion beherrscht werden, soll mit der nächstfolgenden fortgefahren werden. Neben den eigentlichen Anweisungen zum Singen findet auch wieder die Vermittlung allgemeiner Grundlagen zur Musik statt.

Lektion 1		**Lektion 2**	
§ 1	Unterscheidung der Stimmen	§ 1	Unterscheidung der drei Tetrachorde
§ 2–3	Noten	§ 2–4	harte Tonleiter (aus zwei Tetrachorden)
§ 4–5	Liniensystem	§ 5	hart oder weich
§ 6	Gestalt der Noten	§ 6–7	Intervalle (vorläufige Herleitung aus der Tonlei-
§ 7	Buchstaben zur Notenbenennung	§ 8–9	ter)
§ 8	Notenschlüssel	§ 10	Beschaffenheit der harten Tonleiter
§ 9	Benennung der Noten	§ 11	Verlängerung der Tonleiter
§ 10	erstes Tetrachord	§ 12–13	Oktavlagen
§ 11	Unterschied von Halb-/Ganzton	§ 14	Ton, Tonart, Modus
§ 12	Triller mit Übungs-Beispiel		lange/kurze Noten, Thesi und Arsi,
			Takt, Taktstrich, Zweiertakt
		Übungsexempel	

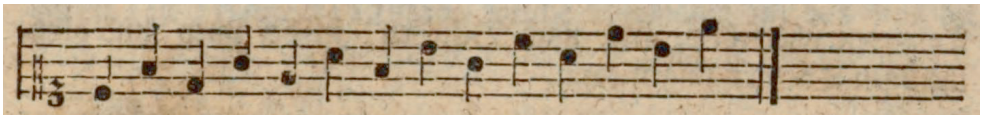
Tabelle 2: Zusammenstellung der Inhalte aus den beiden ersten Kapiteln von Hillers *Anweisungen zum musikalisch-richtigen Gesang*

In der ersten Lektion wird als Tonvorrat nur ein einziges Tetrachord verwendet und die Unterscheidung von Halb- und Ganzton bewusst nachvollzogen. Die zweite Lektion zielt nach der Gegenüberstellung der drei diatonischen Tetrachorde auf den Aufbau der Durtonleiter. In den folgenden Lektionen wird der Unterschied zur melodischen sowie harmonischen Molltonleiter praktisch erarbeitet, und die Dur- und Moll-Skalen werden von jedem Ton aus geübt. Nachdem bis Lektion fünf nur schrittweise Tonfortschreitungen gesungen wurden, wird anschließend die Fortschreitung in Sprüngen thematisiert. Im weiteren Verlauf der Lektionen werden nach und nach die einzelnen Intervalle praktisch geübt, indem stets nach gleichem Muster schematisierte Singübungen mit dem jeweils als Schwerpunkt behandelten neu hinzugezogenen Intervall verwendet werden,

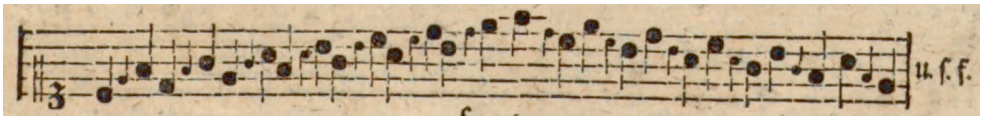
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie exemplarisch an den Übungsbeispielen zur Quarte gesehen werden kann (Bsp. 1).[10] An die Erarbeitung aller diatonischen Intervalle im Tonraum der Durtonleiter und über den Oktavambitus hinaus bis zur »Terzdezime«[11] schließt sich in Lektion 11 (vgl. Beispiel 1d) die Übung der noch nicht behandelten übermäßigen und verminderten Intervalle an.

a)



b)



c)

10 Hiller stellt die Besonderheit der übermäßigen Quarte zwischen dem vierten und siebten Skalenton heraus und weist auf deren häufige Verwendung im Rezitativ hin. In Beispiel 1d) kann der dissonante Sprung sowohl fallend als auch steigend, jeweils im Zusammenhang einer Quintfallsequenz geübt werden.

11 Hiller 1774, 142.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

d)

Beispiel 1: Übungen zur Quarte (Hiller 1774, 119 f.)

Neben dem soeben aufgezeigten Pfad durch die Lektionen, der letztlich das »Treffen der Töne« systematisch vermitteln soll, werden weitere konzeptuelle Strukturen deutlich. So ist auf der Ebene der zeitlichen und metrischen Organisation ebenfalls ein schrittweiser Aufbau erkennbar. Nachdem in Lektion 2 erst einmal der gerade Takt erläutert ist, wird in Lektion 3 von der zweiteiligen die dreiteilige Taktart unterschieden. Weiter werden die Noten- und Pausenwerte aufgezeigt, nach und nach in den folgenden Lektionen auch rhythmische Strukturen betrachtet und alle Taktarten für sich unter die Lupe genommen, wobei auch das Taktschlagen thematisiert wird. Auf diese Weise wird die Ebene der Zeitstrukturierung ganz praktisch in die Übungen mit einbezogen. Jede Lektion schließt mit einem Übungsbeispiel ab, das die in der jeweiligen Lektion vermittelten Inhalte zusammenführt.

In Lektion 1 stehen als Tonmaterial, wie bereits erwähnt wurde, nur der Halb- und Ganztonschritt zur Verfügung, während auf der zeitlichen Ebene noch keine Grundlagen vermittelt sind; eine kurze Singübung am Ende der Lektion thematisiert den Triller, und zwar ganztönig in einer Tenorklausel und halbtönig in einer Sopranklausel. In diesem Zusammenhang erläutert Hiller auch Details wie einen möglichen Nachschlag oder die Notation des Trillers und gibt Hinweise zur Ausführung im Hinblick auf Dynamik und Tempo.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 2: Übungsbeispiel zum Triller am Ende von Lektion 1 (Hiller 1774, 39)

In der zweiten Lektion wird die Tonleiter auf zweierlei Art in einen geraden Takt gesetzt. Dies gibt Gelegenheit für Ausführungen über Thesis und Arsis und über den Takt an sich. Hiller verwendet in der Singübung auch wieder mehrfach den Triller, um den Inhalt aus der ersten Lektion zu wiederholen. Das Übungsbeispiel in Lektion 3 verwendet in der Folge den Dreiertakt, und Hiller führt in diesem Zusammenhang die verschiedenen Arten des »Taktschlagens« bzw. Dirigierens an. Lektion 4 versetzt, wie gezeigt, die Durskala auf jeden möglichen Ton. Auch werden die Verwandtschaft der Tonarten sowie der einfache Übergang von einer Tonart in eine andere durch die Verwendung des jeweiligen neuen Leittones erklärt, also die Möglichkeit der Modulation innerhalb der Einstimmigkeit. Das Übungsbeispiel am Ende der Lektion befasst sich dementsprechend mit genau diesen Themen. Lektion 5 behandelt in ähnlicher Weise die Molltonart. Neu ist, dass erstmals verschiedene Notenwerte verwendet werden. Darüber hinaus setzt Hiller das Beispiel gleich dreimal hintereinander: als Allabreve-Takt, in gleichem Takt, aber mit halbierten Notenwerten und als 2/4-Takt mit noch einmal halbierten Notenwerten, wobei das zweite und dritte Beispiel jeweils in eine andere Tonart versetzt sind (Bsp. 3). Die Transposition empfiehlt Hiller auch an mehreren Stellen explizit zur Übung.

a)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

b)

c)

Beispiel 3: Beginn der transponierten und jeweils in neuer Taktart gesetzten Übungsbeispiele aus Lektion 5 (Hiller 1774, 87–89)

Das Beispiel aus Lektion 6 wird wieder in verschiedenen Taktarten präsentiert. Neu führt Hiller in diesem Exempel die Textierung ein. Anstelle des einfachen »Abcdirens«, bei dem anstatt der italienischen Solmisationssilben jeweils der deutsche Tonname als Text gesungen wird, orientiert sich Hiller am System der ›Graunschen Sylben‹. Er passt dieses jedoch an, indem er dessen absolute Bezeichnung der Töne mit den Silben »da-me-ni-po-tu-la-be« ohne Bezug zur Tonhöhe als immer wiederkehrende Reihenfolge der Silben, und somit als Text verwendet (Bsp. 4).[12] Der zweite Abdruck des Beispiels in anderer Takt- und Tonart verzichtet auf den Text, so dass der Schüler das im ersten Beispiel vermittelte System der Graunschen Silben selber anwenden muss.

12 Vgl. Hiller 1774, 100 f. Zum System der ›Graunschen Sylben‹, das auch als ›Damenisation‹ bezeichnet wurde, vgl. Koch 1802, 1400 f., oder Marpurg 1763, 42 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 4: Beginn des Übungsbeispiels mit Verwendung der ›Graunschen Sylben‹ (Hiller 1774, 101)

Die Übungsbeispiele zu den ersten 6 Lektionen zeigen eindrucksvoll, wie mit ausschließlich schrittweiser Melodik eine Vielzahl von Aspekten gelehrt wurde. Das Singen von Sprüngen wird erst ab Lektion 7 erarbeitet. In den anschließenden Lektionen werden die Übungsbeispiele aus melodischer Perspektive anspruchsvoller und interessanter. Dabei werden verschiedene inhaltliche Themenbereiche auf mehrere Lektionen verteilt, wie z. B. die Ausführungen zum »Atemholen«. Hiller nutzt stets das didaktisch wichtige Mittel der Wiederholung, um an dem bislang Behandelten anzuknüpfen und anschließend weitere Aspekte oder komplexere Gestalten anzufügen.

***

Hillers übergeordnetes Ziel ist die Ausbildung im ›richtigen‹ Singen. Die Einteilung in Lektionen statt in Kapitel ermöglicht es, Theorie und Praxis logisch aufeinander aufbauend und leicht verständlich zu vermitteln. Die sinnvoll strukturierte Methodik erzeugt ein vielschichtiges Netz von Beziehungen, sowohl innerhalb einer Lektion mit dem praktischen, inhaltlich gebündelten Übungsbeispiel am Ende der Einheit als auch über die Lektionen hinweg durch die verschiedenen immer wieder aufgenommenen Themenbereiche. Insgesamt entsteht so ein Lehrmittel, das bei einer vergleichbaren Zielgruppe, wie Schülerinnen und Schüler einer Musikschule oder allgemeinbildenden Schule, auch in der heutigen Unterrichtspraxis erfolgreich wieder angewendet werden kann. Eine Erweiterung mit komplexeren Inhalten würde selbstverständlich auch die Anwendung im Hochschulunterricht ermöglichen.

Das besondere Potential von Hillers bis ins Detail durchdachter Methode liegt letztlich in der vernetzten Aneignung von zu erlernendem Wissen und praktischen Fertig-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keiten. Das Verstehen ist für die Entwicklung des Gehörs ebenso unerlässlich wie das praktische Üben. Mithilfe des Singens lassen sich diese verschiedenen Anknüpfungspunkte miteinander verbinden. Überdies kann die Vermittlung auch in einer größeren Gruppe stattfinden. Es ist daher nicht verwunderlich, dass derartige Fähigkeiten in den Konservatorien des 19. Jahrhunderts noch lange auf ähnliche Weise vermittelt wurden.[13] Die Auseinandersetzung mit Hiller macht aber auch deutlich, welchen im Vergleich zur heutigen Zeit hohen gesellschaftlichen Stellenwert das Singen im späten 18. Jahrhundert hatte. Darüber hinaus geben die Quellen einen Einblick in die Gesangsästhetik ihrer Zeit.

Die Herausforderung aus der Perspektive von Gehörbildungsdozierenden besteht nun darin, die interessanten Aspekte und Methoden herauszuarbeiten und sie für unsere heutige Unterrichtspraxis fruchtbar zu machen. Das betrifft Detailfragen genauso wie grundsätzliche methodische Ideen. Das Quellenmaterial ist umfangreich und vielfältig. Es gibt demnach noch Einiges wiederzuentdecken.

Literatur

Agricola, Johann Friedrich (1757), *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*, […] *mit Erläuterungen und Zusätzen*, Berlin: G. L. Winter.

Baragwanath, Nicholas (2020), *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York (NY): Oxford University Press.

Burney, Charles (1773), *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland, aus dem Englischen übersetzt* [von Johann Joachim Christoph Bode], Hamburg: Bode.

Crüger, Johann (1660), *Musica Practicae praecepta brevia* […] *Der rechte Weg zur Singekunst, darinnen begriffen ein kurtzer und gründlicher Unterricht wie die Jugend so Beliebung zur Music träget, leicht und vortheilhafftig kan angeführet werden*, Berlin: Selbstverlag.

Fux, Johann Joseph (1993), *Singfundament* [um 1700], vorgelegt von Eva Badura-Skoda und Alfred Mann (Johann-Joseph-Fux-Gesamtausgabe. Bd. VII/2), Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

Herbst, Johann Andreas (1642), *Musica Practica* […], *das ist: Eine kurtze Anleitung wie die Knaben und Andere so sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen auff jetzige Italienische Manier* […], Nürnberg: Jeremiah Dümler.

Hiller, Johann Adam (1774), *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (Leipzig), mit *Exempel-Buch der Anweisung zum Singen, zum Gebrauche der Schulen und anderer Liebhaber des Gesanges,* Leipzig: Johann Friedrich Junius.

Hiller, Johann Adam (1780), *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang,* Leipzig: Johann Friedrich Junius.

Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, 2 Bde. (Grundkurs und Aufbaukurs), Kassel: Bärenreiter.

13 Zuerst wären in diesem Zusammenhang Franz Wüllners *Chorübungen der Münchener Musikschule* (München 1876) zu nennen. Wüllner übernahm 1877 die Leitung des Konservatoriums in Dresden und wurde 1884 Direktor des Kölner Konservatoriums, wodurch seine Übungen große Bekanntheit erlangten.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kaiser, Ulrich (2005), »Zur Gehörbildung in Deutschland«, in: *ZGMTH* 2/2–3, 197–202. https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/527

Koch, Heinrich Christoph (1802), Art. »Solfeggiren«, in: ders.: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: August Hermann d. J., 1399–1401.

Leigh, John (2009), *Orlando – Ein multimediales Gehörbildungsprogramm*, Band 1: Gregorianischer Gesang, Bicinium, Renaissance-Tanz und Kantionalsatz, Band 2: Triosonate, Konzert, Choral und Sinfonie, CD mit Begleitheft, Dresden: Fahnauer.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1763), *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*, Berlin: A. Wever.

Printz, Wolfgang Caspar (1678), *Musica modulatoria vocalis, oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst*, Schweidnitz: Ch. Okels.

Reiber, Joachim (1998), »Singspiel«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter.

Richter, Christoph (1993), »Zur Geschichte der musikalischen Ausbildung und zur Entwicklung der Musikhochschulen«, in: *Musikhochschulführer*, hg. von der Rektorenkonferenz der Musikhochschulen in der Bundesrepublik Deutschland, Mainz: Schott, 19–63.

Richter, Christoph (1997), »Musikausbildung«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter.

Tosi, Pier Francesco (1723), *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, Bologna: Lelio dalla Volpe.

Wüllner, Franz (1876), *Chorübungen der Münchener Musikschule*, München: Theodor Ackermann.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wozu noch Harmonielehre?

Hans Aerts

Dieser Beitrag plädiert für eine Unterrichtsmethodik, die Einsicht in die Prinzipien der Organisation dur-moll-tonaler Mehrstimmigkeit anhand historischer Kontextualisierungen zu vermitteln versucht. Somit basiert sie auf der Rekonstruktion einer Tradition des Kontrapunkts, die ins 14. Jahrhundert zurückreicht, allmählich um verschiedene Konzepte angereichert wurde und noch im 19. Jahrhundert relevant war. Der Ansatz wendet sich gegen eine Didaktik, die wie selbstverständlich bei den Setzungen von Harmonielehren des 19. und 20. Jahrhunderts ansetzt. Skizziert werden die ersten Schritte eines entsprechenden Lehrgangs. Es folgt eine exemplarische Analyse eines Abschnitts aus dem Hornkonzert KV 495/1 von Wolfgang Amadeus Mozart, die Konzepte wie ›Semidissonanz‹ und ›Verwechslung‹ illustriert.

This article proposes a curriculum that introduces the organizing principles of tonal music through historical contextualization. It aims to reconstruct a tradition of counterpoint that dates back to the 14th century, gradually evolved over the centuries, and was still relevant in the 19th century. The stance opposes a didactic approach that takes the conventions of nineteenth- and twentieth-century harmonic theories for granted. In outlining the proposed curriculum, concepts such as 'semidissonance' and 'Verwechslung' are illustrated via an analysis of a short passage of Mozart's Horn Concerto K. 495/1.

Ein problematisches Gemisch

Zum Titel dieses Beitrags habe ich mich durch den Untertitel der Tagung, die dieser Band dokumentiert, herausgefordert gefühlt: »Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin«. Kontrapunkt – eine ›kompositorische Disziplin‹?

Als »kompositorische Disziplin« wird der Begriff ›Kontrapunkt‹, jahrhundertelang gleichbedeutend mit Satzlehre im umfassenden Sinn, hier nach meinem Empfinden etwas zu nonchalant in die Nische gestoßen, in die ihn das 19. Jahrhundert hineingezwängt hat, damit er Platz mache für die ›Harmonielehre‹, und in der er verkam als Synonym von Polyphonie und imitatorischem Satz, von Kanon und Fuge oder von bloßen satztechnischen Übungskonstrukten.[1] Das Wort ›Harmonielehre‹ wurde dafür aufgebläht zu einem problematischen Homonym: einem Schmelztiegel kosmologischer Ideen (die *harmonía* als Einheit von Verschiedenem oder gar Entgegengesetztem), ästhetischer Prämissen (z. B. organische Einheit), mathematischer und naturwissenschaftlicher Vorstellungen (u. a. die Herleitung von Akkorden und tonalem Zusammenhang als Postulate der Natur) sowie praktischer Satzlehre, deren Methodik von diesen Vorstellungen geprägt war. Dies aber häufig derart implizit, dass Lernende den Eindruck bekommen mussten, eine solche Methodik sei unausweichlich.

1 Siehe Sachs 1982.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich rede z. B. von

- der Annahme von Stammakkorden als (mehr oder weniger) unmittelbaren Entitäten
- der Ableitung von Zweiklängen aus diesen Dreiklängen und Septakkorden
- der scheinbar zwingenden Frage nach dem Grundton eines Klangs, oder gar nach seiner ›Funktion‹ im Sinne Hugo Riemanns
- der Vorstellung, dass die Grundtonfortschreitung das bestimmende Moment einer Klangfortschreitung sei
- der Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenakkorden
- der Idee von ›Kadenz‹ als Prinzip musikalischer Form.

Wozu dies u. a. geführt hat, zeigt etwa der noch stets aktuelle Aufgabentyp »Vierstimmiger Tonsatz« der Abiturprüfung in Baden-Württemberg:

> Für die Aufgabenstellung gilt: […] es müssen mindestens eine *spezielle Subdominante*, eine *spezielle Dominante* und eine Zwischendominante enthalten sein[;] erwartet werden außerdem *Nebendreiklänge*, Umkehrungen und mindestens eine Vorhaltbildung[;] Durchgang und Vorhalt gelten nicht als eigenständiger Akkord. Die Ausarbeitung […] richtet sich nach *den* Regeln der Stimmführung […]. [Hervorhebungen d. Verf.][2]

2f. Vierstimmiger Tonsatz

Aufgabe:

Lösung:

Musteraufgabe für die Abiturprüfung Musik in Baden-Württemberg[3]

2 Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2015), 8. In der Fassung von 2021 finden sich diese Ausführungen unverändert wieder, vgl. Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2021), 8–9.

3 Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2015), 19; unverändert auch in Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2021), 19.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine solche Aufgabe lässt sich lösen durch ein strikt regelgeleitetes Übertragen einer Symbolsprache in eine andere, ohne Hörvorstellung, ohne Abwägen von Möglichkeiten und ohne Einsicht in die historische und situative Bedingtheit satztechnischer Prinzipien (was sind ›die‹ Regeln der Stimmführung?). Zudem werden dort verwässerte und mitunter sogar falsch verstandene (siehe das Symbol »Dp« in Takt 1) Surrogate ehemals anspruchsvoller philosophisch und naturwissenschaftlich inspirierter Theorien als absolut hingestellt, so dass der Eindruck entstehen muss, sie (und nur sie) enthüllten und benennten das ›Wesen‹ dessen, was da klanglich stattfindet.

Ein Blick in die baden-württembergischen Bildungspläne für das Schulfach Musik lehrt, dass diese Richtung schon früh vorgegeben wird.[4] Dabei wäre einiges nicht so problematisch, wenn es gelänge, sinnvoll zwischen den Kategorien Intervall (als Zweiklang!), Akkord und Klangprogression zu vermitteln. In den mir bekannten Lehrplänen und Schulbüchern geschieht dies aber nicht, sondern stehen die Themen Intervall, Akkord und Kadenz lose nebeneinander. Ohnehin werden Intervalle dort vor allem als Tonfolgen und kaum als Zweiklänge thematisiert.

Schon in den 1970er Jahren wies Carl Dahlhaus auf den unkritischen äquivoken Gebrauch der Begriffe ›Harmonie‹ und ›Harmonik‹ in der musiktheoretischen Umgangssprache hin und hielt fest, »dass die Disziplin, die man praktische Harmonielehre nennt, in Wahrheit eine Unterweisung im Kontrapunkt – wenn auch im freien statt im strengen Satz« darstelle.[5] Dass dies auch auf Hochschulebene heute eben leider oft gerade *nicht* der Fall ist, zeigte mir ein Seminar im April 2018 in Brüssel, bei dem Vertreterinnen und Vertreter verschiedener europäischer Musikhochschulen ihre musiktheoretischen Curricula vorstellten.[6] Auch dort wurden etwa der Erkenntniswert und didaktische Nutzen von Stufen- und Funktionssymbolen kaum hinterfragt, geschweige denn die Prämissen, die diesen Symbolen zugrunde liegen.

Einführung in die dur-moll-tonale Mehrstimmigkeit

Natürlich geht es mir nicht darum, die spekulativen Entwürfe zur Begründung von Spielarten europäischer Mehrstimmigkeit als irrelevant beiseitezuschieben. Erstens sind sie ästhetische Werke eigenen Rechts, die zeigen, auf welch raffinierte Weise in verschiedenen Epochen Kulturprodukte auf vermeintlich natürliche Gegebenheiten zurückgeführt worden sind. Und zweitens wäre es falsch zu leugnen, dass die *musica practica* an manchen, auch entscheidenden Punkten von der *musica theorica* geprägt worden ist. Wenn wir unseren Schülerinnen, Schülern und Studierenden Einsicht vermitteln wollen

4 »Die Schülerinnen und Schüler [der Klassen 7/8] können […] harmonische Eigenschaften von Musik erkennen und beim Musizieren anwenden: […] Tonika, Dominante, Subdominante, Kadenz, Dominantseptakkord.« (*Bildungsplan des Gymnasiums für das Fach Musik* 2016, 20).

5 Dahlhaus 2001, 442.

6 *Harmony and Music Analysis Seminar Event* (*HarMA*), 25.–27. April 2018 am *Conservatoire royal de Bruxelles*.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in die historisch gewachsenen Prinzipien der Organisation europäischer Mehrstimmigkeit, müssen wir also unbedingt die Momente herausstellen, bei denen *musica speculativa* und Satzlehre, theoretischer Entwurf und kompositorische Praxis miteinander verquickt sind. Dort aber, wo die Phänomene aus einem Diskurs heraus erklärt werden können, geprägt von *usus*, also der Tradition handwerklicher Anweisungen, sowie von *imitatio* und *aemulatio*, erscheinen sie mir hingegen weniger zwingend – zumal wenn sich herausstellen sollte, dass aus dieser Perspektive Differenzierungen aufleuchten und somit Bedeutungen zutage gefördert werden, welche aus dem Blickwinkel spekulativer post-hoc-Interpretationen, die von neu gesetzten Prämissen ausgehen, verdeckt blieben.

Wesentlich für die Tradition des Kontrapunkts, die bekanntlich ins 14. Jahrhundert zurückreicht, sind die Unterscheidung zwischen vollkommener und unvollkommener Konsonanz und die damit verbundenen Stimmführungsregeln (u. a. Verbot der Parallelfortschreitung in gleichen perfekten Konsonanzen, eingeschränkter Gebrauch verdeckter Parallelen, PIP-Prinzip).[7] Die Qualität des Klangs (der ›Vertikalen‹) ist also ein essenzieller Gesichtspunkt des Kontrapunkts – und die Begriffe ›Kontrapunkt‹ und ›Homophonie‹ bilden mitnichten einen Gegensatz. Hiervon ausgehend stellt sich mir die methodische Frage, welche Konzepte diesem Basisreglement peu à peu hinzugefügt werden müssen, damit auch satztechnische Phänomene des späten 18. und des 19. Jahrhunderts nachvollzogen werden können, ohne dabei den auf diese Weise anwachsenden Erfahrungs- und Vorstellungsrahmen plötzlich durch einen völlig anderen zu ersetzen.

Vor diesem Hintergrund kam es zur inhaltlichen Umgestaltung eines zweisemestrigen Pflichtkurses im Studiengang Bachelor Musik an der *Hochschule für Musik Freiburg*, der noch traditionell ›Harmonielehre‹ genannt wurde.[8] Der neue Parcours beginnt mit Übungen im zweistimmigen *contrapunctus simplex*, u. a. mit Singen, Spielen und Schreiben entsprechender Kanons und Sequenzen. Eingeführt werden die Synkopendissonanz, woraus weitere Sequenztypen abgeleitet werden, und der doppelte Kontrapunkt der Oktave. Kadenzen werden als Kombinationen von Klauseln vermittelt; hier kommen dritte, vierte und fünfte Stimmen hinzu. Es folgen Fauxbourdon-Varianten wie der 3–5-Satz,[9] transitorische Dissonanzen (Durchgangsnote, Wechselnote usw.), Generalbassregeln ohne Dur-/Moll-Skalenbezug (z. B. die mi-Regel),[10] Generalbassregeln mit Dur-/Moll-Skalenbezug, darunter die Oktavregel (die wiederum als Konglomerat kadenzieller Fortschreitungen erörtert wird), Ausweichungen, Varianten von Oktavregelklängen sowie weitere Satzmodelle und satztechnische Phänomene.

7 Sachs 1984. Zum PIP-Prinzip siehe u. a. Menke 2015, 81.

8 Die Ausgestaltung dieser Lehrveranstaltung (bestehend aus einer einstündigen Vorlesung und einer einstündigen Übung in Kleingruppen) im Sinne einer historisch informierten Musiktheorie wurde zuvor bereits von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke, Thomas Müller, Juliane Brandes und Nathalie Meidhof vorangetrieben. Den von ihnen eingeschlagenen Kurs versuche ich konsequent weiterzudenken.

9 Vgl. Menke 2015, 133.

10 Vgl. Arlettaz u. a. 1996.

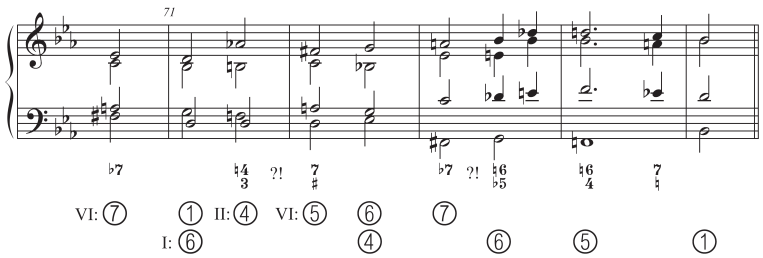
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

All das ist fünfzig Jahre nach Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* und nach dem *historic turn*, der in vielen Theorieabteilungen deutscher, österreichischer und Schweizer Musikhochschulen stattgefunden hat, natürlich überhaupt nicht neu. Trotzdem ist, wie eingangs gezeigt, in der heutigen Lehre die Vorstellung noch sehr verbreitet, eine Einführung in die Organisationsprinzipien dur-moll-tonaler Mehrstimmigkeit müsse bei Dreiklängen, Septakkorden und deren Umkehrungen sowie einer von Hugo Riemann geprägten Vorstellung von ›Kadenz‹ ansetzen, anstatt die Aufgabe darin zu sehen, solche Perspektiven historisch zu kontextualisieren, ihren Erkenntniswert und didaktisches Potenzial zu überprüfen und andere Sichtweisen ihnen gegenüber gegebenenfalls deutlich aufzuwerten.

Analysebeispiel

Da die Analyse eines Beispiels aus dem späteren 19. Jahrhundert den hiesigen Rahmen sprengen würde, möchte ich im Folgenden anhand eines kurzen Abschnitts aus dem Kopfsatz des Hornkonzerts Es-Dur KV 495 von Wolfgang Amadeus Mozart zeigen, wie eine Analyse im Sinne des skizzierten Konzepts aussehen kann.

Der Abschnitt stammt aus der Solo-Exposition und führt zu einem Ganzschluss in der Oberquinttonart B-Dur, in die bereits zuvor ausgewichen wurde. Die römischen Zahlen im Notenbeispiel bezeichnen die Relation der Tonarten, in denen die jeweiligen Akkorde leitereigen sind, zu dieser lokalen Haupttonart. »VI« bedeutet also: g-Moll als Tonart der VI. Stufe von B-Dur. Die römischen und arabischen Zahlen implizieren somit, dass in dieser Musik eine Dur- oder Moll-*Tonleiter*, hier die B-Dur-Skala, als Struktur betrachtet werden kann, auf die die Klänge direkt oder indirekt bezogen sind.



Beispiel 1: W. A. Mozart, Hornkonzert Es-Dur KV 495 (1786), erster Satz, T. 71–75, Reduktion mit provisorischer Skalenzuordnung der Basstöne

Unbefriedigend sind aber die Annotationen zu den Fortschreitungen beim Übergang von Takt 71 zu 72 und in Takt 73, da sie die merkwürdige Dissonanzbehandlung in den dortigen Progressionen unkommentiert lassen. Die übermäßige Quarte *f-h* in Takt 71 müsste regulär zur Sexte *es-c*^{1}, die verminderte Septime *h-as*^{1} zur Quinte *c*^{1}-*g*^{1} fortschreiten. Analog müsste sich in Takt 73 das *es*^{1} in ein *d*^{1} und das *c*^{1} in ein *b* auflösen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Intervalle wie diese übermäßige Quarte und verminderte Septime bedürfen im Rahmen einer Einführung in die dur-moll-tonale Mehrstimmigkeit gesonderter Beachtung. Denn einerseits können sie, wie die bereits im 15. Jahrhundert beschriebene Synkopendissonanz, auf betonten Taktpositionen verwendet werden und erfolgt auch bei ihnen die Auflösung des jeweils dissonierenden Tons durch einen Sekundschritt abwärts; andererseits muss dieser dissonierende Ton aber nicht der hintere Teil einer synkopierten Note sein.[11] Solche Dissonanzen ließen sich als ›Semidissonanzen‹ bezeichnen, da sie (wie Konsonanzen) frei eintreten können, doch (wie Dissonanzen) einem bestimmten Fortschreitungszwang unterliegen.[12] Seit dem 16. Jahrhundert erhöht sich allmählich die Anzahl jener Intervalle, die nach traditioneller Kontrapunktlehre als dissonant gelten (die bassbezogene Quarte, die Sekunde/None, Septime, alle übermäßigen und verminderten Intervalle) und zunehmend im beschriebenen Sinne als Semidissonanzen verwendet werden.[13] Johann David Heinichen, einer der ersten, die diese Art von Dissonanzbehandlung theoretisch reflektiert haben, erklärt solch »unpraeparirte« Dissonanzen als *Anticipatio Transitus* (Vorausnahme des Durchgangs). Diese Erklärung lässt allerdings offen, wann eine solche Vorausnahme üblich ist und wann nicht: Sie bezieht die Semidissonanzen auf die herkömmliche Durchgangsdissonanz, liefert aber keine Bestimmung der Situationen, in denen diese Art von Vorausnahme gängig ist. Die Septime in einem Mollseptakkord etwa wird zu seiner Zeit nicht als Semidissonanz verwendet, obwohl ja auch in solch einem Fall von *Anticipatio Transitus* gesprochen werden könnte.

Ohne Zweifel ist das Konzept der Stamm-Dreiklänge und Stamm-Septakkorde (etwa die Annahme des ›hart verminderten‹ Dreiklangs zur Begründung des Gebrauchs der übermäßigen Sexte als Semidissonanz oder der Begriff des Dominantseptakkords zur Begründung des Gebrauchs der darin enthaltenen verminderten Quinte und kleinen Septime samt deren Umkehrungsintervallen) zumindest teilweise als Antwort auf dieses Problem zu verstehen.[14] Scheut man sich aber vor diesem Konzept wegen der Konsequenzen, die es nach sich zieht (etwa das Umkehrungsprinzip, der damit verbundene Begriff eines Grundtons und die Vorstellung einer satztechnischen und stilistischen Äquivalenz aller Umkehrungsformen), lassen sich alternativ zumindest einige der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geläufigen Semidissonanzen auf eine Terzfall-Altklausel beziehen. Allgemein akzeptierte Semidissonanzen sind demnach zu dieser Zeit:

– die verminderte Quinte über einem Leitton, deutbar als Resultat einer vorweggenommenen Durchgangsnote innerhalb einer Terzfall-Altklausel,
– die Septime über dem Leitton als Austerzung dieser Quinte,

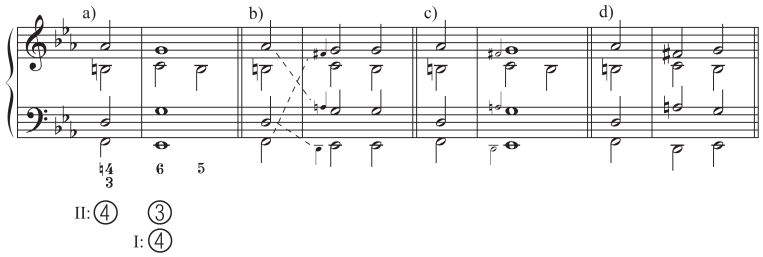
11 Tinctoris 1975, 121–124; Heinichen 1728, 602.
12 Vgl. Aerts 2019.
13 Vgl. hierzu ausführlich Holtmeier 2017, 147–317.
14 Vgl. ebd., sowie Meidhof 2016, 149–181.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– die Septime unter dieser Quinte
– und die Verwechslungen dieser Intervalle.[15]

Anders als gemäß dem Konzept der Stammakkorde bildet in dieser Ableitung also die verminderte Quinte über einem Leitton, der bereits im 16. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Dichotomie ›Konsonanz-Dissonanz‹ eine Zwischenstellung zuerkannt wurde,[16] den Ausgangspunkt. Zudem klammert die Definition die bassbezogene Quarte in der zweiten Umkehrung des Dominantseptakkords, mit der manche Musiker noch im späten 18. Jahrhundert ihre Schwierigkeiten hatten und die von vielen statt als Akkordgrundton vielmehr als (nicht immer erstrebenswerter) Klangzusatz betrachtet wurde, aus.[17]

Vor dem Hintergrund einer regulären Auflösung des Terzquartakkords in Takt 71 zeigt Beispiel 2, dass der Septakkord in Takt 72 drei Appoggiaturen enthält und dass der Witz dieser Fortschreitung darin liegt, dass die vermeintliche Septime c^1 vielmehr die einzige konsonante Note in diesem Klang ist. Ein solches Spiel mit Mehrdeutigkeiten wird im 19. Jahrhundert ein zentrales Merkmal romantischer Harmonik. Ähnliche Kombinationen von Appoggiaturen verwendet Mozart in diesem Satz bereits in Takt 49 und in Takt 61.



Beispiel 2: a) reguläre Dissonanzauflösung; b) Appoggiaturen nach Verwechslung; c) Appoggiaturen vor Ganzen statt vor Halben; d) Konsonanz als Septime und Appoggiaturen als Konsonanzen getarnt

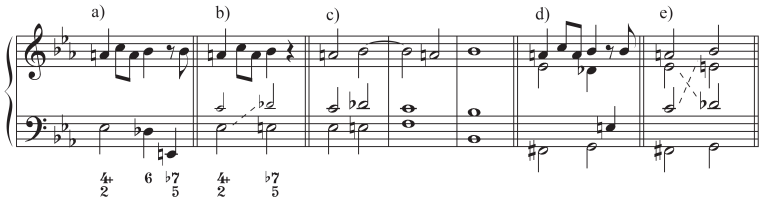
›Verwechslung‹ zielt im 18. Jahrhundert zum einen auf die Oktavierung einzelner Töne eines Klangs, so dass diese in eine andere Stimme wandern, ganz im Sinne des doppelten Kontrapunkts der Oktave.[18] Ein Quintsextakkord kann somit als Verwechslung eines Sekundakkords gelten, ein Terzquintakkord als Verwechslung eines Sextakkords. Anders als der Umkehrungsbegriff vieler Harmonielehren impliziert ›Verwechslung‹ also keine Priorität einer Terzschichtung. Anhand dieses Begriffs lässt sich nachverfolgen, wie im Laufe der Kompositionsgeschichte herkömmliche Fortschreitungen zu (zu-

15 Vgl. Aerts 2019, 45.
16 Zarlino 1558, La terza parte, 180.
17 Riepel 1786, 54: »[…] der Satz bey No. 3 [die zweite Umkehrung eines Dominantseptakkords] ist meinen Ohren verhaßt.«
18 Heinichen 1728, 622.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nächst) besonderen Formulierungen variiert worden sind. In einer durch Verwechslung bewirkten »Lösung von der Ursprungsstellung« sah Ernst Kurth eine der Entwicklungstendenzen romantischer Harmonik.[19] Zum anderen erklärt Heinichen mit dem Begriff ›Verwechslung‹ Formen der Dissonanzbehandlung, bei denen die Dissonanzen entweder in eine andere Stimme wandern und sich dann auf herkömmliche Weise auflösen, oder aber sofort in einer anderen Stimme aufgelöst werden.

Die Klangfortschreitung in Takt 73 lässt sich vor dem Hintergrund einer von Heinichen beschriebenen »besondere[n] Arth der verwechselten Resolution«[20] erklären, bei der die Auflösung einer Dissonanz in einer anderen Stimme stattfindet[21] und zugleich ein Ton aus einer anderen Skala als Semidissonanz eingeführt wird. Auf diese Weise leitet Heinichen eine Fortschreitung wie im Beispiel 3b, die »im Recitativ oder sonst bey Expression harter Worte« vorkomme,[22] aus Beispiel 3a ab.[23]



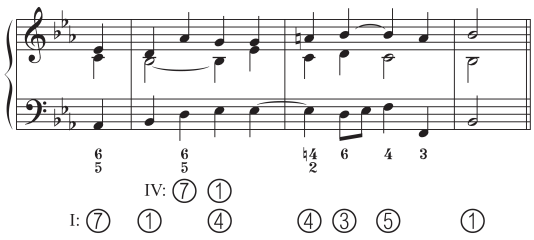
Beispiel 3: Annäherungen an W. A. Mozarts Klangfortschreitung in KV 495, T. 73

Beispiel 3c zeigt, dass diese Fortschreitung auch als Bassdiminution im Rahmen einer *cadenza doppia*, mit der auch der Abschnitt bei Mozart schließt, ein seit dem 17. Jahrhundert vertrautes Phänomen ist.[24] Mozarts Formulierung (Bsp. 3e) geht noch einen Schritt weiter, indem hier die Fortschreitung aus Beispiel 3b mit der Basstonfolge *Fis-G* unterlegt wird (siehe Bsp. 3d), die das *es*^{1} im ersten Akkord als 6. Stufe von g-Moll einfärbt. Das *c*^{1} wird dadurch zur Dissonanz, die sich per Verwechslung in die Oberstimme auflöst (Bsp. 3e). Diesen Kniff, den 4. Ton einer Durskala als 6. Stufe der Paralleltonart zu harmonisieren, verwendet Mozart bereits in Takt 70, wo er dem Melodieton *es*^{1} den Basston *fis* unterlegt hat, und (bezogen auf die Tonart der IV. Stufe Es-Dur) in Takt 71, wo er unter den Melodieton *as*^{1} ein *h* gesetzt hat (siehe Bsp. 1).

Beispiel 4 zeigt eine Reduktion des Abschnitts in Beispiel 1, vor deren Hintergrund alle beschriebenen Manipulationen hervortreten: einen dreistimmigen Satz, der dem späten 17. Jahrhundert entstammen könnte, und der infolge des beschriebenen Parcours vom *contrapunctus simplex* bis zur Oktavregel ohne Weiteres verstanden werden kann.

19 Kurth 1920, 128–131.
20 Heinichen 1728, 692.
21 Zur »Verwechselung der resolution« vgl. Heinichen 1728, 662–685.
22 Ebd., 693.
23 Die Beispiele 3a und 3b entsprechen Exempla bei Heinichen 1728, 693 f. (transponiert; bei 3b Mittelstimme und Linie hinzugefügt).
24 Vgl. Menke 2011, Bsp. 5, Variante 1e.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 4: Reduktion

⋆⋆⋆

Um auf die Fragestellung des Kongresses zurückzukommen: »Unerlässlich« erscheint mir Kontrapunkt auf allen Ebenen der musikalischen Ausbildung, auch an Schulen und Musikschulen. ›Spielen mit Intervallen‹ oder Ähnliches dürfte vielleicht jene weniger abschrecken, für die ›Kontrapunkt‹ sofort nach altem Zopf und anstrengenden Trockenübungen klingt. Vermutlich sind aber Kinder und Jugendliche, die neugierig sind zu erfahren, ›wie etwas geht‹ und gemacht wird bzw. wurde, hier unbefangener als manche ihrer Lehrerinnen und Lehrer. Jede der Stationen ab den Grundspielregeln der *Contrapunctus*-Lehre lässt sich anhand von Musizieraktionen unter Beteiligung von Hören, Singen und Spielen vermitteln. Und historische Kontextualisierungen fördern die Einsicht, dass es ›auch anders hätte kommen können‹, öffnen also die Ohren für Arten von Musik, in denen die Unterscheidung zwischen vollkommener Konsonanz, unvollkommener Konsonanz und Dissonanz keinen Sinn (mehr) generiert.

Literatur

Aerts, Hans (2019), »Semidissonanzen. Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 29–50. https://doi.org/10.31751/1023

Arlettaz, V. [Vincent] / J.-M. [Jean-Marc] Belvisi / M. I. [Maria Inês] Guimarães / N. S. [Nae Sung] Lee / N. [Nicolas] Meeùs (1996), »Les règles des sixtes. Un moment du développement de la théorie tonale au XVIIe siècle«, in: *Musurgia* 3, 67–79.

Bildungsplan des Gymnasiums für das Fach Musik (2016), hg. vom Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg, Villingen-Schwenningen: Neckar-Verlag.

Dahlhaus, Carl (2001), »Relationes harmonicae«, in: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 426–444.

Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden: Selbstverlag, Reprint Hildesheim 1969: Olms.

Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 23: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 13), Hildesheim: Olms.

Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin: Hesse.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Menke, Johannes (2011), »Die Familie der cadenza doppia«, in: *Zeitschrift der Gesellschaf für Musiktheorie* 8/3, 389–405. https://doi.org/10.31751/654

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Meidhof, Nathalie (2016), *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre: Konzepte, Quellen, Verbreitung* (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg 4), Hildesheim: Olms.

Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2015), *Fachpraktische Abiturprüfung Kernfach Musik. Durchführungsbestimmungen. Gültig ab dem Schuljahr 2015/2016*. https://de.readkong.com/page/fachpraktische-abiturpr-fung-kernfach-musik-6459235 (03. 04. 2025)

Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2021), *Fachpraktische Abiturprüfung Kernfach Musik. Durchführungsbestimmungen. Gültig ab dem Schuljahr 2021/2022*. https://km.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-km/intern/PDF/Dateien/Gymnasium/Dokumente_Abitur/Abitur_2024/Durchf%C3%BChrungsbestimmungen_Musik_ab_Abitur_2023.pdf (27. 03. 2025)

Riepel, Joseph (1786), *Baßschlüssel, das ist Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst* […], hg. von Johann Caspar Schubarth, Regensburg: Montag's Erben.

Sachs, Klaus-Jürgen (1982), »Contrapunctus/Kontrapunkt«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.

Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, F. Alberto Gallo, Max Haas und Klaus-Jürgen Sachs (Geschichte der Musiktheorie 5), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.

Tinctoris, Johannes (1975), »Liber de arte contrapuncti« [1477], in: ders., *Opera theoretica*, Bd. 2 (Corpus scriptorum de musica 22), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology, 11–157.

Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istitutioni harmoniche*, Venedig.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Counterpoint in Music Bachelor Programs in the USA

Nico Schüler

This study provides a comprehensive overview of how counterpoint is taught in undergraduate music programs across the United States, with particular focus on pedagogical approaches, curricular placement, and textbook usage. Despite counterpoint's inclusion in national accreditation guidelines by the National Association of Schools of Music (NASM), it is often minimally addressed within the core music theory curriculum, typically limited to brief introductions to species counterpoint and late-Baroque techniques. Elective upper-level courses offer more in-depth instruction, but reach only a small percentage of students. Through a review of over forty syllabi and a wide range of textbooks, this article evaluates the dominant pedagogical models – primarily textbook-centered, symbol-to-sound approaches – and recent trends, such as flipped classrooms, improvisation, and broader musical inclusivity. It also surveys widely used textbooks in modal, tonal, and atonal counterpoint, highlighting shifts toward more practical, stylistically diverse, and inclusive teaching practices. Ultimately, the article underscores the need for more integrated, historically-informed, and creative approaches to counterpoint pedagogy in American higher education.

Diese Studie bietet einen umfassenden Überblick darüber, wie Kontrapunkt in grundständigen Musikstudiengängen in den Vereinigten Staaten gelehrt wird, mit besonderem Fokus auf pädagogischen Ansätzen, curricularer Einordnung und der Verwendung von Lehrbüchern. Obwohl der Kontrapunkt in den nationalen Akkreditierungsrichtlinien der National Association of Schools of Music (NASM) enthalten ist, wird er im Kerncurriculum der Musiktheorie oft nur minimal behandelt – in der Regel beschränkt auf kurze Einführungen in den Species-Kontrapunkt und spätbarocke Techniken. Wahlpflichtkurse auf fortgeschrittenem Niveau bieten eine vertiefte Auseinandersetzung, erreichen jedoch nur einen kleinen Teil der Studierenden. Auf der Grundlage der Analyse von über vierzig Lehrplänen und einer breiten Palette an Lehrbüchern bewertet dieser Artikel die dominanten didaktischen Modelle – hauptsächlich lehrbuchzentrierte, Symbol-zu-Klang-orientierte Ansätze – sowie neuere Tendenzen wie Flipped-Classroom-Konzepte, Improvisation und eine größere musikalische Inklusivität. Es werden zudem weit verbreitete Lehrbücher zum modalen, tonalen und atonalen Kontrapunkt untersucht, wobei Verschiebungen hin zu praxisnäheren, stilistisch vielfältigeren und inklusiveren Unterrichtsformen hervorgehoben werden. Letztlich betont der Artikel die Notwendigkeit integrierter, historisch informierter und kreativer Ansätze für die Kontrapunkt-Pädagogik in der amerikanischen Hochschulbildung.

Introduction

This article provides a brief summary of the instructional approaches and textbooks used for teaching counterpoint as part of music Bachelor programs in the United States

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in colleges, universities, and conservatories.[1] In the past thirty years, not much scholarly literature has been published on teaching counterpoint in Bachelor music programs in the US. Just recently, Sarah Marlowe[2] published an article, in which she applied Bloom's taxonomy to teaching music theory, and she demonstrated its effectiveness by describing teaching approaches to invertible counterpoint with excerpts from Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier* and his *Two-Part Inventions*. Michael Callahan[3] reported on teaching (primarily) two- and three-part counterpoint in a practical keyboard course, incorporating both improvisation and written work. David Lee Mancini[4] wrote about using species counterpoint in the undergraduate, two-year core music theory curriculum and specifically juxtaposed teaching approaches by Kirnberger and Mozart to some modern (Schenkerian) approaches of teaching species counterpoint. Robert Gauldin[5] tried to bridge teaching species counterpoint and late-Baroque counterpoint in undergraduate music theory and proposed modifications to traditional species counterpoint.

The two main books on teaching music theory contain, of course, comments on teaching counterpoint. The comments by Michael Rogers[6], however, are reduced to just two pages of very general, almost useless suggestions for teaching counterpoint. The recent book edited by Rachel Lumsden and Jeffrey Swinkin[7], on the other hand, contains an entire chapter on teaching historical counterpoint; in this chapter, Peter Schubert[8] emphasizes singing, playing & singing, memorization, dictation, improvisation, analysis, and writing as pedagogical approaches to teaching counterpoint.

Teaching Counterpoint as a Music Program Accreditation Requirement

The vast majority of Bachelor music programs are accredited by the National Association of Schools of Music (NASM), and thus the NASM requirements guide the development of curricula and their contents. As a result, we find great similarities among most colleges, universities, and conservatories that offer Bachelor music programs. In the NASM guidelines, counterpoint is part of "musicianship studies," together with sight-singing, ear-training, harmony, keyboard harmony, orchestration, conducting, and music literature. NASM requires that

1 This article builds upon earlier pedagogical studies by this author, specifically Schüler 2005, 2009, and 2012.
2 Marlowe 2018.
3 Callahan 2012.
4 Mancini 1989.
5 Gauldin 1993.
6 Rogers 2004.
7 Lumsden/Swinkin 2018.
8 Schubert 2018.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> undergraduate musicianship studies develop or provide: (1) conceptual understanding of musical components and processes; (2) continued practice in creating, interpreting, presenting, analyzing, and evaluating music; (3) increased understanding of musical achievements from various analytical, historical, and cultural perspectives; (4) musical perspectives informed by studies of various cultures and historical periods; (5) enhanced capacities to integrate musical knowledge and skills; and (6) a set of capabilities for independent work in the music professions.[9]

More specifically, the "common body of knowledge and skills" with regard to "Analysis" (which entails counterpoint) is defined as: "Analysis. Advanced skills in musical analysis based on competence in counterpoint, harmony, composition, orchestration, and the ability to integrate analytical knowledge and skills in the development of artistic interpretations and the preparation of scores for performance".[10] Although we see counterpoint listed first among the competencies here, the third and last mention of "counterpoint" in the 273-page NASM Handbook lists counterpoint after harmony (under the header "Degrees with a Designated Conducting Emphasis"): "Achievement of an advanced level of analytical skills including harmony, counterpoint, and orchestration. Studies in analysis are required throughout the degree program."[11] In summary, counterpoint is required, but NASM does not specify the depth of studying counterpoint.

The Bachelor Music Degree Program and its Music Theory Courses in the US

Teaching counterpoint takes place in two types of courses: (a) in the music theory core curriculum, which all music majors are required to take, and (b) in specialized counterpoint courses that colleges and universities offer for upper-level students (juniors and seniors). The following tables show a sample Bachelor degree plan with semester credits, as it is most common in music programs in the United States; specifically, this is the Bachelor of Arts in Music program at Texas State University. GE stands for "general education." Bold classes are part of so-called core curriculum (see below).

Freshman (1st Year)			
1st Semester		**2nd Semester**	
Course	**Credits**	**Course**	**Credits**
Recital Attendance	0	Recital Attendance	0
Aural Skills I	***1***	***Aural Skills II***	***1***
Music Theory I	***3***	***Music Theory II***	***3***
Applied Lessons	2	Applied Lessons	2
Ensemble	1	Ensemble	1

9 NASM 2019, 86.
10 Ibid., 172.
11 Ibid., 175.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freshman (1st Year)			
1st Semester		2nd Semester	
Course	**Credits**	**Course**	**Credits**
Class Piano I	1	Class Piano II	1
University Seminar [GE]	1	College Writing II [GE]	3
College Writing II [GE]	3	History of the US til 1877 [GE]	3
Mathematic [GE]	3		
Total:	15	Total:	14

Sophomore (2nd Year)			
3rd Semester		4th Semester	
Course	**Credits**	**Course**	**Credits**
Recital Attendance	0	Recital Attendance	0
Aural Skills III	***1***	***Aural Skills IV***	***1***
Music Theory III	***3***	***Music Theory IV***	***3***
Applied Lessons	2	Applied Lessons	2
Ensemble	1	Ensemble	1
Intro to Fine Arts [GE]	3	Music History I	3
College Writing II [GE]	3	Princ. of Am. Government [GE]	3
Mathematic [GE]	3	Minor	3
Total:	16	Total:	16

Junior (3rd Year)			
5th Semester		6th Semester	
Course	**Credits**	**Course**	**Credits**
Recital Attendance	0	Recital Attendance	0
Music History II	3	Music History III	3
Modern Language I [GE]	3	***Advanced Music Elective***	***3***
Life and Physical Science [GE]	3	Modern Language II [GE]	3
Amer. Government [GE]	3	Life & Physical Science [GE]	3
Minor	3	Minor	3
Total:	15	Total:	15

Senior (4th Year)			
7th Semester		8th Semester	
Course	**Credits**	**Course**	**Credits**
Advanced Music Elective	***3***	***Advanced Music Elective***	***2***
English Literature [GE]	3	Minor	6
Modern Language I [GE]	3	English Literature [GE]	3

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Senior (4th Year)			
7th Semester		**8th Semester**	
Course	**Credits**	**Course**	**Credits**
Elective	3	Communication Studies [GE]	3
Minor	3		
Total:	15	Total:	14

Table 1: Texas State University, Degree Plan for the Bachelor of Arts in Music

The structure of music theory and aural skills courses is usually as follows, with each course lasting one semester.

Music Fundamentals

Aural Skills I	Music Theory I
Aural Skills II	Music Theory II
Aural Skills III	Music Theory III
Aural Skills IV	Music Theory IV

Elective Upper-Level Music Theory Courses:

Musical Forms Counterpoint Orchestration Analysis of Modern Music Jazz Theory

Counterpoint instruction as part of the music theory core curriculum (Music Theory I–IV) for Bachelor students in most American colleges, universities, and conservatories is reduced to very basic principles of species counterpoint (sixteenth century) and late-Baroque counterpoint (eighteenth century). Students may receive a brief (one- or two-week!) introduction to two-part species counterpoint, often as part of Music Theory I. Such species counterpoint is generally taught without historically-informed stylistic issues of 'real' Renaissance music, but at least it often includes some minimal writing (composing) exercises, and is not merely analytical in orientation. That is, species counterpoint is primarily used ahistorically to prepare students for studying counterpoint as found in the outer voices in Bach chorales, which dominate textbooks, as well as to prepare students for understanding and using non-chord tones in tonal music in general. The music theory core curriculum at some colleges and universities covers some very basic, purely analytically-oriented terminology and principles of late-Baroque counterpoint – that is, without writing or composing any inventions or fugues – when discussing contrapuntal genres; however, the main emphasis of the Theory I-IV sequence is on harmony and four-voice part writing. Only a few institutions cover early twentieth-century music in Theory IV, and some institutions do not cover *any* counterpoint in their core curriculum.

A few textbooks shall be mentioned here to exemplify how little counterpoint is found in the core curriculum. L. Poundie Burstein's *Concise Introduction to Tonal Har-*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mony[12] (New York, NY: W. W. Norton, 2016) contains one chapter of species counterpoint that very briefly covers first, second, and fourth Species (not third or fifth) – thus, only two to three weeks are dedicated to modal counterpoint, albeit in an ahistorical manner. The most commonly used textbook in the US – *Tonal Harmony* by Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén[13] – previously delegated species counterpoint to its online resources only, but the 8th edition now includes two-part tonal counterpoint as a brief precursor for covering non-chord tones. The Schenkerian-based textbook *Harmony & Voice Leading* by Edward Aldwell, Carl Schachter, and Allen Cadwallader[14] (5th ed. Mason, OH: Cengage, 2018) does not cover any counterpoint beyond briefly defining counterpoint as "simultaneous motion of several melodic lines" (p. 60). *Theory for Today's Musician* by Ralph Turek and Daniel McCarthy[15] briefly covers two-part tonal counterpoint as well as fugue, but a chapter on Bach's two-part inventions that was contained in its first edition is no longer included in this latest edition. Such an omission is all the more surprising, considering that *The Musician's Guide to Theory and Analysis* by Jane Piper Clendinning and Elizabeth West Marvin[16] (3rd ed. New York, NY: W. W. Norton, 2016) includes invention, fugue, and Baroque counterpoint in one of forty chapters. In short, undergraduate music theory core curriculum textbooks in the US focus on harmony and, although the inclusion of counterpoint has increased in the past decade, the introduction to either modal or tonal counterpoint is minimal and usually does not exceed three weeks of the sixty weeks of core curriculum (four semesters of each fifteen weeks or their equivalent in institutions using the quarter-term system). Whenever species counterpoint is covered in the core curriculum, exercises (usually in an accompanying workbook) include *writing* exercises, while non-species tonal counterpoint is usually covered *analytically* only.

Many programs offer an elective, one-semester upper-level course on counterpoint, however. Yet, as an elective, such a course is taken only by a small percentage of students and often only focuses only on eighteenth-century counterpoint. The remainder of this article will discuss such one-semester counterpoint courses, including common pedagogical approaches and textbooks. The observations are informed by a review of more than forty course syllabi that are freely available on the internet, by the review of many available textbooks, and by my own teaching experiences.

12 Burstein 2016.
13 Kostka/Payne/Almén 2017.
14 Aldwell/Schachter/Cadwallader 2018.
15 Turek/McCarthy 2018.
16 Clendinning/Marvin 2016.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pedagogical Approaches

Most counterpoint courses in the US (just like music theory courses) are textbook-centered: usually one textbook is chosen, and students read each chapter alone with supporting lectures by the professor in class and with seminar-style work that focuses on analysis and model composition. Most commonly, a symbol-to-sound approach is used, meaning that concepts are explained (with music notation), and the music is heard. Seldom do professors teach music theory with a sound-to-symbol approach, in which music is first heard, with concepts derived aurally and then explained and studied conceptually.[17] With the symbol-to-sound approach being most common, the dominating pedagogical approaches are:

– Lecturing
– Reading
– Studying Rules
– Analysis
– Listening
– Application of Rules to Model Composition

In recent years, one increasingly sees the following pedagogical approaches as well:

– "Flipped Classroom" (see below)
– Peer Teaching
– Composition Approach
– Inclusion of Modern Music, Popular Music, Jazz, or Non-Western Music
– Emphasis on Music-Making
– Improvisation

The "flipped classroom" approach usually entails students watching lecture-videos at home, which enables class time to be more of a workshop. In my own teaching, the "flipped classroom" is rather "peer teaching," in which students study a textbook (and other materials, including videos) at home and explain concepts to each other in the classroom; I only intervene as necessary.

Regardless of pedagogical approaches, the vast majority of counterpoint classes are textbook-centered, and the course content is described in an obligatory course syllabus. As in other music theory courses, most counterpoint classes require students to write an analytical paper (or several analytical mini-papers), as well as several smaller and one larger model composition. Some courses require such compositions to be performed in class.

17 On his YouTube channel, Peter Schubert from McGill University in Montreal has several videos with contrapuntal improvisations. See https://www.youtube.com/user/peterschubertmusic/ (July 6, 2022). The author of this article is not aware of similar approaches being used at American institutions. Schubert's books (discussed further below), however, also based on a notation-centered approach, are published in the US and used at some US institutions.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

North-American Modal and Tonal Counterpoint Texts

The following is an alphabetical list of English-language counterpoint textbooks.

AtKisson, Harold F. (1956). *Basic Counterpoint*. New York (NY): McGraw-Hill.

Ayres, Eugene E. (1887). *Counterpoint and Canon*. Philadelphia (PA): Presser.

Bassett, Leslie (1967). *Manual of Sixteenth-Century Counterpoint*. New York (NY): Appleton-Century-Crofts.

Benjamin, Thomas (2003). *The Craft of Tonal Counterpoint*. New York (NY): Routledge.

Benjamin, Thomas (2005). *The Craft of Modal Counterpoint: A Practical Approach*. New York (NY): Routledge.

Boyden, David D. (1953). *Manual of Counterpoint Based on Sixteenth-Century Practice*, 2nd edition. New York (NY): Carl Fischer.

Clarke, Hugh A. (1901). *Counterpoint: Strict and Free*. Philadelphia (PE): Presser.

Collins, John (2017). *Counterpoint: And How to Use It in Your Music*. New York (NY): Echo Pier Publishing.

Davidian, Teresa M. (2015). *Tonal Counterpoint for the 21st-Century Musician: An Introduction*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield.

Denisch, Beth (2017). *Contemporary Counterpoint: Theory & Application*. Boston (MA): Berklee Press.

Funicelli, Stanley A. (2009). *Basic Atonal Counterpoint*. SAF Publications.

Fux, Johann Joseph (1971). *Study of Counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum*. Translated by Alfred Mann. New York (NY): W. W. Norton & Company.

Gauldin, Robert (2013a). *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*. Long Grove (IL): Waveland Press.

Gauldin, Robert (2013b). *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Long Grove (IL): Waveland Press.

Green, Douglass M., and Evan Jones (2011). *The Principles and Practice of Modal Counterpoint*. New York (NY): Routledge.

Green, Douglass M., and Evan Jones (2016). *The Principles and Practice of Tonal Counterpoint*. New York (NY): Routledge.

Horwood, Frederick J. (1958). *Basic Counterpoint*. Toronto: Thompson.

Jadassohn, Salomon (1930). *Manual of Single, Double, Triple & Quadruple Counterpoint*, translated from the 3rd edition by Th. Baker. New York (NY): Schirmer.

Jeppesen, Knud (2013). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Dover Publications.

Kauder, Hugo (1979). *Counterpoint: An Introduction to Polyphonic Composition*. New York (NY): Da Capo Press.

Kennan, Kent (1998). *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice*, 4th edition. Upper Saddle River (NJ): Prentice Hall [with a workbook].

Krenek, Ernst (1940). *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique*. New York (NY): G. Schirmer.

Krenek, Ernst (1958). *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century*. New York (NY): Boosey and Hawkes.

Krenek, Ernst (1959). *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century*. New York (NY): Boosey and Hawkes.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Laitz, Steven G., and Christopher A. Bartlette (2010). *Graduate Review of Tonal Theory: A Recasting of Common-Practice Harmony, Form, and Counterpoint*. New York (NY): Oxford University Press.

Lehmann, Friedrich J. (1907). *A Treatise on Simple Counterpoint in Forty Lessons*. New York (NY): Schirmer.

Mann, Alfred (1958). *The Study of Fugue*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.

Martin, Henry (2005). *Counterpoint: A Species Approach Based on Schenker's Counterpoint*. Lanham (MD): Scarecrow Press.

Mason, Neale B. (1968). *Essentials of Eighteenth-Century Counterpoint: A Practical Stylistic Approach*. Dubuque (IA): Wm. C. Brown.

Merriman, Margarita (1982). *A New Look at 16th-Century Counterpoint*. Lanham (MD): University Press of America.

Merritt, Arthur Tillman (1939). *Sixteenth-Century Polyphony: A Basis for the Study of Counterpoint*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Middleton, Robert E. (1967). *Harmony in Modern Counterpoint*. Boston (MA): Allyn and Bacon.

Norden, Hugo (1969). *Fundamental Counterpoint*. Boston (MA): Crescendo.

Norris, Homer A. (1899). *The Art of Counterpoint*. Boston (MA): Stevens.

Owen, Harold (1992). *Modal and Tonal Counterpoint: From Josquin to Stravinsky*. Belmont (CA): Schirmer.

Piston, Walter (1947). *Counterpoint*. New York (NY): W. W. Norton.

Porter, Quincy (1940). *A Study of Sixteenth Century Counterpoint*. Boston (MA): New England Conservatory of Music.

Procter, Leland H. (1952 and 1957). *Tonal Counterpoint*. Dubuque (IA): Brown.

Prout, Ebenezer (1890). *Counterpoint: Strict and Free*, 2nd edition. London: Augener.

Prout, Ebenezer (1891a). *Double Counterpoint and Canon*. New York (NY): Schirmer.

Prout, Ebenezer (1891b). *Fugue*. London: Augener.

Reed, H. Owen, Greg A. Steinke, and Paul O. Harder (2003). *Basic Contrapuntal Techniques: An Introduction to Linear Style Through Creative Writing*. Miami (FL): Belwin-Mills.

Richardson, A. Madeley (1936). *Fundamental Counterpoint*. Boston (MA): American Book Company.

Richter, Ernst Friedrich (1878). *Treatise on Counterpoint*, translated by Franklin Taylor. Boston (MA): Ditson.

Roberts, Stella, and Irwin Fischer (1967). *A Handbook of Modal Counterpoint*. New York (NY): The Free Press.

Salzer, Felix, and Carl Schachter (1989). *Counterpoint in Composition: The Study of Voice Leading*. New York (NY): Columbia University Press.

Schubert, Peter (1999). *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. New York (NY): Oxford University Press.

Schubert, Peter, and Christoph Neidhöfer (2005). *Baroque Counterpoint*. Upper Saddle River (NJ): Prentice Hall.

Smith, Charlotte (1989). *A Manual of Sixteenth-century Contrapuntal Style*. Newark (NJ): University of Delaware Press.

Soderlund, Gustave Frederic (1932). *Examples Illustrating the Development of Melodic Line and Contrapuntal Style, from Greek Melody to Mozart*. Rochester (NY): The Eastman School of Music.

Soderlund, Gustave Fredric (1947). *Direct Approach to Counterpoint in 16th Century Style*. New York (NY): Prentice-Hall.

Spalding, Walter R. (1904). *Tonal Counterpoint*. Boston (MA): Schmidt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stewart, Robert (1994). *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*. New York (NY): Ardsley House.

Swindale, Owen (1962). *Polyphonic Composition: An Introduction to the Art of Composing Vocal Counterpoint in the Sixteenth-Century Style*. London: Oxford University Press.

Tapper, Thomas, (1913). *First-Year Counterpoint (Two and Three Voices)*. Boston (MA): Schmidt.

Thakar, Markand (1990). *Counterpoint: Fundamentals of Music Making*. New Haven (CT): Yale University Press.

Tymoczko, Dmitri (2011). *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press.

York, Francis L. (1907). *Counterpoint Simplified*. Boston (MA): Ditson.

Zarlino, Gioseffo (1968). *The Art of Counterpoint: Part Three of Le istitutioni harmoniche, 1558*. Edited by Guy A. Marco, translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven (CT): Yale University Press.

The majority focus either on modal / sixteenth-century counterpoint or tonal / eighteenth-century counterpoint. Some authors even wrote two textbooks – one with each emphasis. Few publications discuss counterpoint from other centuries.

Overview of Popular Modal Counterpoint Textbooks

The most popular modal / sixteenth-century counterpoint textbooks today are those by Peter Schubert (1999), Robert Gauldin (2013a), Thomas Benjamin (2005), and Douglass M. Green & Evan Jones (2011). Each will be briefly discussed.

The 324-page textbook by Peter Schubert (1999) is very detailed with lots of conceptual and analytical observations, as well as musical examples and exercises. After a general introduction to Renaissance style and notation, the author discusses modes, two-part species counterpoint (together accounting for about one quarter of the book), motivic repetition and variation, cadence formulas, imitative duos, invertible counterpoint, three-part counterpoint, and four-part writing. The book concludes with a chapter on composing a "whole piece." In order to make the complex concepts easier to understand, the author distinguishes obligatory "hard rules" from rule-of-thumb "soft rules" that vary by composer.

Thomas Benjamin's (2005) textbook is much shorter than Schubert's: it is only 190 pages long, whereby the textbook portion comprises only half that; the other half is an anthology of complete works. The textbook offers much less detail than Schubert's text, especially with regard to composer-specific characteristics. After an introductory chapter on general stylistic aspects, Benjamin offers chapters on two-voice counterpoint, three-voice counterpoint, and counterpoint in four voices. A brief (ten-page) chapter on the motet is followed by suggestions for further study. Throughout the book, the author offers precise explanations and many musical examples. Given its brevity, this textbook is not suitable for in-depth studies, but nevertheless gives a very good, concise introduction to modal counterpoint.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The textbook by Douglass M. Green and Evan Jones (2011)[18] is extensive (316 pages), such that its depth is comparable to Schubert (1999). Each chapter has detailed yet precise explanations with numerous musical examples, followed by exercises and self-tests (for which the solutions are given in the back of the book). Topics include modes and monophony, the single line, counterpoint during the Middle Ages, first species in two and in three voices, counterpoint during the fourteenth century, second species in two and in three voices, counterpoint during the Renaissance, fourth species in two and in three voices, texture, melody, meter, further aspects of species counterpoint, and modal counterpoint in two, three, and four or more voices. The book closes with a chapter on the rise of tonality in the seventeenth century.

Finally, Robert Gauldin's (2013) 312-page textbook also offers clear explanations of concepts with many musical examples. Each chapter ends with an "assignment" section. It is the only textbook among the ones discussed here that discusses species counterpoint only briefly in an appendix, instead focusing on melodic writing in two- to eight-voice textures, dissonance treatment, imitation, canon, cantus firmus technique, parody technique, polychoral style, musica ficta, and chromaticism.

Overview of Popular Tonal Counterpoint Textbooks

The most commonly used textbooks on tonal / eighteenth-century counterpoint are those by Peter Schubert & Christoph Neidhöfer (2005), Thomas Benjamin (2003), Douglass M. Green & Evan Jones (2016), Robert Gauldin (2013b), and Kent Kennan (1998).

With an emphasis on learning by modeling, Schubert and Neidhöfer's text (2005) is divided into two parts: basic and advanced. The latter part is characterized by a more instrumental melodic style and freer use of dissonances. The 374-page book covers topics such as harmonizing a subject in simple counterpoint, melodic embellishment, variation techniques, imitation at the unison/octave and fifth, remodulation and third entry, fugue exposition, tonal answer, thematic presentations, sequences and episodes, laying out a whole piece, advanced embellishment, chromaticism and sequences, multiple counterpoint, writing an original subject, stretto, other techniques, and overall design and layout of a fugue.

The 404-page book by Thomas Benjamin (2003) is the most extensive counterpoint textbook of the four surveyed here, and it is entirely based on J. S. Bach's instrumental music, especially keyboard music. Besides detailed analytical discussions with plenty of musical examples, the textbook contains a plethora of student exercises. The book specifically discusses line and other elements of style, non-imitative two-voice writing,

18 A two-volume *The Principles and Practice of Counterpoint* was Douglass Green's almost-completed magnum opus when he passed away in 1999. Evan Jones was asked to be co-author to complete the book and to revise the language for a contemporary audience. The two volumes were eventually published as this modal counterpoint textbook as well as one on tonal counterpoint (discussed further below). See the foreword in both books.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chromaticism in two voices, composition of binary dance forms, imitation, canon, the two-voice invention, three-voice counterpoint (regarding texture, rhythm, harmony, chromaticism, triple counterpoint, and canon), fugue, four-voice counterpoint, variation forms, and the chorale prelude.

Similar to their modal counterpoint book, the 256-page tonal counterpoint book by Douglass M. Green and Evan Jones (2016) discusses musical examples extensively and has many self-tests and analytical assignments. Topics include species counterpoint in major and minor modes, eighteenth-century thoroughbass and chorale harmonization, the chorale prelude, continuo homophony, sequences and invertible counterpoint, the two-part inventions of J. S. Bach, three-voice counterpoint, rounds and canons, the fugue, counterpoint in the nineteenth century, and counterpoint in the twentieth century and beyond. It is one of the few books that venture beyond Baroque counterpoint.

Robert Gauldin's eighteenth-century, 335-page counterpoint book (2013) includes extensive conceptual and analytical discussions, as well as plenty of assignments, such as error detection, analytical problems, completion, and original writing projects. Most *cantus firmi* come from Lutheran chorales. Chapter topics include melody, general characteristics of counterpoint, two-part counterpoint, diminution, free counterpoint, real imitation and double counterpoint, two-part canon and invention, three-part counterpoint, chorale preludes, chromaticism, tonal imitation, invertible counterpoint, additional contrapuntal devices, fugue, variations assignments, choral writing, and counterpoint in the Classical period.

Counterpoint by Kent Kennan (1998) is an enduring "classic," despite the fact that the author passed away in 2003. Textbook and workbook are separate, the textbook being a treasure for busy teachers who prefer ready-to-use exercises. Topics covered are the melodic line, two-voice counterpoint, chromaticism, writing of short two-voice pieces, canon, invertible counterpoint, the two-part invention, motivic development, three-voice counterpoint, writing short pieces in three voices, imitation, three-part invention, trio sonata, fugue, forms based on the chorale, and contrapuntal variation forms.

Textbooks for Both Modal and Tonal Counterpoint

Several publications provide an introduction to both modal and tonal counterpoint as a one-semester textbook. For example, in her 237-page book, Teresa M. Davidian (2015) introduces students to melody, first, second, and third species counterpoint, analyzing and composing a simple piece in two parts, double counterpoint, two-part canon, J. S. Bach's two-part inventions, counterpoint in three and four parts, and fugue. Davidian's book stands out in its greater diversity of musical examples, including music by woman composers, popular music, and vernacular music. The book also encourages students to write background music, music for dinner parties, or video game music, in addition to writing in traditional genres.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Within 178 pages, Beth Denisch (2017) covers the basics of writing counterpoint (treatment of consonances and dissonances / non-chord tones, species counterpoint, melodic gestures, call-and-response, and cadences), motivic manipulation, canon, imitative counterpoint, ostinatos and accompanied canon, other canonic techniques, and advanced contrapuntal techniques and applications, such as canons of rhythm and creative processes. The textbook by Denisch includes musical examples from world musics, popular music, and jazz.

In 1992 Harold Owen wrote a 389-page book on modal and tonal counterpoint from Josquin to Stravinsky, covering introductory concepts (such as a comparison of examples from the fourteenth through the twentieth centuries), counterpoint in the late Renaissance (from two to more than four parts, including instrumental duos, canzonet, motet, fantasia, dance variations, motet, and madrigal), counterpoint in the early Baroque (including chaconne and passacaglia, trios, canzona, ricercar, fantasia, and choral fugato), counterpoint in the late Baroque (chorale prelude, inventions, sinfonias, canons, fugue, and other genres using fugal techniques), polyphony in the Classical and Romantic eras, and polyphony in the first half of the twentieth century (including serial and atonal counterpoint as well as counterpoint in the music of Hindemith, Bartók, and Stravinsky).

Textbooks for Atonal Counterpoint

Atonal counterpoint is specifically discussed in two textbooks: those by Stanley A. Funicelli (2009) and by Ernst Krenek (1940). While the former offers a set-theoretical *composition* approach, the latter offers studies on counterpoint based on the twelve-tone technique.

Final Remarks

The approaches to teaching counterpoint in US undergraduate music programs are manifold and reflected in the many, rich, and diverse textbooks. Traditionally, either in-depth analytical courses on modal or on tonal counterpoint have been offered; more recently, some colleges and universities have created courses that cover several centuries of contrapuntal traditions. But unlike many German or other European curricula, American curricula do not emphasize a historically-informed understanding of diverse musical styles. In the past decade, the College Music Society (CMS 2014 and CMS 2016) initiated discussions on pedagogical changes to increase intra-disciplinary connections, especially music making in the music theory classroom. The work of Peter Schubert (Schubert 1999, 2018; Schubert & Neidhöfer 2005) shows this tendency toward practical music-making and improvisation. Other textbooks, specifically those by Davidian (2015) and Denisch (2017), show a greater diversity in the music repertoire

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

being discussed. Only few courses and publications include counterpoint in modern or contemporary music.

References

Aldwell, Edward / Carl Schachter / Allen Cadwallader ([5]2018). *Harmony & Voice Leading*. Mason (OH): Cengage.

Burstein L. Poundie (2016). *Concise Introduction to Tonal Harmony*. New York (NY): W. W. Norton.

Callahan, Michael (2012). "Teaching Baroque Counterpoint through Improvisation: An Introductory Curriculum in Stylistic Fluency." *Journal of Music Theory Pedagogy* 26 (January): 61–99.

Clendinning, Jane Piper / Elizabeth West Marwin ([3]2016). *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. New York (NY): W. W. Norton.

[CMS] College Music Society (2016). *Summit 2016: 21st Century Music School Design Supplement*. Missoula (MT): The College Music Society.

[CMS] College Music Society (2014). *Transforming Music Study from Its Foundations: A Manifesto for Progressive Change in the Undergraduate Preparation of Music Majors*. Missoula (MT): The College Music Society. https://www.music.org/pdf/pubs/tfumm/TFUMM.pdf

Gauldin, Robert (1993). "Fux to Bach: Bridging the Gap." *Indiana Theory Review* 14/2: 45–72.

Kostka, Stefan / Dorothy Payne / Byron Almén ([8]2017), *Tonal Harmony*, Boston (MA): McGraw Hill.

Lumsden, Rachel / Jeffrey Swinkin. Eds. (2018). *The Norton Guide to Teaching Music Theory*. New York (NY): W. W. Norton.

Mancini, David Lee (1989). "Using Species Counterpoint in the Undergraduate Theory Curriculum." *Journal of Music Theory Pedagogy* 3/2: 205–21.

Marlowe, Sarah (2018). "A Taxonomy for Teaching Music Theory: J. S. Bach and Lessons in Invertible Counterpoint." *Bach* 49/2: 365–87.

Michael R. Rogers ([2]2004). *Teaching Approaches to Music Theory: And Overview of Pedagogical Philosophies*, Carbondale (IL): Southern Illinois University Press.

[NASM] National Association of Schools of Music (2019). *Handbook 2018–19*. Reston (VA): NASM.

Schubert, Peter (2018). "Teaching Historical Counterpoint." *The Norton Guide to Teaching Music Theory*. Edited by Rachel Lumsden and Jeffrey Swinkin. New York (NY): W. W. Norton, 13–25.

Schüler, Nico (2005). "Teaching Approaches to Music Theory in the United States: Towards a Stronger Undergraduate Core Curriculum." *On Methods of Music Theory and (Ethno-) Musicology: From Interdisciplinary Research to Teaching*. Edited by N. Schüler. Frankfurt a. M. / New York: Peter Lang, 189–202.

Schüler, Nico (2009). "US-Amerikanische Lehrbücher zu Theorien der Modernen Musik: Ein Beitrag zur Vermittlung moderner Musiktheorie." *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik*. Edited by Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown, and Balz Trümpy. Bern: Peter Lang, 85–97.

Schüler, Nico (2012). "Multicultural Curriculum Transformation of 'Music Theory Pedagogy'." *American Musicological Society Southwest Chapter Conference Proceedings* 1. Fall 2012.

Turek, Ralph / Daniel McCarthy ([3]2018). *Theory for Today's Musician*, New York (NY): Routledge.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine App zur Analyse von Außenstimmensätzen

Digitale Werkzeuge für Musiktheorie in Forschung und Lehre

Moritz Heffter

Die Außenstimmen-App (https://apps.satzlehre-online.de/as/) erstellt automatisch Annotationen zu Außenstimmensätzen. Die App entstand zu Unterrichtszwecken. Über die Annotationen erhalten die Lernenden Feedback zu ihren eigenen Sätzen. Der Artikel beschreibt die Funktionen und verschiedenen Einsatzbereiche der App und thematisiert allgemein Fragen zu Einsatz und Funktionalität von digitalen Analysewerkzeugen für die musiktheoretische Lehre und Forschung.

The Aussenstimmen-App (https://apps.satzlehre-online.de/as/) automatically produces annotations to the movement of two (outer) voices. The app was developed for educational purposes. Its annotations can provide students with feedback on their own compositions. This article describes the app's functions and its range of applications and on a general level thematizes questions about the use and functionality of digital analysis tools for teaching and research in the field of music theory.

Die Außenstimmen-App[1]

Digitale Werkzeuge zur Unterstützung von Forschung und Lehre werden viel diskutiert und mittlerweile auch in musikbezogenem Unterricht immer häufiger eingesetzt.[2] Die wenigsten der eingesetzten Werkzeuge wurden dabei allerdings speziell für Forschungs- und Lehrkontexte entwickelt. Oft werden bestimmte Funktionen von bestehender Software für Aufgaben genutzt, für die sie ursprünglich nicht konzipiert waren. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn es um Funktionen geht, die in verschiedenen Arbeitsfeldern gebraucht werden, wie zum Beispiel Sequencer, und die von der Musikproduktion bis zum Gehörbildungsunterricht in unterschiedlicher Form gute Dienste leisten.[3]

1 Die App ist verfügbar unter https://apps.satzlehre-online.de/as/ [Update 2022] Mittlerweile existiert ein MuseScore Plugin, das im GitHub Repositorium gepflegt wird. Dort steht auch der Sourcecode der API zur Verfügung (https://github.com/mxordn/aussenstimmen-analyse).

2 Die AG Musiktheorie und Neue Medien der GMTH hat immer wieder Ansätze und Methoden zur digital gestützten Lehre in Musiktheorie und Gehörbildung zusammengetragen (https://www.gmth.de/arbeitsgemeinschaften/neuemedien.aspx). 2022 ist außerdem das Buch *Die Kunst der Lehre* erschienen. Die Herausgeberinnen Maria Anna Waloschek und Constanze Gruhle haben für das Netzwerk der Musikhochschulen einige Beispiele und Grundlagenartikel zusammengetragen.

3 Beim Erscheinen des Artikels hat sich dieses Bild gewandelt. Mittlerweile gibt es mehr Apps, die originär für das Training und das Üben im musikalischen Ausbildungskontext konzipiert wurden. Viele dieser Apps sind allerdings kostenpflichtig, und die wenigsten richten sich primär an den Bedürfnissen der Hochschullehre aus.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im Bereich der Musiktheorie sind allerdings meist spezielle Werkzeuge erforderlich, die in anderen Kontexten nur bedingt zum Einsatz kommen. Und wenn doch analytische Werkzeuge in einer Software integriert sind, so sind sie meist nur innerhalb der Anwendung verfügbar und lassen sich kaum separat nutzen oder als Module bzw. über eine Schnittstelle in andere Anwendungen einbinden.[4] Ein Ansatz, der mit der Außenstimmen-App verfolgt wurde, zielt genau darauf ab, bestimmte, für die musiktheoretische Beschäftigung sinnvolle Funktionen zu definieren und als Software-Module möglichst einfach in einer Anwendung zugänglich zu machen.

Der vorliegende Artikel geht deshalb drei übergeordneten Themenbereichen nach: Der erste Teil erklärt kurz den Entstehungshintergrund der App; der zweite Teil widmet sich den Funktionen der Außenstimmen-App; im dritten Teil werden auf dieser Basis allgemeinere Fragen zu musiktheoretischen Tools formuliert und Thesen hinsichtlich digitaler Werkzeuge im Bereich Musiktheorie aufgestellt.

1. Teil: Warum gibt es die Außenstimmen-App?

Die Außenstimmen-App entstand aus einem konkreten Lehrkontext heraus: Die Herausforderung bestand darin, in einem zeitlich äußerst knapp bemessenen Lehrauftrag und im Vorlesungsformat ca. 40 Studierende in Harmonielehre einzuführen. Innerhalb des Deputats war es unter diesen Bedingungen kaum möglich, ein individuelles Feedback zu satztechnischen Aufgaben zu geben. Trotzdem sollten satztechnische Übungen in der Vorlesung vorkommen, um die Grundlagen zu Klauseln, Kadenzen und dem konsonanten *contrapunctus simplex* praktisch zu üben und zu vertiefen. Ein Teil dieser Übungen war über Tutorien abgedeckt, die als feste Termine in der Woche angeboten wurden. Durch die Außenstimmen-App entstand darüber hinaus ein zeitlich und räumlich unabhängiges Übungsangebot, das individuell und auch anonym benutzbar ist.

2. Teil: Was kann die Außenstimmen-App? – Annotationen

Die Funktionsweise der App besteht aus zwei Analysefunktionen, welche eine eingegebene Partitur automatisch mit Annotationen versehen.[5]

Die Idee hinter den Annotationen ist, dass die App diese zwar automatisiert erstellt, aber all dies möglichst offen und ohne (Be-)Wertung geschieht. Die Annotationen müs-

4 Im Bereich der Audioanalyse wäre Sonic Visualiser evtl. ein solches Werkzeug, das explizit aus der Forschung kommt und populär geworden ist. Für Satztechnik/Satzlehre gibt es einige Bibliotheken, die frei genutzt und eingebunden werden können, allerdings ohne den Vorteil einer bereits fertigen Anwendung.

5 Die Analyse verwendet dabei kein statistisches oder Machine-Learning-Verfahren, sondern greift auf feste Definitionen für die Phänomene zurück, die im Quellcode jederzeit angepasst, verändert bzw. erweitert werden können. Die ›harte‹ Codierung der Phänomene hat Vor- und Nachteile, die später noch kurz zur Sprache kommen sollen. Für die Zwecke der Analyse von Kadenzen und eine basale Analyse des Außenstimmensatzes schien diese Variante sinnvoll und durchaus lehrreich.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

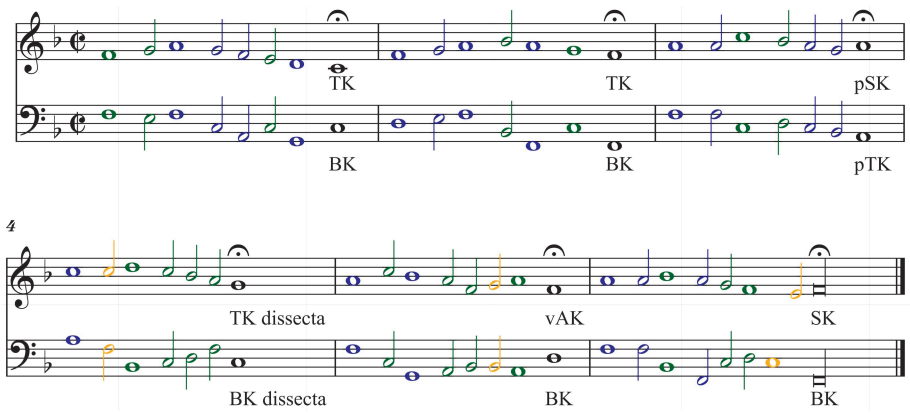
sen im Einzelnen immer von den Nutzer*innen interpretiert und gedeutet werden. Es sind deshalb auch möglichst neutrale bzw. klar definierte Annotationen auszuwählen.

Beispiel 1 zeigt eine solche annotierte Partitur. Visualisiert werden dabei die Bewegungsarten der Außenstimmen. Grüne Noten markieren eine Gegenbewegung, blaue eine Parallelbewegung und gelbe eine Seitenbewegung.

Annotationen werden bei dissonanten Intervallen im Außenstimmensatz gesetzt. An diesen Stellen wird schlicht ›Dissonanz‹ vermerkt,[6] außerdem werden Quint- und Oktavparallelen beschriftet. Die Noten an diesen Stellen werden rot markiert. Die Nutzenden erhalten explizit keine Hinweise auf Fehler, sondern lediglich Informationen über entstandene Intervalle, was gerade für Anfängerinnen und Anfänger eine nicht zu unterschätzende Hilfestellung ist.

Klauseln und Kadenzen werden immer vor den Fermatenzeichen untersucht, wobei die Annotation der Klauseln auf der letzten Note (*ultima*) erfolgt. Die Bezeichnungen für die Kadenz als Ganzes werden in einer separaten Liste an der Seite ausgegeben, um die Darstellung in der Partitur nicht zu überfrachten. Die Liste der im Beispiel 1 vom System gefundenen Kadenzen sieht folgendermaßen aus:

- Cadentia maior
- Cadentia maior
- Mi-Kadenz, Cadentia minima
- Cadentia minor/Clausula dissecta (acqu./desid.) bzw. Plagalschluss/Halbschluss
- Cadentia maior
- Cadentia maior



Beispiel 1: J. H. Schein, »Freu dich sehr, o meine Seele« (aus dem Cantional*, 1629)*

6 Dass dabei der Konsonanz- und Dissonanzbegriff weiter ausdifferenziert werden muss, ist klar. Mir ging es in einem ersten Schritt zunächst vor allem darum, eine simple Einteilung in Intervallklassen anzuzeigen. Die Interpretation der Annotationen kann im Unterricht jeweils vor dem Hintergrund des aktuellen Lernstands der Gruppe und der satztechnischen Fähigkeiten der einzelnen Lernenden erfolgen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kadenztypus bestimmen

Die Bezeichnungen für die Kadenzen richten sich nach unterschiedlichen Quellen und kombinieren systematische und historische Begrifflichkeiten, um eine möglichst hohe Bandbreite an Bezeichnungen und Perspektiven abzudecken. Die beiden online verfügbaren Glossare geben Auskunft darüber, welche Quellen berücksichtigt sind. Die Nutzenden haben damit gleichzeitig die Möglichkeit, unklare Begriffe nachzuschlagen. Bei Bedarf kann die Terminologie auch im Quellcode angepasst werden.

Das Beispiel der vierten Kadenz (vgl. Bsp. 1) verdeutlicht diese Mehrsprachigkeit der Annotationen am besten: Neben den historischen Termini von Georg Muffat und Wolfgang Caspar Printz kommen auch die systematischen Begriffe ›Halbschluss‹ oder ›Plagalschluss‹ zur Anwendung. In solchen Fällen wird der Eintrag als Liste ausgeben. Eine Selektion der Begriffe zur Anpassung an bestimmte Bedürfnisse – z. B. ›nur historisch‹ oder ›nur systematisch‹ – ist damit grundsätzlich auch möglich.

Klauseln bestimmen

Etwas komplexer erscheint die Annotation von Klauseln. Hier ergeben sich terminologische Schwierigkeiten, sobald es um Varianten von Klauseln geht, die historisch immer wieder anders benannt und aufgefasst werden. Zudem war es mein Ziel, auch die unzähligen Varianten von Klauseln in Bach‘schen Choralgesängen erfassen zu können. Ein Ergebnis der Programmierung des Algorithmus ist, dass ein Kontext von nur zwei Stimmen eine hohe Differenzierung von Fällen zulässt. Durch die Differenzierung entsteht ein riesiger Fundus von Schlusswendungen, die in den Bach‘schen Sätzen auch fast alle vorkommen. Der Algorithmus stellt aber gleichzeitig eine Art der Systematisierung oder Formalisierung dar, die mir auf Basis der Befunde sinnvoll erschien. Das Glossar zu den Klauseln ist dementsprechend umfangreich und sicher nicht immer absolut zwingend, denn es lassen sich ohne Weiteres auch andere Beschreibungen finden.[7] Eine besondere Herausforderung der maschinellen Verarbeitung liegt jedoch darin, dass ein bestimmter Fall mit einer eindeutigen Annotation versehen werden muss. Der Umgang mit Ähnlichkeiten auf semantischer Ebene ist in computergestützten Verfahren ungleich komplexer, als er es in einer manuellen Analyse wäre. Gleichzeitig zeigt das systematische Durchdeklinieren von Möglichkeiten aber auch Konstellationen auf, die bisher möglicherweise übersehen bzw. als Sonderfälle nicht beachtet wurden. Angewandt auf die diversen Choralzeilenschlüsse in Bach’schen Sätzen zeigt sich die stilistische Eigenheit der Choralgesänge dann bereits beim Blick auf die Vielfalt der Klauseln.

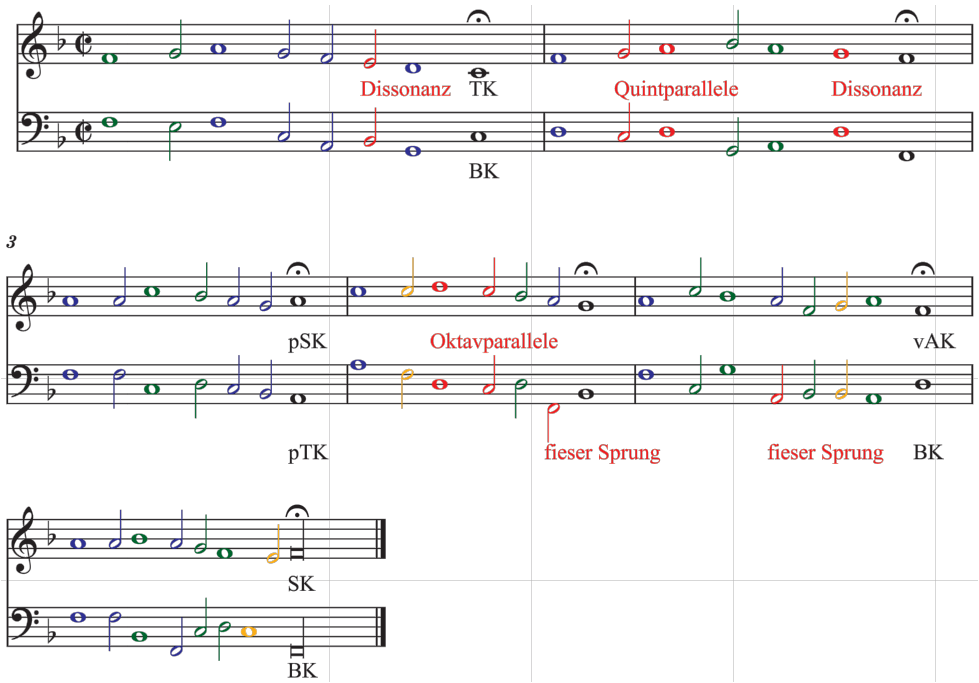
Der Umgang der App mit ihr unbekannten Schlusswendungen ist ebenfalls ausdifferenziert. Beispiel 2 zeigt eine Bassstimme zur gleichen Melodie wie in Beispiel 1, nur

7 Das Glossar ist unter https://apps.satzlehre-online.de/as/documentationKlauseln abrufbar.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kommen hier noch einige zusätzliche Annotationen vor. Darunter ist die zugehörige Kadenzliste abgebildet. Für die zweite Kadenz wird ›Dissonante Penultima‹ vermerkt, auch die Angabe ›Dissonanter Schlussklang‹ ist möglich und wird dann bevorzugt, wenn beide Positionen, Penultima und Ultima, dissonant sind. Die vierte Kadenz wird durch die App als nicht analysierbar annotiert. Eine entsprechende Information wird auch dann ausgegeben, wenn eine Bassnote fehlt.

- Cadentia maior
- Dissonante Penultima
- Mi-Kadenz, Cadentia minima
- Kein Schlussintervall vorhanden oder nicht analysierbar
- Cadentia maior
- Cadentia maior



Beispiel 2: Satz zu »Freu dich sehr, o meine Seele« mit Annotationen; Version mit Fehlern, bearbeitet vom Verfasser

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

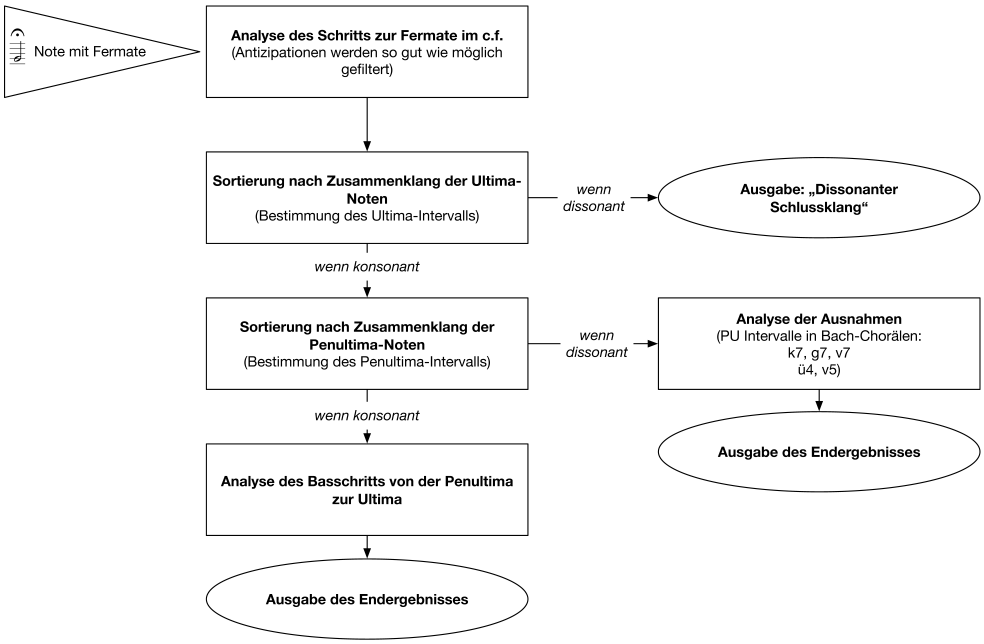


Abbildung 1: Arbeitsweise zur Annotation der Klauseln

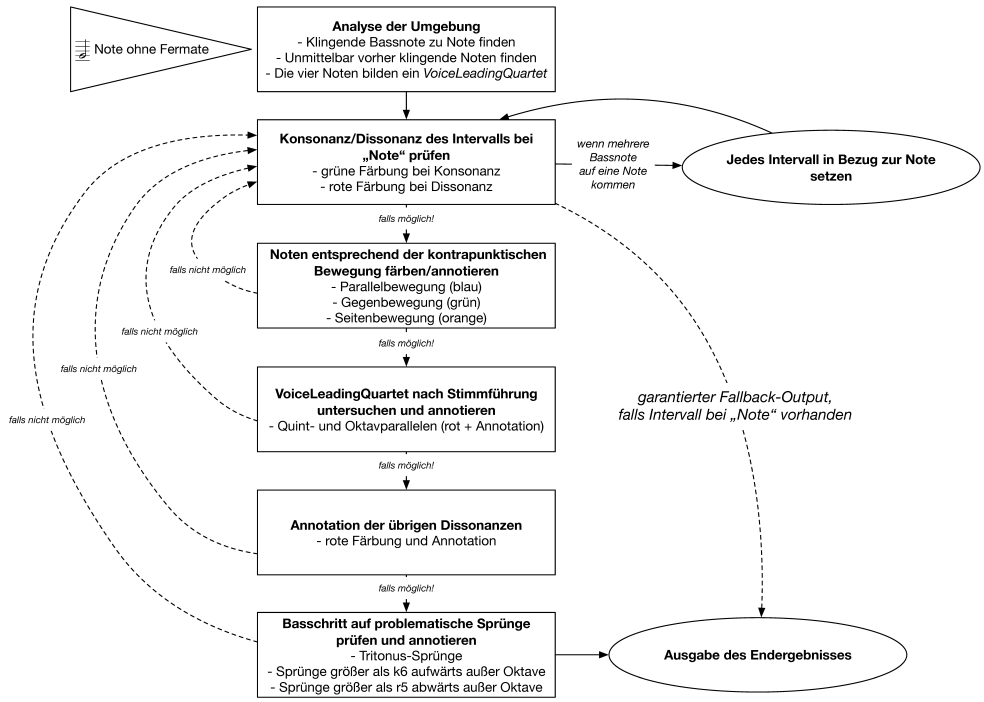


Abbildung 2: Arbeitsweise zur Annotation der kontrapunktischen Verhältnisse und Fortschreitungen

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zu den Annotationen

Das Ziel der App ist es, eine automatisch annotierte Partitur zu erzeugen, die dann von den Nutzenden ausgewertet, d. h. weiter interpretiert werden muss. Der Vorteil für den didaktischen Gebrauch besteht darin, dass die App nicht ein ›Richtig‹ oder ›Falsch‹ markiert, sondern durch die Annotationen zur Auseinandersetzung mit den Bezeichnungen motiviert. Vor diesem Hintergrund stellten sich bei der Visualisierung verschiedene Designfragen, die vor allem die Art der Annotationen betreffen und darüber hinaus auch die Verwendung der Außenstimmen-App in diversen Kontexten in Forschung und Lehre in den Blick nehmen.

Konventionen, historische und systematische Terminologie

Die erste Frage bei der Annotation ist die nach der analytischen Perspektive. Hier stehen zunächst die Klauseln im Fokus. Mit einer rein historischen Terminologie, die nicht systematisch alle möglichen Fälle abdeckt, gestaltet sich der Formalisierungsprozess, der für das Programm zur Erkennung der Klauseln benötigt wird, relativ aufwändig und ist nicht ohne Kompromisse bzw. differenzierende Elemente zu machen. Immer wieder gilt es abzuwägen, welche Details wie kodiert werden sollen, oder ob sie bei der Formalisierung überhaupt berücksichtigt werden sollen. Außerdem entsteht sehr schnell die Frage, welche historische Terminologie zu Grunde gelegt werden soll.

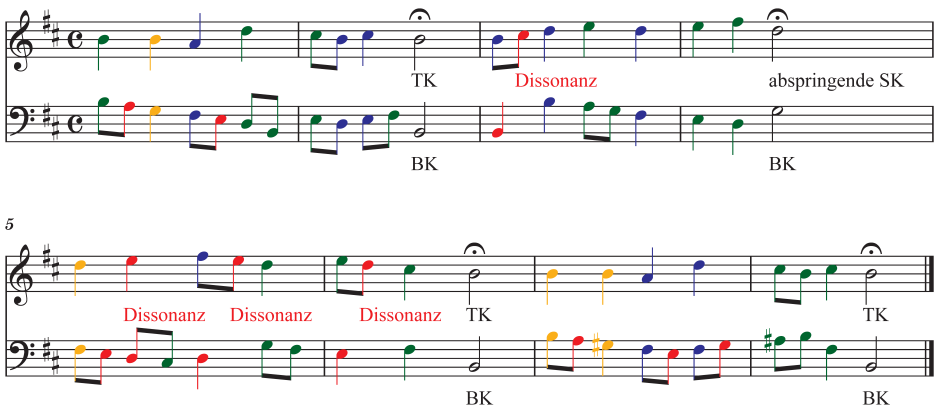
Als einfaches Beispiel dafür seien die Varianten der Tenor- oder Altklausel in verschiedenen Kontexten angeführt. Da es genau um diese Varianten und damit auch um Harmonisierungsoptionen geht, muss es das Ziel sein, möglichst alle Optionen identifizieren und annotieren zu können. Das Ergebnis zeigt, dass der größte Teil der theoretischen Optionen auch tatsächlich in den historischen Sätzen der Bach'schen Choralgesänge benutzt wird. Die Terminologie erfährt durch diesen Prozess Erweiterungen, mit denen durchaus produktiv gearbeitet werden kann.

In der Formalisierung steckt somit meines Erachtens auch ein Erkenntnisgewinn. Es lassen sich mit relativ wenigen Information über den Außenstimmensatz zahlreiche Aussagen treffen, die einen Corpus, einen Stil oder einen musikalischen Zusammenhang beschreiben. Die Entfaltung, die das Klauselsystem in der musikalischen Realität erfährt, stellt sich durch die Formalisierung sehr eindrücklich dar. Dass die Terminologie dabei strapaziert wird, spiegelt sich im umfangreichen Glossar zu den Klauseln. Ein gutes, zur weiteren Differenzierung beitragendes Hilfsmittel besteht darin, die Skalenstufen hinzuzuziehen, welche die Intervallkonstellationen zusätzlich kontextualisieren. Einige Klauseln und Kadenzen erhalten dadurch zusätzlich bestimmte Orte im tonalen Raum der Skala und können so genauer erfasst werden.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Visualisierung von Kontrapunkt in Partituren

Eine zweite Anwendung der App besteht in der Visualisierung der kontrapunktischen Fortschreitungen zwischen den Außenstimmen. Auch hier wird allein durch die Färbung ein Stilwandel von konsonanten hin zu zunehmend dissonanten Sätzen im 18. Jahrhundert sichtbar (vgl. dazu den Satz von Johann Hermann Schein in Beispiel 1 mit dem Bach-Satz aus Beispiel 3). Die Visualisierung von Durchgängen kann zum Beispiel mit Blick auf didaktische Zwecke hilfreich sein. Ein weiteres Ziel für die App könnte darin liegen, hier einfache Satzmodelle oder typische Fortschreitungen von Stimmen zu beschreiben.



Beispiel 3: Annotation des Bach-Chorals »Lob sei Gott dem Vater ton« BWV 36, 8

3. Teil: Design von digitalen Werkzeugen für die Musiktheorie

Zum Abschluss noch einige allgemeinere Gedanken zu digitalen musiktheoretischen Werkzeugen. Ein wichtiges Anliegen und Designvorgabe ist es, dass solche Werkzeuge eine Funktionalität bereithalten, die in unterschiedlichen Kontexten genutzt werden kann.

Bezogen auf das Beispiel der Außenstimmen-App hieße das, dass die automatischen Annotationen im Kontext der Lehre ein Feedback für Studierende bieten. Die Voraussetzung dafür ist, dass die Kategorien, nach denen analysiert wird, bekannt sind und angewendet werden können. Für Forschungszwecke hingegen bietet sich mit der Möglichkeit einer automatisierten und zuverlässigen Annotation von großen Mengen an Partituren ebenfalls ein interessantes Hilfsmittel, ebenso wie mit der Einbindung dieser Funktionen in einen größer angelegten Analyseprozess. In beiden Kontexten lässt sich feststellen, dass binäre Bewertungen im Sinne von ›richtig oder falsch‹ oder ›gefunden

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oder nicht gefunden‹ oft nicht hinreichend Informationen transportieren und damit den Interpretationsspielraum einschränken.

Für das Design von Werkzeugen bedeutet dies, eine offene Schnittstelle für verschiedene Kontexte zu schaffen.[8] Die Funktionalität soll dadurch unabhängig von bestimmten Ein- und Ausgabe-Mechanismen sein und die Datenverarbeitung so geschehen, dass es Schnittstellen gibt, an denen eine Weiterverarbeitung durch andere Werkzeuge möglich ist. Im Falle der Außenstimmen-App ist die flexible Verarbeitung angelegt, ohne dass sie bereits ausgeschöpft würde. Technisch sind die Module als Teil einer Analysebibliothek gedacht. Ein solches Szenario, in dem Module je nach Bedarf angepasst und in bestehende Strukturen integriert werden können, ist je nach Fragestellung auch für Forschungszwecke denkbar.[9] Dazu ist es unumgänglich, dass die Algorithmen des Werkzeugs transparent, einsehbar und veränderbar sind. Die Quelldateien der Außenstimmen-App sind deshalb frei verfügbar.[10]

Erweiterungen in naher Zukunft

Ein erster Schritt, um die Schnittstelle zu nutzen, ist ein PlugIn für MuseScore, das auf Basis der App derzeit entwickelt wird. Außerdem soll es die Möglichkeit geben, komplexere Partituren als bereits reduzierte Außenstimmen in die App zu laden und auch die Klauselanalyse bei mehr als nur zwei Stimmen auszuführen.

Literatur

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, Dresden/Leipzig: Mieth/Zimmermann.

Waloschek, Maria Anna / Constanze Gruhle (Hg.) (2022), *Die Kunst der Lehre – Ein Praxishandbuch für Lehrende an Musikhochschulen*, Münster: Waxmann.

Noten

Bach, Johann Sebastian (1985), Choralsatz zu *Lob sei Gott dem Vater ton* BWV 36, 8, digitale Version nach der Ausgabe von Alfred Dürr, Kassel: Bärenreiter.

8 Das betrifft bei Software sowohl die Verfügbarkeit hinsichtlich der Nutzungsrechte als auch die gute Dokumentation des Codes und der Schnittstellen.

9 Das music21 Toolkit, das unter Federführung von Michael Scott Cuthbert entwickelt wird, ist das beste Beispiel für eine solche wachsende Bibliothek (https://web.mit.edu/music21/).

10 Der Quellcode ist im Git-Repository (https://git.mh-freiburg.de/heffter/Aussenstimmen-Analyse) verfügbar. Vgl. dazu auch die Weblinks Heffter 2017/18 und 2022.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Muffat, Georg (1699), *Regulae Concentuum Partiturae*, Ms. = A-Wm MS 1 B 7, Neuedition, hg. von Bernhard Lang http://www.bassus-generalis.org/muffat/muffat-regulae.html (10. 10. 2019).

Schein, Johann Hermann (1629), *Cantional oder Gesangbuch Augsburgischer Konfession*, Neuedition von Adam Adrio, Kassel u. a. 1966: Bärenreiter.

Weblinks

Cuthbert, Michael / Christopher Ariza / Benjamin Hogue / Josiah Wolf Oberholtzer (2006–), music21 – a Toolkit for Computer-Aided Musicology, https://web.mit.edu/music21/

Heffter, Moritz (2017/18), *Außenstimmen-App*, Freiburg: https://apps.satzlehre-online.de/as/

Heffter, Moritz (2017/18), *Quellcode zur Außenstimmen-Analyse-App*, https://git.mh-freiburg.de/heffter/Aussenstimmen-Analyse und https://github.com/mxordn/aussenstimmen-analyse

Heffter, Moritz (2022), *Quellcode zur Außenstimmen-Analyse-App mit MuseScore PlugIn*, https://github.com/mxordn/aussenstimmen-analyse

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2
Historische, gesellschaftliche und ästhetische Kontexte

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Eine gewissermaßen schulmäßig abgegrenzte Disziplin«. Warum interessiert sich Theodor W. Adorno 1956 für Kontrapunkt und was kann man daraus lernen?

Dörte Schmidt

»Kontrapunkt« ist offensichtlich derzeit in der musiktheoretischen Diskussion. Der vorliegende Beitrag nähert sich der aktuellen Frage aus historischer Distanz und nimmt Theodor W. Adornos Kranichsteiner Kontrapunktvorlesungen zum Ausgangspunkt. Seine Überlegungen zum Verhältnis von Handwerk und Ästhetik, von akademischer Lehre und Kunst sowie seine Auseinandersetzung mit den Serialisten und deren Geschichtsverständnis erlauben es nicht nur, Adornos zeitgeschichtliche Zusammenhänge zu rekonstruieren, sondern auch einige Voraussetzungen für die aktuelle Situation zu klären.

'Counterpoint' is a term that is currently being discussed in music theory. This article takes Theodor W. Adorno's Kranichstein Counterpoint Lectures as its starting point and approaches the current question from a historical distance. Adorno's reflections on the relationship between craft and aesthetics, academic teaching and art, and his confrontation with the serialists and their understanding of history allow us to not only reconstruct his contemporary historical contexts, but also clarify some of the preconditions for the current situation.

»Man muss sich wohl überhaupt außerordentlich hüten,
daß man das Verhältnis zwischen Wissenschaft
und Kunst sich allzu sehr vereinfacht.«[1]

Dass erstmalig ein bestimmtes Teilgebiet der Musiktheorie Gegenstand eines GMTH-Kongresses wird, verdankt sich nicht zuletzt einem neu erwachten verbreiteten Interesse am Kontrapunkt. Dieser ist als Unterrichtsfach an vielen Musikhochschulen in übergreifende Veranstaltungen wie ›Musiktheorie‹ oder ›Satzlehre‹ integriert und wird vergleichsweise selten noch als eigenständiges Fach gelehrt. Der Begriff ist gleichwohl aus dem Fachdiskurs nicht wegzudenken und rückte in den vergangenen Jahrzehnten in dem Maße in den Blickpunkt, wie bei der Auseinandersetzung mit tonaler Musik die Fokussierung auf Harmonik relativiert wurde. Die Aktualität von Kontrapunkt spiegeln nicht zuletzt jüngere Lehrbücher, die den Begriff im Titel führen, ihn aber in unterschiedlichen stilistischen Kontexten beleuchten.

In ihrem Call for Papers für die Tagung 2018 stellt sich die Gesellschaft für Musiktheorie dem Thema »Kontrapunkt« eher aus einer fachhistorischen denn aus einer sachbezogenen Perspektive.[2] Offensichtlich, so könnte man als Diagnose hieraus ableiten, verschwindet »Kontrapunkt« als eigenständiges, ja teilweise für das Komponieren geradezu fundamentales Fach aus der Lehre an den Konservatorien und Hochschulen

1 Adorno, »Kriterien der neuen Musik, 1. Vorlesung. 19. 07. 1957«, in: ders. 2014, 233–380, hier 261.
2 Vgl. den Call for Papers im Anhang 2 des vorliegenden Bandes.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(in nicht wenigen Institutionen war es traditionell zunächst den männlichen Schülern vorbehalten)[3] in dem Maße, in dem es sich von der Kompositions-Propädeutik emanzipiert und in »Satzlehre«, dann in »Musiktheorie« integriert – jetzt kommt es sozusagen »auf einer neuen Stufe«, ja sogar für den Verbands-Zusammenhang »erstmalig«, wie der Call betont, und wenn man die einschlägige Literatur überschaut, gleichsam »historisch informiert« wieder in die Diskussion. Die Geschichte liefert also in mehrfacher Hinsicht den Horizont, vor dem »Kontrapunkt« und seine Lehre wieder in die musiktheoretische Debatte gerückt werden. Das spiegelt sich in den Arbeiten von Peter Schubert, der nicht ohne Grund als einer der Keynote-Speaker gewählt wurde,[4] ebenso in den Publikationen von Thomas Daniel oder Johannes Menke, gilt aber auch schon für Diether de la Mottes Beitrag zu diesem Gebiet.[5]

Lässt man diese Lehrbücher Revue passieren, bemerkt man schnell, dass sie – eben weil sie Lehrbücher, d. h. auf praktische Übung aus sind – die historischen Differenzierungen, auf die der Call anspielt, am Ende als »stilistische«, also eher systematisch als im eigentlichen Sinne historisch auffassen müssen.[6] Erst das Stillstellen historisch prozessualer Vorgänge, welches der Stilbegriff erlaubt, ermöglicht das Erlernen, Üben und die praktische Anwendung.[7] Das Verhältnis der Musiktheorie zur Geschichte zeigt sich im Blick auf die pädagogische Praxis gerade des Kontrapunkts als Spannungsverhältnis.

Werfen wir einen Blick in Diether de la Mottes *Kontrapunkt* von 1979 (1980 als eines der ersten Bücher in der angeführten Reihe von Lehrbüchern erschienen), zeigen sich einige grundlegende Dimensionen der Debatte: Anders als in seiner *Harmonielehre*, wo es – wie de la Motte selbst im Vorwort des Kontrapunkt-Buches sagt – um Entwicklung und Wandlung gegangen war, sei man in der Benutzung jetzt nicht an eine Reihenfolge gebunden. Das Buch entfaltet Fallbeispiele, die als aus der Analyse historischer Situationen heraus kodifizierte gleichsam gleichberechtigt »zur Verfügung« stehen. De la Motte wendet sich dabei gegen »Tradition«, als eine Konsequenz der

3 Siehe zur Geschichte der Ausbildung an den Konservatorien überblicksartig Fend / Noiray 2005, sowie speziell zu dieser Frage ausgehend vom Stuttgarter Beispiel auch die Texte von Rebecca Grotjahn, Rainer Bayreuther und Dörte Schmidt in: Kremer / Schmidt 2007.

4 Schubert 2002, Schubert 2008 und Schubert / Neidhöfer 2006.

5 Menke 2015 und 2017; Daniel 2016; de la Motte 1981.

6 In den musikwissenschaftlichen wie -theoretischen Debatten gleichermaßen verbreitet ist die Vorstellung, »Stil« sei eine historische Kategorie, weil man bestimmte Stilmerkmale historisch situieren und damit sowohl Universalismen wie grundsätzlichen Aktualisierungen entgegentreten kann. Dem entgegen steht die in der rhetorischen Stillehre ebenso wie in den praktischen Bereichen der Musiktheorie genutzte Beobachtung, dass die zur Definition und Abgrenzung von Stilen nötige Verallgemeinerung solcher Merkmale diese ihren Entstehungszusammenhängen enthebt und jenseits ihrer Entstehungsbedingungen verfügbar macht, kurz: Stil ist nicht nur am historischen Gegenstand beobachtbar, sondern potentiell wiederholbar, d. h. auch lernbar. Auf eine Kritik solcher potentiell im Handwerklichen sich erschöpfenden Ahistorizität künstlerischer Kategorien zielt regelmäßig der Vorwurf an Stilübungen, sie hätten eine Tendenz zum »Schulmäßigen«.

7 Das erklärt auch die Langlebigkeit der Stil-Kategorie in einer auf praktischen Nachvollzug ausgerichteten Pädagogik. Beispielhaft zeigt sich dies in den Auseinandersetzungen über diese Frage zwischen Erich Doflein und Theodor W. Adorno. Siehe hierzu Jacob 2006.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

praktischen Überlieferung, und gegen aus solcher Praxis kodifizierte »Regeln«, indem er dieses Buch einführt als ein »Lehrbuch, das […] an Anweisungen nur gibt, was sich, für den Leser im Augenblick ersichtlich und von ihm kontrollierbar, aus Meisterwerken ableiten läßt.«[8]

»Analyse von Meisterwerken« also wird als Verfahren zur Entwicklung und Prüfung »selbständiger, unabhängiger Lehrgebäude« gleichsam als emanzipatorische Alternative zur traditionellen akademischen, an im Unterricht vermittelten Lehrmeinungen orientierten Satzlehre ausgerufen und mit dem Anspruch versehen, jedenfalls über paradigmatische Fälle historisch alles zwischen Perotin[9] und der zeitgenössischen Musik abzudecken. Außer gegen das Meisterprinzip eines lehrerzentrierten praktischen Unterrichts richtet sich eine solche Haltung überdies auch gegen deduktive, aus Repertoires abstrahierte Regelwerke, wie man sie etwa in Knud Jeppesens *Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*[10] vertreten sah. Daraus ergibt sich folgerichtig gerade keine historische Entwicklung, sondern ein handwerklich-praktisches Reservoir:

> Man hat die Möglichkeit, sich nach eigener Wahl der Gebiete und der Reihenfolge Einblick und handwerkliche Schulung in verschiedenen Musiksprachen zu verschaffen. […] In meiner Harmonielehre geht man einen der Musikgeschichte folgenden Weg, im Kontrapunkt kann man springen.[11]

Diese Begründung wird wichtig, wenn man verstehen will, was hinter de la Mottes Anspruch auf historische Ausweitung des Zuständigkeitsbereichs der Musiktheorie steht, wenn er schreibt:

»Wir Musiktheoretiker haben es doch nicht nötig, den weiten Blick über die Entwicklung vor allem der vorbachschen Musik nur der Musikgeschichtsvorlesung zu überlassen. Ich hoffe also, daß sich die Fächer in Zukunft mehr gegenseitig bereichern und vertiefen werden.«[12]

Damit war m. E. jedoch (auch wenn die Rezeption des Buches in der Musiktheorie dies nahezulegen scheint) keineswegs gemeint, dass die Musiktheorie sich nun Aufgaben mit der Musikgeschichte teilt, sondern vielmehr, dass die historische Dimension gleichsam die Sprachvielfalt der Musiktheorie erweitern könne oder solle. Liest man mit de la Motte die Entdeckung der Geschichte in der Musiktheorie gleichsam aus dem Geiste der Postmoderne, so erscheint die historische Ausweitung als eine Erweiterung des aktuell verfügbaren Materialbereichs. Ganz besonders gilt das offenbar im Fall des »Kontrapunkts« – die Beanspruchung eines breiteren Zuständigkeitsbereichs und der Wahlmöglichkeiten unter der Voraussetzung von Meisterwerk bzw. Kanon erfolgt gleichsam mit künstlerischer Beglaubigung, die der akademischen Lehrtradition

8 de la Motte 1981, 7.
9 Mittlerweile wird Perotin als Beispiel für die historiographische Konstruktion solcher Meisterkonzeptionen kontrovers diskutiert: siehe Stenzl 2000 und Flotzinger 2000, sowie Maschke 2020.
10 Jeppesen 1935.
11 de la Motte 1981, 7 f.
12 Ebd., 8.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

entgegengestellt wird. Mit der gegen das ›Meisterprinzip‹ der Musiktheorie ins Feld geführten »Analyse der Meisterwerke« wird letztlich ein emphatischer Kunstbegriff gegen das Handwerk ausgespielt und damit auch gegen eine bloß propädeutische Auffassung des eigenen Tuns. Das ist nicht grundsätzlich neu, sondern entspricht letztlich der Tradition der Kompositionstheorie seit der Aufklärung. So argumentierte Heinrich Christoph Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Komposition* mit den Werken Joseph Haydns und Adolph Bernhard Marx in seiner Kompositionslehre[13] mit Ludwig van Beethoven – jedoch mit einem entscheidenden Unterschied, der in dem jeweils herrschenden Geschichtsverständnis und der daraus resultierenden Wahl zeitgenössischer bzw. aktuell diskutierter und eben gerade nicht historisch früherer und über die Kategorie des Werks der Geschichte enthobener Gegenstände besteht. Diesen Weg beschreitet beispielhaft dann Heinrich Schenker, dessen Theorie über das Modell des gleichermaßen technisch wie ästhetisch begründeten Ursatzes mit dem Konzept des Meisterwerks einen dialektischen Begründungszusammenhang eingeht. Die Motivation für eine analysegetriebene Theorie, die auf das Komponieren zielt, speist sich bei Koch, Marx wie Schenker (und auch bei de la Motte, den man durchaus wissensgeschichtlich aufschlussreich in diese Reihe stellen kann) weniger aus einem historischen Interesse oder der Idee des Handwerks, sondern begründet sich vielmehr in der Regel aus einer aktuellen ästhetischen Position.[14] Auch de la Mottes historisch umfassender Anspruch – den bezeichnenderweise weder Schubert noch Menke oder Daniel so teilen – gibt sich, wenn man ihn in seiner Zeit kontextualisiert, als Folgerung aus einem zeitgenössischen ästhetischen Standpunkt zu erkennen, der ein spezifisches Verhältnis zur Geschichte voraussetzt. Die Hoffnung auf eine postmoderne Verfügbarkeit historisch vergangener Ideen verspricht eine ästhetische Aktualität der theoretisch verfügbar gemachten musikalischen Materialien für das zeitgenössische Komponieren, d. h. die Beziehung zwischen Theorie und Komposition kann im Kontrapunkt ‑ anders offenbar als in der Harmonik – auch am historischen Gegenstand intakt bleiben. Die heute über Kontrapunkt arbeitenden Musiktheoretiker suchen diese Verbindung offenbar nicht mehr in gleicher Weise. Es lohnt sich also, die jeweiligen ästhetischen Standpunkte und ihre Konsequenzen im Verhältnis zur Geschichte genauer zu befragen.

Wenn man heute über Musiktheorie spricht, geraten üblicherweise die Verhältnisse zwischen Theorie und Wissenschaft (deshalb war ja mit diesem Beitrag erklärtermaßen eine musikwissenschaftliche Perspektive erbeten) sowie zwischen Theorie und künstlerischer Praxis in die Debatte – der eben skizzierte Befund dagegen rückt den Blick auf das Verhältnis von Geschichte und (aktueller) künstlerischer Praxis. Geschichte begegnet uns hier auf drei Ebenen: als Geschichte, die sich in den Gegenständen zeigt, als ihre Funktionalisierung in der Geschichtsschreibung ebenso wie im Komponieren bzw. der satztechnischen Kompositionspropädeutik, und schließlich als Geschichtlich-

13 Marx 1837‑1847.

14 Letztlich steht dahinter noch immer der Zusammenhang, den Carl Dahlhaus (1970, 15‑19) im Kapitel über »Ästhetik, Analyse, Theorie« diskutiert hat.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keit der Debatte über diese Funktionalisierung selbst – d. h. die Geschichtlichkeit von Debatten wie der hier gerade geführten.

Der provokativ polarisierenden Frage, ob Kontrapunkt ewiggestrig sei (also historisch erledigt und ein Fall allerhöchstens für die Musikgeschichte) oder unverzichtbar (für unsere theoretisch, historisch oder auch handwerklich begründete Vorstellung vom Komponieren als Praktik, womit er in die Zuständigkeit der Musiktheorie fiele, soweit diese sich im weitesten Sinne als eine historisch informierte Poetik des Komponierens versteht), gesellt sich damit eine wissenschafts- und wissenshistorisch interessierte Perspektive zu. Theodor W. Adornos Kontrapunkt-Vorlesungen bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1956 liefern dafür ein aufschlussreiches Exempel, das im besten Falle auch hilft, die Voraussetzungen der aktuellen Situation besser zu verstehen.

*

> Meine sehr verehrten Damen und Herren,
> die meisten von Ihnen werden sich daran erinnern, daß in der ›Harmonielehre‹ von Schönberg unterschieden wird zwischen Ästhetik und Handwerkslehre – und daß Schönberg in diesem Werk sehr emphatisch sich auf die Handwerkslehre zu konzentrieren verspricht. Wenn ich nun heute beginne, mit Ihnen über einen sehr handwerklichen und sehr technischen Bezirk des Komponierens zu sprechen, dann möchte ich gleich vorausschicken, daß ich mich dabei von jener Doktrin von Schönberg recht weit entferne. Vergessen Sie nicht, daß diese Forderung von Schönberg sich ja auf die traditionelle Harmonielehre bezieht, die er in seinem Buch dargestellt hat. Die Probleme aber, mit denen wir uns hier herumzuschlagen haben, das sind nun die Probleme des aktuellen Komponierens. Und ich würde geradezu es als die Aufgabe der Dinge betrachten, die ich versuche, in diesem Kurs Ihnen zu entwickeln, die Brücke zu schlagen – die Vermittlung herzustellen, wie man in der Philosophie sagen würde – zwischen dem technischen Bereich im engeren Sinn und dem ästhetischen in einem allerdings sehr spezifischen Sinn. [...] Was ich also versuchen möchte, ist, an einer sehr bestimmten Materialdimension Ihnen zu zeigen, wie künstlerische Innenspannung, wie Fragen der geistigen Einheit der Musik sich in technische Fragen umsetzen und wie die technischen Fragen allesamt zugleich in sich geistige Probleme beschließen. Wenn ich versuche, so etwas wie die Elemente eines Kontrapunktkurses auf Grund der Ergebnisse von Schönberg Ihnen hier anzudeuten, so ist eine Funktion, die mit dieser parallel läuft, Ihnen zu zeigen, wie eine bestimmte Dimension, nämlich die des Kontrapunkts, nun dazu dient, in der Tat die künstlerische Idee überhaupt darzustellen. Nun, wenn ich spreche von der künstlerischen Idee, dann könnten Sie mich zunächst einmal fragen, warum ich mich da auf eine gewissermaßen schulmäßig abgegrenzte Disziplin wie die des Kontrapunkts beschränke.[15]

Mit diesen Bemerkungen eröffnet Adorno die erste Vorlesung seines Kurses über »Schönbergs Kontrapunkt« in Darmstadt 1956. Der Abschnitt endet mit der Formulierung, die diesem Text den Titel gibt. Adorno stellt sich hier zunächst einmal selbst jene Frage, die er gleichsam heuristisch seinem Publikum in den Mund legt, um jenes komplexe Spannungsfeld zwischen Kunst und Schule bzw. Ästhetik und Handwerk zu benennen, in dem er sich mit diesem Thema in Darmstadt geradezu programmatisch bewegt.

15 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 1. Vorlesung. 13. 07. 1956«, in: ders. 2014, 123–231, hier 125 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Sorgfalt, die Adorno im Vorfeld der Kurse bei der Formulierung des Themas an den Tag legt, zeigt, wie gezielt er seinen Anspruch setzt. Im April 1956 schrieb er an Wolfgang Steinecke:

> Schließlich darf ich Sie noch bitten, meinen Kurs nicht anzukündigen unter dem Titel ›Schönberg und der Kontrapunkt‹, sondern einfach ›Schönbergs Kontrapunkt‹. Was ich beabsichtige, ist eigentlich nicht weniger als eine Art Kontrapunkt-Kurs basierend auf der tatsächlichen Verfahrungsweise von Schönberg; mit dem Hauptzweck, die Funktion des Kontrapunkts in der Komposition klarzulegen, anstatt, wie es in dem idiotischen offiziellen Unterricht geschieht, einfach bei der Idee der Kombination mehr oder minder selbständiger Stimmen stehen zu bleiben.[16]

Warum diese Pingeligkeit mit dem Titel? Es ging offensichtlich darum, Komposition als verortbare künstlerische Praxis und damit als historische wie ästhetische Standortbestimmung gegen einen akademischen ›Imperativ‹ zu stellen, der sich durch regelhafte und damit überzeitliche Verselbständigung und pädagogische Vereinfachung auszeichnete. Ganz offensichtlich zielte Adorno auf den Anspruch der Ferienkurse, eine Alternative zum »Konservatorium« zu bieten durch Zeitgenossentum und unmittelbare Verbindung der theoretischen Debatten mit der aktuellen kompositorischen Praxis.[17] Eine solche existentielle Verbindung des theoretischen Denkens mit dem Komponieren selbst findet sich auch noch einmal in einem Brief an Steinecke vom Juni desselben Jahres:

> Es wird sich keineswegs um eine bloß ästhetische oder charakterisierende Vorlesung handeln, sondern eigentlich doch mehr um einen Kontrapunktkurs in einem ähnlichen Sinne wie dem, in welchem Kurth ein Buch über die romantische Harmonik eine Harmonielehre nannte. Es wäre mir darum besonders wichtig, wenn in diesen Kurs nicht nur der allgemeine Kreis der Interessierten käme, sondern ganz besonders auch die jungen Komponisten, die, wenn ich mich nicht täusche, hier sehr konkrete und wichtige Dinge lernen können.[18]

Die Vorlesung richtet sich also an die aktuell jungen Komponisten Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono etc. Sie alle waren unter den Teilnehmern der Kurse 1956, Boulez hielt in diesem Jahr selbst einen Kurs mit dem Titel »Komposition und Analyse«. Zu ihnen will Adorno hier ausdrücklich »als Komponist« unter Komponisten sprechen – und nicht als Tonsatz- oder »Theorie«-Dozent, der auf akademische

16 Theodor W. Adorno an Wolfgang Steinecke, 21. 04. 1956, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: IMD-A100001–200005–04, abgedruckt in Adorno 2014, 581 f.

17 Siehe hierzu auch Feser/Heiter/Schmidt 2016.

18 Adorno an Steinecke, 18. 06. 1956, Hervorhebung im Original, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: IMD-A100001–200005–02, abgedruckt in Adorno 2014, 582. Adornos Referenz auf Ernst Kurths »Harmonielehre« verweist auf einen Ansatz, der eine dezidiert historische Perspektive setzt und gerade dadurch, dass er in seiner Darstellungsform nicht explizit auf praktische Anwendung ausgerichtet ist, eine Anwendbarkeit im Blick hat, die dann nicht Sache der Theorie bzw. des Autors ist, sondern die der Künstler. Siehe hierzu die Abstufungen der Vorworte von »setzt bereits grundlegende Kenntnisse in der Harmonielehre voraus« zu »als Harmonielehre für Vorgeschrittene begrüßt«, in: Kurth 2005, XIV. Im Unterschied zu diesem Buch enthalten die *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* durchaus praktische Satzaufgaben.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lehrbarkeit einer Praxis aus ist, ebensowenig als Philosoph oder Wissenschaftler, der sich auf das Beschreiben, Einordnen und Bewerten zurückzieht. Alle diese Herangehensweisen, die in verschiedener Weise eben nicht auf das konkrete zeitgenössische Komponieren aus sind, müssen deshalb aus Adornos Sicht defizitär bleiben – und sie bekommen nicht nur hier, sondern an vielen Stellen in Adornos Texten dieser Zeit »ihr Fett weg«. Es geht Adorno in seinem Sprechen über Schönberg und die Funktion des Kontrapunkts bei ihm nicht um historische Standortbestimmung, sondern um eine, die ästhetische mit handwerklichen Dimensionen direkt verbindet. Es geht darum, an Schönbergs Kontrapunkt Grundsätzliches für das aktuelle Komponieren heute zu zeigen. Adornos Absage an Schönbergs berühmte Abgrenzung eines »guten« Handwerks von einer »schlechten« Ästhetik[19] (die er Schönbergs historischer Diskussionslage zuschreibt) ist nötig, weil erst die dezidiert ästhetische Standpunktnahme die in Darmstadt ja so polemisch postulierte Historisierung der Schönberg'schen Werke aufhebt und es Adorno ermöglicht, an ihnen nun »Probleme des aktuellen Komponierens« zu erörtern. Und damit reagiert Adorno auf eine andere Gemengelage als sein Vorbild, die er auch nennt:

> Mir scheint das deshalb notwendig, weil ich mich der Gefahr nicht verschließen kann, daß heute eine Tendenz besteht, mit technischen Fragen in der Musik sich so abzugeben, daß diese technischen Fragen einer Art von Fetischisierung unterliegen, daß sie zum Selbstzweck werden und daß das, worauf es dabei eigentlich ankommt, nämlich die Technik als eine Funktion der künstlerischen Idee zu begreifen, daß dieser Aspekt zurücktritt. Auf der andern Seite ist ein Ästhetisieren von oben her, das den konkreten technischen Problemlagen sich entfremdet, fruchtlos und müßig.[20]

Adorno spricht damit eine Debatte in Darmstadt an, die als Horizont seiner Argumente verstanden werden soll und auch erklärt, dass und wie nun der – seinerseits vielfältig belegbare – Begriff der Technik hier mit in die Diskussion rückt. Dabei spielte ziemlich wahrscheinlich die bereits in Darmstadt verbreitete ›Kunde‹ von Schönbergs Kontrapunkt-Denken eine Rolle, das zuerst wohl in den Kursen von René Leibowitz Ende der 1940er Jahre thematisiert worden war. Dass Leibowitz gerade im kontrapunktischen Denken eine der Errungenschaften der Schönbergschule sah und bereits früh von Schönbergs Kontrapunktkursen und dessen Mitte der 1930er Jahre in Los Angeles gehegten Plänen zu einem Lehrbuch wusste, sieht man in seinen frühen Schriften: Bereits die Schriftenverzeichnisse in *Schoenberg et son école* (1947), dann auch in *Introduction à la musique de douze sons* (1949) führen ein in Vorbereitung befindliches Kontrapunktbuch Schönbergs auf. Man kann davon ausgehen, dass auch Adorno davon Kenntnis hatte. In Darmstadt jedoch wurden diese Ansätze zu einer Kontrapunkt-Debatte zu Beginn der 1950er Jahre und mit der Inthronisierung Anton Weberns als Leitfigur sehr bald umgedeutet bzw. in eine Richtung weitergedacht, gegen die Adorno seine Überlegungen setzen wollte. Dass er damit allerdings nicht einfach gegen eine Gruppe junger

19 Schönberg 1997, 6.

20 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 1. Vorlesung«, in: ders. 2014, 123–231, hier 125 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Komponisten opponierte, sondern diese in eine grundsätzlichere Debatte verwickeln wollte, zeigt sich, wenn man seinen Argumenten ein wenig nachgeht. Adorno bringt seine Vorstellung von Kontrapunkt in klar konturierten Einsprüchen gegen aktuelle Probleme ins Spiel: gegen die Entgegensetzung von Handwerk und Ästhetik, gegen die Immanenz-Forderung der seriellen Komponisten, zu deren Sicherung diese kompositionstechnische Verfahren in Anschlag brachten, und gegen die »Schulmäßigkeit«.

1. Handwerk und Ästhetik

Wenn Adorno gleich zu Beginn seiner Vorlesung betont, dass er über einen »sehr handwerklichen und sehr technischen Bezirk des Komponierens« sprechen will, ohne sich einer – selbst von Schönberg bemühten – Verabsolutierung des Handwerks anzuschließen, die dieses polemisch gegen »Ästhetik« ausspielt, reklamiert er vor allem das Handwerk gegen seine jeweiligen aktuellen ideologischen Indienstnahmen zurück. Indem er fordert, Technik als »Funktion einer künstlerischen Idee« zu diskutieren, d. h. auch über die damit zusammenhängenden »geistigen Probleme« zu sprechen, antwortet Adorno auf eine spezifische Diskussionslage seiner Zeit, in der mit dem Begriff des Handwerks vor allem zwei Stränge aus den 1920er Jahren wieder aufgenommen werden. Beide zeichnet eine grundsätzliche Skepsis gegen die Individualität des Künstlers aus. Die Protagonisten beider Richtungen verwerfen die Idee des Genialen wie der damit zusammenhängenden Trennung von Kunst und Gebrauch zugunsten einer schöpferischen Beherrschung von handwerklichen oder technischen Verfahren: der eine Strang in einer technikskeptischen, im Wortsinn konservativen (auf die Arts and Craft-Bewegung etc. zurückgehenden), der andere in einer technik- und fortschrittsfreundlichen Spielart (hier spielt häufig die Referenz auf das Bauhaus eine Rolle). Hinter beiden Auffassungen versammeln sich in der Nachkriegszeit in Deutschland gebliebene wie exilierte Vertreter, und im Begriff des Handwerks bündeln sich so die verschiedenen Kräfte eines komplexen, mehrpoligen und vergangenheitspolitisch besetzten Spannungsfelds, in das nun eine jüngere Generation eintritt, die sich absetzen will von Traditionssträngen auch der 1920er Jahre. Hieraus entsteht eine weitgehend implizite politische Dynamik, die die ästhetischen Debatten nicht unbeträchtlich erhitzt.

Die Substituierung der Leistung des Subjekts, der künstlerischen Idee, der sich Adorno mit seiner Vorlesung hier ausdrücklich entgegenstellt, entspringt einer vergangenheitspolitisch aufgeladenen Tendenz der Immunisierung, der die Stunde-Null-Utopie der Nachkriegszeit nicht nur über das Aufgreifen von Versachlichungs-Tendenzen der 1920er Jahre, sondern gleichermaßen über eben jene aktuelle Fetischisierung der Technik folgt, die Adorno auch explizit anspricht. Dieser Vorwurf einer Fetischisierung trifft durchaus nicht allein die Debatten der Seriellen, sondern ordnet den Spezialistendis-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kurs vielmehr in einen breiten Kontext ein.[21] In welchem Zusammenhang die Debatte für Adorno steht, zeigt sich im Seitenblick auf Bemerkungen aus dem Text »Kritik des Musikanten«, der auf einen Vortrag beim »Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung« 1952 zurückgeht und in dieser Form – und zwar offenbar ohne Zustimmung des Autors – 1954 erstmals in der von Fritz Jöde herausgegebenen Zeitschrift *Junge Musik* erschienen war. Im Frühjahr 1956 greift Adorno diesen Text erneut auf, arbeitet ihn zu einem Rundfunkvortrag aus und nimmt ihn in dieser Fassung in den im gleichen Jahr herausgebrachten Band *Dissonanzen* auf. Dort schreibt er:

> Der Respekt vor historischen Gütern umnebelt eine Urteilsfähigkeit, die von jedem Kompositionslehrer, der sein Handwerk versteht, erzogen werden könnte. Auch [Wilhelm, D.S.] Ehmann scheint, gegenüber dem Geniebegriff, technische Kriterien in ihr Recht einsetzen zu wollen. Er spricht von der Wiederherstellung des Handwerks [...]. Stets besticht, gegenüber der romantischen Erlebnisduselei, der Appell ans Handwerk, obwohl man der großen Musik des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts handwerklichen Verfall kaum nachsagen kann [...]. Problematisch aber ist bei näherem Zusehen der Begriff von Handwerk selbst, den die Singbewegung verwendet. Sie will gar nicht so sehr die strenge, in sich konsistente Konstruktion des Gebildes als eine Art Verhandwerkerung des Kompositionsverfahrens, welche das Komponieren disponibel macht, unabhängig gleichsam vom kompositorischen Subjekt: zu einer Art von Alltagszustand. [...] Ein Vorrat mehr oder minder probater Wendungen und Prozeduren soll es dem Komponisten ersparen, sich auf den ›Einfall‹ oder auch auf sein subjektives kompositorisches Vermögen insgesamt zu verlassen.
> [...] Selbstverständlich wäre eine solche Art handwerklicher Routine mit einem strengen Begriff von Handwerk unvereinbar. Sie hilft um die kompositorischen Schwierigkeiten herum, will deren konkrete Lösung durch schematische überflüssig machen. [...] Der prestigegeladene Begriff des Handwerks, der freilich selber bereits durch die Transposition einstmals sicheren, paraten Könnens auf die gegenwärtigen, je einmaligen, nicht antizipierbaren Probleme ins Archaistische schillert, wird mißbraucht zum Dispens von dem, was einzig Handwerk wäre: gut Komponieren.[22]

Dieser Text, der ins Umfeld von Adornos Auseinandersetzung mit der Musikpädagogik der Zeit gehört (namentlich seine Debatten mit Erich Doflein) und damit implizit auch vergangenheitspolitische Dimensionen adressiert,[23] referiert genau jene Problema-

21 Die in den späten vierziger und fünfziger Jahren vor diesem Hintergrund geführten Debatten über Handwerk finden u. a. auch in Überblicksdarstellungen wie der von Ulrich Dibelius ein Echo. Siehe das Kapitel »Handwerk und Zahlenspiel«, in: Dibelius 1966, 51–59. Der Bayerische Rundfunk, wo Dibelius zu dieser Zeit für Neue Musik zuständig war, widmet der Frage ab 1966 eine ganze Sendereihe mit dem Titel »Vom Handwerk des Komponisten«. Auch noch Hans Vogt überschreibt den gesamten zweiten Teil seines Buches *Neue Musik seit 1945* mit dem Titel »Technik und Handwerk« (Vogt 1972, 105–190). Wie sich die Spezialisierung der Musikdiskurse und hier namentlich der Debatten der Serialisten im Einzelnen zu den vergangenheitspolitischen Immunisierungsstrategien der Nachkriegszeit verhält, wäre ein eigenes Thema; siehe Schmidt 2008 sowie 2018.

22 Adorno, »Kritik des Musikanten«, in: ders. 1973, 67–107, Zitat: 96–98.

23 Siehe hierzu und zur Bedeutung der »Kritik am Musikanten« auch Jacob 2006, zum Text selbst vor allem 31–33. Zum Kontext der Jugendmusikbewegung um Jöde, Doflein u. a. siehe auch den Abschnitt »›...wo man dann die Vergangenheit begräbt und die Sache sieht und in der Sache miteinander kooperiert.‹ Rückkehrer und die Jugendmusikbewegung in Westdeutschland nach 1945« bei Pasdzierny 2014, 512–544; zu »Kritik am Musikanten« 515.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tisierung des Handwerks-Begriffs, um die es auch zu Beginn der Kontrapunkt-Vorlesung geht. »Kontrapunkt« ist ihm dabei ein »Anspruchsbegriff«[24], der einen nicht nur ästhetisch, sondern auch gesellschaftlich und politisch bedeutsamen Überschuss gegenüber dem rein Handwerklichen mit sich trägt. Diesen Überschuss gilt es genauer zu betrachten. Adorno diskutiert diese Frage über die Privilegierung des Kontrapunkts gegenüber »bloßer« Polyphonie. Er verbindet das Polyphone mit dem Begriff der »Gemeinschaft« als eines Zusammenhangs, der die einzelnen Elemente über deren Eigenschaften essentiell verbindet, und stellt ihm ein Modell entgegen, dem er die Eigenschaft der »Verbindlichkeit«, also letztlich die einer moralischen, normativen Verpflichtung zuweist und in dem der Gesamtzusammenhang »durch den musikalischen Prozess selbst, also durch das Komponierte, durch den musikalischen Zusammenhang überhaupt erst hergestellt wird«.[25] Später definiert er die Aufgabe des Kontrapunkts als Herstellung von »Notwendigkeit in der Relation«.[26]

Adorno verknüpft mit der Unterscheidung von Polyphonie und Kontrapunkt den Gegensatz von passiver Zugehörigkeit und aktivem Verbinden. Die Begriffe, mit denen er seine Vorstellung von Kontrapunkt näher bestimmt, formulieren einen Anspruch an das individuelle Handeln (und zwar am Ende einen moralischen). Die Relationen, über die Adorno hier spricht, ergeben sich nicht, sondern müssen erzeugt werden. Bei allen theoretischen Differenzen steht dahinter – darauf weist nicht nur der Begriff der »Gemeinschaft«, sondern auch der der »Verbindlichkeit« – Helmuth Plessner mit seiner (implizit auf Ferdinand Tönnies reagierenden) Entgegensetzung von Gemeinschaft und Gesellschaft,[27] mit der dieser bereits in den 1920er Jahren seine Kritik an der Jugendbewegung verbunden hatte. In dieser Entgegensetzung spiegelt sich also auch eine politische Differenz, d. h. es zeigt sich darin ein Verhältnis zur Welt und zur Gesellschaftsform.[28] Man könnte bruchlos die von Adorno implizit gezogene Parallele vervollständigen und den – gegen den jugendmusikbewegten Handwerks- und Gemeinschaftsbegriff ins Feld geführten – Kontrapunkt mit dem Konzept der Gesellschaft verbinden, die ihren Zusammenhang aktiv durch Aushandlung und Übereinkunft stiftet. Es mag kein Zufall sein, dass diese Verbindung in den 1950er Jahren durchscheint, bestanden doch in dieser Zeit nicht nur intensive fachliche, sondern durchaus auch persönliche Kontakte zwischen den beiden Intellektuellen.[29] Mit Plessner verband Adorno die –

24 Kapp 1987, 230.

25 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt«, in: ders. 2014, 123–231, hier 135. Der Begriff der Gemeinschaft fällt in diesem Zusammenhang zuerst an dieser Stelle.

26 Ebd., 143.

27 Plessner 1924, kurz vorher in dritter Auflage wieder herausgekommen: Tönnies [3]1920.

28 Der Begriff der Verbindlichkeit rückt nicht von ungefähr gerade im Zusammenhang mit technologiekritischen Überlegungen in den Blick. Siehe Gamm 2005.

29 Hans Peter Krüger (2016, 561) hebt diesen Umstand ausdrücklich hervor. Er erwähnt nicht nur Plessners Vertretung von Adorno in Frankfurt 1952/53, sondern auch den durchaus regen Briefwechsel und die gemeinsamen Familienurlaube in Sils Maria. Rolf Wiggershaus erwähnt zwar dieses persönliche Verhältnis auch kurz, bemerkt allerdings: Adorno und Horkheimer »schweigen sich

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie man schon an dem Seitenblick auf die *Dissonanzen* sehen konnte, für den hier verhandelten Kontext bedeutsame[30] – Kritik an der spezifischen Kontinuität, die die ideologisierte Jugendbewegung der 1920er und 30er Jahre nach dem zweiten Weltkrieg erlebte, und in deren Kontext auch die Ideen aus *Grenzen der Gemeinschaft* neu zu lesen sind.[31]

2. Auseinandersetzung mit den Serialisten

Hört man Adornos Kontrapunktvorlesung als direkten Einspruch gegen die über rein technische Verfahren gesicherten Immanenzforderungen der jungen Serialisten, so kann man beispielhaft etwa in Stockhausens Werkkommentar zu seinem Ensemblestück *Kontra-Punkte* (1953) sehen, was ihm hier als Auffassung gegenübersteht. Schon der Werktitel bzw. der Bindestrich enthält die Provokation, setzt doch das von Stockhausen propagierte »punktuelle Komponieren« die emanzipatorische Individualisierung des Einzeltons voraus,[32] während es beim Kontrapunkt ohne Bindestrich gerade darum geht, Linienverläufe Zusammenklang für Zusammenklang in ihren Spannungsverhältnissen zu kontrollieren. Mit der für das serielle Denken charakteristischen Vereinzelung der Elemente einher geht eine strukturelle Immunisierung gegen eben solche Dynamik. Für das Programmheft des Neuen Musikfests in Köln 1953 schreibt der Komponist:

> Die ›Kontra-Punkte‹ [...] sind aus der Vorstellung entstanden, daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze gelöst werden sollen, bis ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist.[33]

Als Resultat des in diesem Stück entwickelten musikalischen Prozesses entsteht, was Stockhausen »monochrome Kontrapunktik« nennt.[34] In einem kurz vorher entstandenen Text definiert Stockhausen »Handwerk« (und wir können das, dafür spricht die eben zitierte Werkeinführung, in unserem Zusammenhang durchaus auch als Handwerk des Kontra-Punkts lesen) als »Ausbildung von Fähigkeiten [...], eine *Vorstellung in effektive Ordnung umzusetzen*«, und verbindet es mit der Forderung nach »*Wider-*

zu ihm öffentlich aus« [Wiggershaus 1986, 511 f. und 560 (Zitat)]. Stefan Müller-Doohm (2003, 526–609) gibt dem fachlichen Verhältnis beider etwas mehr Raum.

30 Siehe oben, 137, und Anm. 23.

31 Darauf, dass Plessner dieses Thema nach seiner Rückkehr Ende der 1940er Jahre mehrfach explizit wieder aufgenommen hat, weist ausdrücklich Birgit Dahlke (2006) hin. Siehe vor allem das Kapitel »Mythos Jugend um 1900«, 19–24, zu Plessner, 23 f.

32 Programmatisch in dem komplementären (allerdings erst in einer Überarbeitung 1963 uraufgeführten) Orchesterstück *Punkte* durchgeführt.

33 Zit. nach Stockhausen, »Nr. 1. Kontra-Punkte für 10 Instrumente (1953)«, in: Stockhausen 1964, 20 f., hier 20.

34 Ebd., 21.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spruchslosigkeit zwischen der Ordnung im Einzelnen und im Ganzen.«[35] Komponieren wird hier als Schaffen in sich widerspruchsfreier Strukturen verstanden, die sich über technische Verfahren stabilisieren – gleichsam eine ontologische Haltung. Adorno sieht seine eigene Rede von Integration bzw. integralem Komponieren (wie er sie bereits in der *Philosophie der Neuen Musik* entfaltet hatte) für solch ein Denken vereinnahmt und problematisiert dies im Zusammenhang mit Überlegungen zur Formbildung in der letzten Vorlesung ausdrücklich.[36]

Gegen Strategien vor allem des Serialismus, wie sie sich in den Forderungen Stockhausens zeigen, stellte Adorno seine (mutmaßlich an Plessner geschulte) Vorstellung von »Verbindlichkeit« und »funktioneller Notwendigkeit«. Diese Vorstellung zeigt sich, wie er in dieser letzten Vorlesung über die Funktion des Kontrapunkts innerhalb des Komponierens ausführt, vor allem am Problem der Zusammenhangsstiftung in großen Formen, also dann, wenn sogar solche »widerspruchsfreien« Zusammenhänge – so sie gelängen – ohne weitere Vorkehrungen schon durch die bloße Ausdehnung an ihrer Wahrnehmbarkeit scheitern würden:

> Nun, ich würde denken, daß eine der wesentlichen Funktionen, oder die zweite Hauptfunktion [die erste, nicht hinreichende, ist das ›Bedürfnis nach Mehrstimmigkeit‹, D. S.], des Kontrapunkts überhaupt die ist, das Ferne, also das, was nicht mehr unmittelbar in seiner Einheit, in seiner Bezogenheit aufeinander wahrgenommen wird, das zu vermitteln, das doch noch zu seiner Einheit zu bringen.[37]

Adorno sieht die künstlerische Integrationsleistung eben gerade nicht am Werk, wenn es gelingt, diese Widersprüche, diese Spannungen aufzulösen, sondern dann, wenn genau diese zum Gegenstand künstlerischer Entscheidung werden, d. h. das eigentlich nicht Vermittelte in eine verbindliche Relation gebracht wird. Richtet man von hieraus einen Seitenblick auf so verschiedene Komponisten wie Luigi Nono, John Cage oder Bernd Alois Zimmermann, so zeigt sich, dass Adorno mit dieser Vorstellung eine aktuelle Lage trifft. So verschieden diese drei hier beispielhaft Genannten sind, so verbindet sie doch alle in unterschiedlicher Weise ein persönlicher Kontakt mit Schönbergs Denken: Nono war über Hermann Scherchen mit der Wiener Schule in Kontakt gekommen, hatte sich intensiv mit Schönberg befasst (und heiratete 1955 dessen Tochter), Cage hat die Kontrapunktkurse Schönbergs an der UCLA besucht, Zimmermann

35 Stockhausen, »Situation des Handwerks (Kriterien der ›punktuellen Musik‹) (Paris 1952 unveröffentlicht)«, zit. nach der Erstveröffentlichung, in: Stockhausen 1963, 17–23, hier 18 (Hervorhebung im Original).

36 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 4. Vorlesung, 21. 07. 1956«, in: ders. 2014, 218–231, hier 221. In der zuerst 1949 in Tübingen erschienenen *Philosophie der Neuen Musik* findet sich dies, worauf auch die Herausgeber der *Kranichsteiner Vorlesungen* hinweisen, mehrfach. Besonders aufschlussreich für den hier verhandelten Zusammenhang ist die Verbindung, die Adorno zu Bach herstellt und von dessen Überschreitung der »Linearität als solche[r]« er eine Linie zu Schönbergs »Emanzipation des Kontrapunkts« zieht – eine Denkfigur, die er hier wieder aufgreift, aber gegen die Vereinnahmungen der Serialisten absetzt. Siehe Adorno 1975, 92. Zum Zeitpunkt der Kontrapunktvorlesung, 1956, war die erste Auflage des Buches bereits vergriffen, eine zweite sollte 1958 erscheinen.

37 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 4. Vorlesung, 21. 07. 1956«, in: ders. 2014, 218–231, hier 224.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kam in den Darmstädter Kursen von René Leibowitz mit Schönbergs Denken in Berührung. Alle drei suchten nach Möglichkeiten zur Stiftung eines verbindlichen kompositorischen Zusammenhangs zwischen heterogenen, eben gerade nicht strukturimmanent auseinander ableitbaren Materialien, um künstlerisch – aus unterschiedlichen Motivationen und Ausgangssituationen heraus – ein dem letztlich ontologischen Denken etwa Stockhausens diametral entgegenstehendes, phänomenologisch ausgerichtetes Weltverhältnis zu setzen. Es ging ihnen darum, gerade die Widersprüche, mit denen die Wahrnehmung einen konfrontiert, zum Ausgang für künstlerisches Schaffen zu machen, anstatt dieser als widersprüchlich wahrgenommenen Welt in der Kunst die Möglichkeit der Widerspruchsfreiheit vorzuführen.[38] Alle waren auf verschiedene Weise 1956 in Darmstadt anwesend – Zimmermann und Nono persönlich und in Aufführungen und Cage gewissermaßen als ›elephant in the room‹ durch die Präsenz des Pianisten David Tudor, der als Dozent an der »Arbeitsgemeinschaft Komposition und Interpretation« mitwirkte. Was bei Cage in ein fast anarchistisches Strukturkonzept mündete, führte bei Nono wie Zimmermann in Ansätze, in denen verschiedenste Formen von Sinnzuweisungsangeboten eine konstitutive Rolle spielten. Die Abwehrdebatten, die solche Provokationen gegen die Immanenzforderung einiger Serialisten hervorriefen, zeigen, wie genau diese wahrgenommen wurden. Solche Kritik traf beispielsweise Nono 1956 in den heftigen Diskussionen um die Darmstädter Uraufführung des *Canto Sospeso*.[39] Wenn er 1959 in seinem berühmten, von Helmut Lachenmann ins Deutsche gebrachten Vortrag über »Geschichte und Gegenwart in der Musik heute« relativ harsch auf Cages Auftreten in Darmstadt im Jahr zuvor reagierte, so richtete sich dies viel eher gegen eine spezifische Form der Rezeption bei einigen seriellen Komponisten (vor allem wohl gegen die Stockhausens) als gegen Cage selbst. Nono führt Cage hier polemisch als Exempel für die an, die ihre historische Verantwortung abzugeben suchen – ein Vorwurf, der Cage selbst bei näherem Hinsehen nicht ohne Weiteres trifft, wohl aber die, die in Fortsetzung der Utopie der Stunde Null ihre Konsequenzen aus seinen Arbeiten ziehen. Der Dissens liegt weniger in den technischen Verfahren des Komponierens selbst, als vielmehr im damit verbundenen künstlerischen Standpunkt.

Auch wenn das hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden kann, sei wenigstens ein kurzer Blick auf Bernd Alois Zimmermann erlaubt, um die Breite des Horizonts anzudeuten, vor dem der Kontrapunkt-Begriff zu sehen ist. Zimmermann hat ihn genau in dieser Zeit ausdrücklich bemüht – vermutlich befand auch er sich unter den Hörern von Adornos Vorlesung.[40] In einem Brief an Hubert Berke verwendet er ihn schon im

38 Es ist sicher kein Zufall, dass Adorno gerade dieses Spannungsverhältnis in seinem Vortrag *Vers une musique informelle* 1961 noch einmal kritisch in den Blick nimmt.

39 Schon Nonos *Variazioni canoniche sulla serie dell'op 41 di Schönberg* verweisen mit der Übernahme der Reihe der *Ode to Napoleon Bonaparte* auf eines der dezidiert politischen Werke Schönbergs aus der Exilzeit und integrieren in diese streng zwölftönig-kontrapunktische Struktur über musikalische Zitate weitere Sinnzuweisungsangebote.

40 1956 war Zimmermann unter den Teilnehmern der Ferienkurse, seine im Archiv des Internationalen Musikinstituts überlieferte Anmeldung vermerkt die Teilnahme am Kompositionskurs und der »Ar-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Februar 1957 – also vielleicht noch unter dem Eindruck von Adornos Überlegungen. Er spricht über Pläne zu einem nicht realisierten Filmprojekt unter Verwendung der im Sommer 1953 entstandenen *Kontraste*:

> Der Film strebt eine Einheit der drei Gattungen Musik, Malerei und Tanz an. Unter dem Aspekt der Kontraste wird das den drei Gattungen Gemeinsame, nämlich die Bewegung als konstituierendes Agens differenziert. Die Verbindung der Bewegungselemente der verschiedenen Gattungen wird in einem strengen dreifachen Kontrapunkt vollzogen, dessen inneres Zeitbewusstsein durch die Musik definiert wird. Simultan und sukzessiv, synchron und diachron sind dabei Erscheinungen des Gleichen, der durch Bewegung artikulierten Zeit.[41]

Letztlich öffnet Zimmermann mit dieser Denkfigur die strukturellen Möglichkeiten des Serialismus, wie Stockhausen sie in seinem Text »... wie die Zeit vergeht...« nach den Ferienkursen 1956 formuliert und 1957 in der Zeitschrift *Die Reihe* publiziert hat, für nicht strukturell immanent auseinander ableitbare, sondern in sich autonom behandelte Materialebenen.[42] Mit »Bewegung« setzte er der statischen Vorstellung des Punktuellen eine zentrale Kategorie der Kontrapunktlehre entgegen, was Zimmermann bewusst gewesen sein dürfte, jedenfalls greift er diese Überlegung im Werkkommentar für eine Rundfunkausstrahlung der *Kontraste* im September 1957 erneut auf:

> Die ›Kontraste‹ sind im Jahre 1952 entstanden. [...] Ich schrieb damals im Auftrage [Fred] Schneckenburgers [...] eine Musik zu einem seiner Stücke […]. Das Originelle [...] war [...] eine höchst reizvolle Kombination von abstrakten Puppen, Farben und Händen, die als ›Darsteller‹ wirkten. Es tauchte damals in mir der Gedanke auf, einmal ein Stück zu schreiben, welches absolute Musik, absolute Bewegung (Tanz) und absolute Farbe zu einer Einheit verbindet, gewissermassen im dreifachen Kontrapunkt komponiert. Es kam also nicht darauf an, etwa eine Farbe darzustellen, sondern die oben genannten Elemente absolut darzustellen.[43]

Wenig später, ebenfalls noch im Sommer 1957 schreibt Zimmermann in einer Werkeinführung zu den 1956 in Darmstadt aufgeführten *Perspektiven*:

> In diesem Sinne ist ›Ballett‹ als Sammelbegriff für die Darstellung und Verbindung der verschiedensten Bewegungselemente rhythmischer, räumlicher und körperlicher Art verstanden. Die Musik ist dabei gewissermassen der geometrische Ort, auf den sich alles bezieht, die Zelle, aus der sich alles entwickelt, das ›Agens‹, welches Zusammenhang stiftet: einem ›Ge-

---

beitsgemeinschaft Komposition und Interpretation«: IMD-A100397–201556–16. Zur Aufführung kamen am Eröffnungstag seine *Sinfonie in einem Satz* und eine Woche später die *Perspektiven für zwei Klaviere*.

41 Bernd Alois Zimmermann an Hubert Berke, Köln, 19. Februar 1957, zit. nach Henrich 2013, 153. Nicht von ungefähr weist Wolfgang Rathert (2005, 143-160) auch im Zusammenhang mit den 1956 in Darmstadt aufgeführten *Perspektiven* auf den zitierten Brief an Berke hin.

42 Stockhausen, »... wie die Zeit vergeht ...« (September/Oktober 1956. Erschienen in ›die Reihe‹ 3, Wien 1957), in: ders. 1963, 99–139. Der erste Satz dieses Textes mutet fast wie eine Gegenfolie zu Zimmermanns Formulierung von der »durch Bewegung artikulierten Zeit« an: »Musik stellt Ordnungsverhältnisse in der Zeit dar« (ebd., 99). Später im Text definiert Stockhausen komplexe Zeitvorgänge als »nichts anderes als Verhältnisse [...] regelmäßig definierter Einzelfakten« bzw. als »mehr oder weniger zeitlich dichte Anhäufung genau definierter Zeit-›Punkte‹« (ebd., 129).

43 Zimmermann an Otto Tomek, Westdeutscher Rundfunk. Rom, 28. August 1957, zit. nach Henrich 2013, 154.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> samtkunstwerk‹ struktureller Art, in welchem die Funktion von Punkt, Gerade, Fläche, Farbe, Figurine, Puppe, Mobile und letztlich auch des Tänzers als allseitig proportional gedacht wird, gewissermassen als ›Ausstrahlung‹ der Musik. Aus dieser ständigen Wechselbeziehung, kontrapunktierend, kreisend und sich kreuzend, entstehen die verschiedensten Formationen. Diese treten hinwiederum mit sich selbst in eine ständige Wechselbeziehung und vertauschen sich in sich selbst: verdichtend, lichtend und sich auflösend, je nach dem. So wird, um ein Wort von Leibniz abzuwandeln, bei den ›Perspektiven‹ versucht, ›grösstmöglichste Varietät‹ durch grösstmöglichste Ordnung zu erreichen.[44]

Im Jahr darauf stellt er ähnliche Überlegungen an im Zusammenhang mit einem Orchesterstück, das schließlich den Titel *Impromptu* tragen wird:

> Schnell zwischendurch die Mitteilung für Sie, dass ich an der Arbeit für die Ballettkomposition bin. Arbeitstitel: ›Transfigurationen‹ oder ›Mobiles‹ (wahrscheinlich wähle ich den letzteren). Im Gegensatz zu unserm Freund Silbermann bin ich der Meinung, die Choreographie nach Beendigung der Komposition, am besten erst nach Anhören einer Bandaufnahme, festzulegen. Da es sich um ein handlungsloses Ballett ›handelt‹, kann sowieso die Frage der Choreographie nur im Sinne eines echten Kontrapunktes zwischen räumlicher, getanzter und musikalischer Bewegung gelöst werden.[45]

Zimmermann korreliert über den Begriff der Bewegung Kontrapunkt und Choreographie und verbindet dadurch seine eigenen, stark am Ballett orientierten Überlegungen mit der aktuellen Debatte: Die durch die Bewegung artikulierte Zeit liefert die »Verbindlichkeit« der Relation. Unabhängig, absolut sind die Materialebenen, die künstlerische Aufgabe ist die der Herstellung der Relation in einem Prozess – und nicht in einem Zustand. Auch steckt darin eben nicht einfach die Fortsetzung der Kurth'schen Idee des »linearen Kontrapunkts« – eben jene Gefahr, die Adorno sah –,[46] sondern implizit steckt hinter der Formulierung »echter Kontrapunkt«, wie Zimmermann sie im Zusammenhang mit *Impromptu* verwendet, ein Anspruch, der jener von Adorno vorgeschlagenen Unterscheidung des bloß Polyphonen vom Kontrapunkt nicht so fern steht. Mit Cage verbindet Zimmermann (und das unterscheidet beide von Nono, der immer ein Hermeneutiker bleibt) ein offensichtlich sich dabei immer deutlicher aus der Forderung nach struktureller Verbindung heterogener Ebenen ergebender antihermeneutischer Impuls, mit dem kontrapunktische Relationen belegt sind: Die Begründung dieser Relationen soll gerade nicht an Kategorien der »Deutung« oder »Vermittlung«

---

44 Werkkommentar für die Rundfunkausstrahlung der *Perspektiven* im WDR, Rom 28. 08. 1957, zit. nach Henrich 2013, 563. Hier baut Zimmermann den Bezug zum Ballett deutlich aus, der dann später auch, wie Klaus Ebbeke bereits betont hat, für die kompositionstechnische Vorstellung, das im eigentlichen Sinne pluralistische Komponieren, eine zentrale Rolle spielt. Vgl. Ebbeke 1989, 95. Zum Tanz-Kontext siehe auch Schmidt 2012, 143-157

45 Zimmermann an Erich Walter, Städtische Bühnen Wuppertal, Köln, 17. Juni 1958, zit. nach Henrich 2013, 282. Der aus dem Exil nach Köln zurückgekehrte (Musik-)Soziologe Alfons Silbermann hatte 1957 in einem Buch wie in einem Aufsatz grundsätzlich das Deutsche Musikleben (auch das Musiktheater) kommentiert und Adornos »Stil der Bitterkeit und [des] pathetischen Ernstes« kritisiert, Silbermann 1957 und 1757a, dort Zitat 588; hierzu auch Pasdzierny 2014, vor allem 247–250, sowie die Kurzbiographie, 809 f.

46 Siehe oben, 134 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ausgelagert werden, die die Spannungsverhältnisse auflösen. In einer Werkeinführung zu den *Kontrasten*, die für die Programmblätter der Kölner Oper 1963-64 entstanden ist, schreibt der Komponist:

> Das Werk strebt Einheit aus absoluter Musik, absolutem Tanz und absoluter Farbe an, wobei die jeweiligen künstlerischen Medien in ihrer Eigenständigkeit erhalten bleiben sollen und zwar dergestalt, daß ›Interpretation‹ des einen durch das andere ausgeschlossen sein sollte: Kontrapunkte! Nicht Illustration oder gar Synchronisation.[47]

In der Vorstellung, die Zeitorganisation habe zentrale Bedeutung für die Integration heterogener Materialebenen, trifft sich Zimmermann, wenn auch mit völlig anderen Zielen, in der Sache mit Cage. Und Adornos Überlegungen zu Schönbergs Kontrapunkt könnten sich aus der hier eingenommenen Perspektive als ein vielleicht unerwartetes, aber aufschlussreiches ›hidden link‹ erweisen. Es zeigt sich dabei allerdings auch, wie zentral die metaphorische Ebene im Reden über das Komponieren die handwerkliche überlagert, gerade dann, wenn es – wie bei Adorno, aber auch bei Zimmermann – darum geht, Kontrapunkt als »Anspruchsbegriff« wieder in Kraft zu setzen.[48]

3. »Schulmäßigkeit«

Relativ zu Beginn seiner Vorlesung betont Adorno bereits, »daß die Frage des Kontrapunkts, wie ich sie Ihnen stelle, nicht eine Art Sonderdisziplin nun in dem Sinn ist, daß man sich darum bekümmert, wie nun halt Schönberg Kontrapunkte geschrieben hat, sondern daß die Restituierung der kontrapunktischen Dimension bei Schönberg einer solchen Notwendigkeit unterliegt, einer funktionellen Notwendigkeit, die aus der Lage des Komponierens selber folgt.«[49] Hierin verbergen sich zwei Absagen, die in Richtung Musikgeschichte und Musiktheorie gehen: die an den Umgang mit Kontrapunkt als »Sonderdisziplin«, d. h. als Untergattung einer allgemeineren Disziplin, ebenso wie die an die Historisierung des Einzelfalls. Adorno selbst nimmt damit das Missverständnis vorweg, man könne darin ein Plädoyer für die Synthetisierung in einer alle Dimensionen umfassenden Disziplin sehen, wie sie Hindemith in der *Unterweisung im Tonsatz* angestrebt habe (und wie sie dann auch die ›fortschrittlicher‹ sich verstehenden Musiktheorieabteilungen der Hochschulen im Rekurs auf ihn diskutierten). Kontrapunkt wird hier – jenseits seiner herabgesunkenen, »schulmäßig abgegrenzten« Form – ganz offensichtlich noch als eigenständige Disziplin ausgemacht und auch für sinnvoll gehalten:

47 Zimmermann 1974, 90 (1963/64 für die Programmblätter der Kölner Oper entstanden).
48 Adorno bemüht sich sehr, diesen ›Anspruch‹ in seinen Texten auch analytisch zu untermauern. Das ist für Zimmermann, dem es hier vor allem um ästhetische Positionierung geht, nicht vordringlich.
49 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt«, in: ders. 2014, 131 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Ich bekenne mich an dieser Stelle zu einer reaktionären Gesinnung – in einem ähnlichen Sinne vielleicht, wenn ich das ohne Unbescheidenheit sagen darf, wie Schönberg selber an diesen Disziplinen festgehalten hat.[50]

Nicht die Abgrenzung der Disziplin, sondern das »Schulmäßige« daran stört also Adorno, jedenfalls soweit es sich seiner Begrenzung auf das Propädeutische nicht bewusst ist. Schon im bereits zitierten Brief an Steinecke im Vorfeld der Kurse geißelt Adorno den »idiotischen offiziellen Unterricht« und teilt aus gegen eine falsch verstandene pädagogische Reduktion der Kurth'schen Ideen vom linearen Kontrapunkt.[51] In der Vorlesung findet sich das dann wie folgt:

> Der Kontrapunktunterricht, den wir auf den Konservatorien erhalten, ist ja hinter der tatsächlichen Praxis des Kontrapunkts sicher nicht weniger zurückgeblieben, als der Unterricht in der Harmonielehre zurückgeblieben ist hinter der Harmonik, wie sie heute zur Diskussion steht. Es kommt auch nicht etwa darauf an – und ich denke dabei an einen ganz bestimmten Lehrer –, daß man etwa lernt, zwei Stimmen, die schlecht zusammenpassen, durch eine dritte Stimme aneinanderzukleistern, so daß also derartige Stimmen sich dann irgendwie durchschlängeln. Das ist, ich möchte sagen, die Vorstellung des Kontrapunkts als Trick, wie sie in der Tat so, ich möchte sagen, in den Abwässern der Spätromantik immer wieder sich gefunden hat.[52]

Später nennt er dann Max Reger und Franz Schreker als Beispiele – das ist natürlich kalkulierte Polemik. Es ist mehr als naheliegend, hinter der Anspielung auf den »bestimmten Lehrer« den Reger-Schüler Hermann Grabner zu vermuten.[53] Dessen 1930 entstandenes Lehrbuch *Der lineare Satz* war 1950 in zweiter veränderter Auflage neu herausgekommen und gehörte neben Heinrich Lemachers und Hermann Schröders *Lehrbuch des Kontrapunktes* (ebenfalls 1950 in erster Auflage veröffentlicht)[54] zu den damals aktuellen Lehrbüchern. Schon Grabners Titel lässt erkennen, dass er sein Buch als Beitrag zum Kontrapunkt im Kontext einer »Tonsatz«-Lehre verstanden wissen wollte. Wie in der Fassung von 1930 sowohl Aufbau und explizite Verweise auf Ernst Kurth wie Hans Mersmann und Fritz Jöde im Vorwort zeigen, steht Grabners Konzept der Jugendmusikbewegung nahe, greift Kurths Ideen aus dieser Perspektive auf und deutet sie in ein auf praktische Musikausübung zielendes Lehrbuch, also den *Linearen Kontrapunkt* in einen *Linearen Satz* um. Auch wenn diese Bezüge in der Überarbeitung von 1950 nicht mehr so deutlich gemacht werden wie noch 1930, ist Grabners Lehrbuch

50 Ebd., 126.

51 Siehe oben, 134, Anm. 16.

52 Ebd., 140.

53 Reger gehört zu den zentralen Beispielen bei Grabner. Schreker nennt Adorno möglicherweise schlicht deshalb, damit man ihm (gerade angesichts der sicherlich bekannten politischen Belastung seines Zieles Grabner) in dem vergangenheitspolitisch aufgeladenen Klima nicht Parteilichkeit vorwerfen und damit vom Sachargument ablenken kann. Überdies gehören Schrekers *Gezeichnete* zu den Beispielen, die Grabner für die dritte Auflage seiner *Allgemeinen Musiklehre* 1942 ersetzte, hierzu Holtmeier 2009.

54 Lemacher/Schöder war offensichtlich sehr weit verbreitet und hatte es bis 1962 bereits in eine vierte Auflage geschafft.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

doch weiterhin, oder besser: jetzt gerade auf Versachlichung und jene Durchlässigkeit der Grenze zwischen Kunst und Gebrauch aus, die im Zusammenhang mit dem Begriff des Handwerks von Bedeutung ist.[55]

Gleich zu Beginn der zweiten Vorlesung kommt Adorno auf seine Vorbehalte gegen das »Schulmäßige« zurück:

> Nun, der Begriff Kontrapunkt ist in der schulmäßigen Überlieferung viel zu undifferenziert. Wir lernen zwar auf den Schulen die sogenannten Gattungen, aber wir lernen diese Gattungen von vorherein unter dem Vorbehalt, daß das bloß pädagogische Hilfsmittel sind, und kein Mensch denkt jemals daran – ich glaube, selbst auf dem finstersten Konservatorium [nicht] –, daß ein Komponist jemals im Ernst [...] nach diesen Gattungen verfahren soll. Gott behüte uns davor, ich meine, auch das ist ja schließlich denkbar.[56]

Denkbar wird die Gleichsetzung pädagogischer Hilfsmittel mit Komposition durch diejenige des Gebrauchs mit Kunst. Diese Gleichsetzung spiegelt sich in eben jener von Adorno beargwöhnten, an der Jugendmusikbewegung geschulten Vorstellung von musikalischer Praxis und bündelt sich in der bereits diskutierten Konzeption von Tonsatz. Um der Gefahr des Schematischen und damit Anwendbaren zu entgehen, ohne dass eine Systematisierung der Möglichkeiten kontrapunktischen Denkens, die nach kompositorischen Funktionen unterscheidbar sind, vollends aufgegeben werden müsste, schlägt Adorno im Folgenden – durchaus absichtsvoll im expliziten Verweis auf Max Weber – den Begriff des Idealtypus vor. Er ersetzt also das praktische, aus Beispielen deduzierte Schema durch ein theoretisch konstituiertes, heuristisches Konzept und setzt damit ein alternatives Verhältnis zu den Gegenständen.[57] Adornos Empfindlichkeit gegenüber einem spezifischen Umgang mit dem Stilbegriff Guido Adlers, die für die Auseinandersetzung mit Erich Doflein eine wichtige Rolle spielt, hat eine ähnliche Wur-

55 Hier erklärt sich einmal mehr, warum Adorno gegenüber Steinecke Kurths »Harmonielehre« und nicht das der Gefahr der Vereinnahmung ausgesetzte Kontrapunktbuch ins Feld führt (siehe oben, Anm. 18): Von den in Grabners Vorwort von 1930 ausführlich diskutierten Verbindungen zu Kurth ist in der Überarbeitung von 1950 lediglich der Titel übrig. Grabners *Der lineare Satz* wurde gleichsam auf den »technischen« oder »handwerklichen« Extrakt konzentriert, indem sowohl diese Verbindungen als auch die expliziten Verweise auf den Kontext der Singbewegung getilgt wurden und überdies der vom Singen zu den instrumentalen Formen fortschreitende zweiteilige Aufbau aufgegeben wurde. Geblieben ist der aus diesem Hintergrund kommende, nun aber ideengeschichtlich vermeintlich neutralisierte praktische Imperativ, der sich in die handwerklich grundierte Idee des Faches »Tonsatz« fügt. Zum Zustand der Musiktheorie an Westdeutschen Hochschulen nach dem 2. Weltkrieg siehe Holtmeier 2009. Holtmeier beschreibt, wie die Idee des Faches »Tonsatz« historisch eingebettet war. Zwar geht er auf die Frage der Kontrapunktlehre in diesem Kontext nur am Rande ein, kann aber zeigen, wie diese Tendenz die Kontrapunktlehre eher marginalisierte. Eine detaillierte Studie über die interne Gliederung des Faches in den Studienplänen der Hochschulen steht nach meiner Kenntnis bisher aus.

56 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 2. Vorlesung«, in: ders. 2014, 164.

57 »[A]lso daß sie [die Typen] nicht etwa buchstäblich zu verstehen sind, so als ob man nun nach einem Schema feststellen könnte: ›Also, das gehört unter diese Klasse Kontrapunkt, das gehört unter jene Klasse Kontrapunkt.‹« Ebd., 166.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zel und hängt ebenfalls mit seinem von den Einflüssen der Jugendmusikbewegung und ihrer Vorstellung von Praxisorientierung unterschiedenen Standpunkt zusammen.[58]

Wenn Hermann Danuser in seiner Diskussion über die Bedeutung des Schulbegriffs für Darmstadt von den Ferienkursen »als eine[r] ›Jugendbewegung der Moderne‹« spricht,[59] trifft er genau die Ambivalenz, mit der Adorno hier hadert. Die von Adorno erörterte Frage, ob man Kontrapunkt als abgegrenzte Disziplin ernst nimmt, und ob diese am Ende auf Tonsatz oder Komposition zielt, erhält eine sehr grundsätzliche, auch vergangenheitspolitisch relevante Dimension. Die Empfindlichkeit gegen das »Schulmäßige« rückt in eine Perspektive mit den Ambivalenzen des »Handwerklichen« und des »bloß Polyphonen«.

Nicht von ungefähr bekräftigt Adorno in diesem Zusammenhang zu Beginn der zweiten Vorlesung noch einmal seine Vorstellung von der Konzeption der Ferienkurse, die letztlich als gleichsam zeitgenössische, der traditionellen Konservatoriumsausbildung gewissermaßen die Arbeit am Ernstfall entgegensetzende Alternative angetreten war. Adorno beschreibt Kranichstein als einen Ort, an dem es darum gehe, »den Bruch zwischen der sogenannten musikalischen Bildung, die wir erfahren, und der eigentlichen kompositorischen Praxis bis zu einem gewissen Grad zu überbrücken – und in diesem Sinn ist ja Kranichstein als eine Art von Komponieratelier für autonome Komponisten zu verstehen«.[60] In der Debatte um das »Schulmäßige« wird also nicht zuletzt der Zuschnitt der Ferienkurse als Lehrinstitution befragt – und auch hier spielt das beschriebene Spannungsfeld eine zentrale Rolle. Schon 1947, im Umfeld der Gründung der Ferienkurse, hatte Heinrich Strobel – später vielzitiert – in der Zeitschrift *Melos* programmatisch gefordert: »Wir brauchen ein musikalisches Bauhaus« und dieses als eine »auf der neuen Musik beruhende Fachschule« vorgestellt.[61] Wie akut diese Vorstellung um die Mitte der 1950er Jahre in der Hochphase der Debatten um den Serialismus war, mag man daran ablesen, dass Luigi Nono sie 1957 explizit im Zusammenhang mit Fragen der Kompositionstechnik aufnimmt. Sein in den *Darmstädter Beiträgen* 1958 publizierter Vortrag über »Die Entwicklung der Reihentechnik«, der die serielle Technik aus Schönbergs Denken ableitet, mündet in das Bekenntnis:

> Wir betrachten nun das musikalische Schaffen – besonders das aus jüngster Zeit – jener Komponisten, die man etwa die ›Schule von Darmstadt‹ nennen könnte und das man im Bereich der bildenden Künste etwa mit dem vergleichen könnte, was seinerzeit im ›Bauhaus‹ in Weimar und Dessau geleistet wurde.[62]

58 Siehe hierzu Jacob 2006, Einleitung, vor allem 16-21. Schaut man aus der hier eingenommenen Perspektive auf die Debatte, so scheint Adornos Abwehr gegen Schütz weniger Schütz selbst zu gelten, als vielmehr seiner Rolle bei der Herausbildung solcher praktischen Stil-Modelle, oder in Dofleins Worten, für den Schritt von Stil-Vorstellung im Adler'schen Sinne zu »systemzeugenden, Ordnung antizipierenden Wiedergewußtheiten« (Doflein 1987, 250, auch zit. bei Jacob 2006, 20).

59 Danuser 1997, 333-380, besonders 374.

60 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 2. Vorlesung«, in: ders. 2014, 164 f.

61 [Strobel] 1947, 340 f., siehe hierzu auch Danuser 1997, 343.

62 Nono 1958, 25-37, hier 34. Der Text verhandelt Beispiele von Boulez, Maderna, Nono und Stockhausen. Nam June Paik greift Nonos Denkfigur in seinem Bericht über die Ferienkurse 1957 für eine

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und Nono endet – wohl auch auf Adornos Vorträge von 1956 antwortend – mit der Bemerkung, er habe sich bei seinen Ausführungen »bewußt aufs Kompositionstechnische beschränkt und das Ästhetische außer Betracht gelassen«.[63]

Adornos am Handwerks- bzw. Technikbegriff verhandelter Verdacht, dass sich nicht nur in den Konservatorien, sondern auch in Darmstadt »Schulmäßiges« zeige und dass sich dies mit Kontinuitäten in den pädagogischen wie ästhetischen Grundüberzeugungen in Verbindung bringen ließe, wird hier selbstbewusst ins Positive gewendet und dabei gleichzeitig bestätigt.

Dass Nono damit den neuralgischen Punkt trifft und Adorno seine Kritik am Konservatorium mit der am Umgang der jungen Serialisten mit Schönbergs Methode 1956 unmittelbar zusammendenkt, bestätigt erneut der Seitenblick in den im gleichen Jahr publizierten Band *Dissonanzen*. Hier nimmt Adorno aus aktuellem Anlass die 1954 bereits im *Monat* erschienene Streitschrift »Das Altern der Neuen Musik« wieder auf, in der er seine in der Kontrapunktvorlesung implizit angesprochenen Kontrahenten auch explizit zusammen nennt:

> Gerade auf die Tendenzen zur totalen Rationalisierung indessen scheint etwas in der jüngsten Generation stark anzusprechen. Sie begegnen sich mit der heute verbreiteten Allergie gegen jeglichen Ausdruck, welche die bilderstürmerischen Exponenten der ›punktuellen‹ Musik mit restaurativen Widersachern, wie den historischen Bachinterpreten oder den kollektivistischen Anhängern der Jugendbewegung, teilen.[64]

Dann verbindet er die – bereits erwähnte – Forderung nach Widerspruchsfreiheit mit dem Vorwurf des Schulmäßigen.[65]

Schulmäßig ist das Ergebnis hier wie da. Gibt man die Unterscheidung zwischen Kunst und Übung auf, so die Warnung, setzt man sowohl die Errungenschaften der akademischen Tradition wie die Chancen der Kurse in Darmstadt, die Arbeit am aktuellen Ernstfall, gleichermaßen aufs Spiel. Konservatoriumsunterricht nützt in einer solchen Lage offenbar ebenso wenig wie seine Abwehr in Darmstadt, und beide erscheinen als zwei Seiten desselben Problems, denn:

> Der Kompositionsunterricht, zumal an den Konservatorien und Musikhochschulen, ist im wesentlichen auf dem Niveau der traditionellen tonalen Musik stehengeblieben und gibt dem Schüler kaum ernsthafte technische Maßstäbe für die Beurteilung Neuer Musik an die Hand.

---

japanische Zeitschrift auf und setzt sie sogar in den Titel: Das *Bauhaus der Musik* (Paik 1999, 134–136). Für unseren Zusammenhang nicht uninteressant mag sein, dass Paiks Text mit der Bemerkung endet, Bo Nilsson würde gesagt haben, er sei nicht von der Tonalität vergiftet worden, »da er weder Harmonielehre noch Kontrapunkt studiert habe«.

63 Ebd., 37.

64 Zit. nach Adorno 1973, 155.

65 »Das Höchste, was da zustande kommt, sind Stücke, die aus dem zuweilen sehr entwickelten Wissen um das heute technisch Notwendige hervorgetrieben sind. In ihnen bezeugt jeder Takt die Überlegung, wie Musik auszusehen habe, die gegen alle erdenklichen Einwände gefeit ist. Es sind Schulstücke, Paradigmata. [...] Solche Musik klingt, als wäre ihr Ursprung einzig noch die Angst, eine Note zu schreiben, auf welche der nächste Schulgenosse sich stürzen, an der er einen Rest bemängeln könnte. Musikalische Logik wird zu ihrer Karikatur.« Zit. nach Adorno 1973, 162.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [...] Grund ist zum Verdacht, daß jene, die mit dem neuen Material nicht fertigwerden, auch des alten nicht mächtig sind, keinen einwandfreien vierstimmigen Palestrinasatz schreiben, vielfach kaum einen Choral rein ausharmonisieren können. Die pädagogischen Tugenden des Akademismus gingen verloren, ohne daß doch das Reich der Freiheit betreten wäre.[66]

Dagegen setzt Adorno seine Vorstellung von Kontrapunkt in einer Handwerk und Ästhetik verbindenden und (als Funktion der künstlerischen Idee) auf aktuelles Komponieren ausgerichteten Weise neu in Kraft.

Auf den ersten Blick so überraschend wie auf den zweiten auch für die Situation in Deutschland aufschlussreich ist ein Gegenpol, den bereits Schönberg selbst aus seiner Lehrerfahrung in den USA heraus problematisiert hat (was zu diesem Zeitpunkt höchstens seine Schüler wissen konnten): die Begründungs- und Beglaubigungsmechanismen, mit denen sich die akademische Musiktheorie von einer an der aktuellen Komposition ausgerichteten Lehre absetzte. In einem der Vorwortentwürfe zu seiner *Vorschule des Kontrapunkts*, deren posthume Edition durch Leonard Stein 1961 fertiggestellt wurde und 1963 auf Englisch sowie 1977 auf Deutsch erschienen ist, schreibt Schönberg, seine alte Entgegenstellung von Handwerk und Ästhetik aufgreifend und nun ausdrücklich verwerfend: »Kontrapunkt ist weder Ästhetik, noch Theorie, sondern eine pädagogisch relevantere Art der Ausbildung.«[67] Ein im Nachlass erhaltenes Fragment präzisiert einen für uns aufschlussreichen Aspekt der hier abgewehrten Form von Theorie:

> I have contrived a new method of teaching contrapuntal writing of a sort different from that pseudo-scientific and antiquated style, thought [sic] by almost every teacher without regard to its applicability for writing modern music.[68]

Die theoretisch und wissenschaftlich abgesicherte Systematisierung historischer Verfahren bzw. Stile, die sich von der Frage der Relevanz für das aktuelle Komponieren löst und geradezu absetzt, wie Schönberg sie offensichtlich schon früh an seinen Kollegen beobachtet,[69] ist auch für Adorno gerade im Blick auf praktische Umsetzung keine Option. Diese Frage wird er im folgenden Jahr in der Vorlesungsreihe »Kriterien der Neuen Musik« eigens aufgreifen:

> Nun, ich bin gewiß der letzte, die entscheidende Bedeutung geschichtlicher Kategorien und der Geschichte selber für die Konstitution der Wahrheit und für die Konstitution der Musik zu verkennen; aber es ist doch dazu zweierlei zu sagen, nämlich einmal, daß der Begriff der Einfühlung, wie er gerade von dem Historismus geübt wird, gerade älteren Werken gegenüber völlig unangebracht ist, daß man alten Werken, und das gilt für alte Musik in einem ganz besonderen Sinn, eigentlich nur gerecht wird, [...] wenn man sie in ihrer spezifischen Differenz

66 Ebd., 162 f.

67 Schönberg 1977, 223. In der englischen Version lautet die Stelle: »Counterpoint is neither aesthetics nor theory, but a more pedagogical way of training.« Schoenberg 1963, 222.

68 Archiv des Arnold Schoenberg Center, Wien: T 69.10, o. J. Für die Genehmigung zum Abdruck danke ich sehr herzlich Larry Schoenberg, Los Angeles.

69 Zu Schönbergs Geschichtsbild im Blick auf seine Beschäftigung mit Kontrapunkt siehe auch Kapp 2015, 23–30.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> von uns sieht [...]. Gleichzeitig ist aber auch auf der anderen Seite dazu zu sagen, daß das Verständnis der geschichtlichen Kräfte, die in den Kunstwerken walten, ja nicht möglich ist durch Übersichten über Stile oder Stilfolgen oder irgendwelche äußerlichen Komplexionen, sondern nur durch die Werke selbst hindurch, also nur auf die Weise, daß man die Sprache der Musik selbst versteht.[70]

Das eigentlich Historische ist, so argumentiert Adorno, die historische Bedingtheit des künstlerischen Tuns zu einem bestimmten Zeitpunkt; es begründet sich also über das handelnde Subjekt, nicht über die Gegenstände oder die an ihnen ausgerichteten Techniken. Diese historische Bedingtheit kommt dann bei der Beurteilung der kompositorisch »brauchbaren« Lösungen in Spiel – über die von Adorno so genannte »Tendenz des Materials«, d. h. darüber, wie sich die Töne zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt anhören – und dann bedingt die Geschichte die ästhetische Entscheidung. Diese erweist sich als eine künstlerisch verantwortete Wahl aus verschiedenen Möglichkeiten zu einem konkreten und in seinen Bedingungen bestimmbaren Moment. Hier handelt ein Subjekt in der Geschichte, und das lässt sich gleichsam nicht verobjektivieren.

*

Würde man Adorno die Frage vorlegen, ob der Kontrapunkt obsolet oder unverzichtbar sei, würde er wohl mit einem beherzten »kommt drauf an, unter welchen Bedingungen« antworten. Aus seiner Sicht kann das Kriterium, so es sich nicht um ein Teilgebiet der Musikgeschichte handelt (zu der auch die auf Geschichtsschreibung ausgerichtete musikalische Analyse historischer Gegenstände zählt), sondern um etwas, das in eine künstlerische Praxis reicht, ausschließlich die aktuelle kompositorische Problemlage sein. Dass ihn diese Auffassung implizit noch mit Adorno verbindet, zeigt Diether de la Motte durch die Art seiner Argumentation – jedoch haben sich bis zum Erscheinen seines eigenen Kontrapunkt-Buches 1981 die zeitgenössische Landschaft und mit ihr die Fragestellungen und Standpunkte verändert.[71] Die dann aktuellen Lehrkonzepte jedoch scheinen Adornos Haltung nicht mehr ohne weiteres zu teilen. Sie präsentieren eine Praxis, die einen genuin historischen Gegenstand vergegenwärtigt und zielen nicht auf das zeitgenössische Komponieren. Was also ist in der Zwischenzeit passiert?

Offensichtlich hat sich das Verhältnis von Theorie, Praxis und Geschichte verschoben. Der praktische Imperativ des akademischen Faches, das sich in den 1970er Jahren wieder von »Tonsatz« in »Musiktheorie« umbenannte, ist geblieben: die Idee also, dass das Fach am Ende auf künstlerische Praktiken hinauslaufe und historische Erkenntnis sich zu diesen Praktiken ins Verhältnis setzen müsse, indem sie im Vollzug ästhetische Gegenwart erzeuge. Wir müssen m. E. nicht mehr so sehr über Theorie und Praxis auf

70 Adorno, »Kriterien der Neuen Musik, 1. Vorlesung, 19. 07. 1957«, in: ders. 2014, 233–266, hier 253 f.

71 1956 war auch er unter den Teilnehmern der Ferienkurse; seine Anmeldung zeigt, dass er sich als Teilnehmer der Arbeitsgemeinschaft mit Boulez, Maderna und Tudor gemeldet hatte und erst am 15. 07. anreisen würde. Er konnte also die ersten beiden Vorlesungen Adornos wohl nicht hören. Das Anmeldeformular befindet sich im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: IMD-A100397–201535–06.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der einen und Theorie und Geschichte auf der anderen nachdenken, sondern vor allem über das Verhältnis von künstlerischer Praxis zu Geschichte.

Die ideellen Wurzeln dieses praktischen Imperativs lassen sich für den deutschsprachigen Raum in der Jugendmusikbewegung finden. Nach dem zweiten Weltkrieg lässt sich an den beiden Auflagen von Hermann Grabners *Linearem Satz* die Neutralisierung solcher Bezüge ebenso ablesen wie das Weiterwirken der darauf bezogenen Strukturen. Die institutionelle Ansiedlung des Faches Musiktheorie in der akademischen Landschaft im deutschsprachigen Bereich, die enge (und teilweise konkurrierende) Verbindung des Faches mit der Ausbildung von Komponisten und Musikpädagogen, gibt dafür den Rahmen.[72] Mit Adorno könnte man für die Nachkriegslandschaft feststellen: Schulen überall.

Die Entwicklungen, die auf Adornos Einsprüche folgen, und die er in Teilen bereits in seinen Überlegungen antizipiert, sind durch drei Strömungen geprägt, die einen systematischen Blick auf historische wie aktuelle Erscheinungen nahelegen:

So befördert die Diskussion um die Postmoderne die Idee einer stilistischen Vielfalt als künstlerisches Möglichkeitsfeld, in dem die ästhetische Präsenz historisch früher Entstandenes mit aktuell Komponiertem zusammenrückt (wie es auch bei de la Motte durchklingt). Der ursprünglich rein propädeutisch gewerteten Stilkopie wächst damit ein künstlerischer Eigenwert zu. Nachdem die Denkfigur vom »Ende der Geschichte« ihre Faszination eingebüßt hat, verliert die Stilkopie relativ schnell ihre künstlerische Aktualität, behält aber die ihr zugewachsene ästhetische Präsenz, die nun jedoch andere Begründungen braucht und sucht.

In diese Lücke tritt – eine zweite Strömung bildend – eben jene wissenschaftliche Begründung, die Schönberg so suspekt war. Begünstigt wurde dies dadurch, dass Musikwissenschaft wie Musiktheorie seit den 1960er Jahren aus vielfältigen, fast durchweg vergangenheitspolitisch grundierten Motivationen heraus gleichermaßen an der Verringerung des Abstands zwischen den akademischen Fächern interessiert waren. Die Aufladung der Musik seit dem Kriegsende hatte in einer merkwürdigen Allianz zwischen Reaktion und Fortschritt zu einer Annäherung beider Fächer über die musikalische Analyse geführt, das Feld, auf dem sich diejenigen, die – wie Reinhold Brinkmann im Rekurs auf Schönberg formuliert hat – an »Forschungen in die Tiefe der musikalischen Sprache« sowohl historisch vorausgegangener Epochen wie der Neuen Musik interessiert waren,[73] mit denen trafen, die auf eine analytisch abgesicherte Tonsatzpraxis

72 Aufschlussreicher Weise zielen auch die seit längerem sich gründenden dezidiert musiktheoretischen Studiengänge in der Regel auf eine pädagogische Praxis und bilden vor allem Hochschullehrer für das Fach Musiktheorie aus.

73 »Erkenntnis des Kunstwerks, der Schlüssel dazu lag in einer eindringenden musikalischen Analyse. Analyse aber bedeutete Strukturanalyse, nicht von vornherein und für jeden war es ästhetische Interpretation. Und einher mit dieser Orientierung auf das Werk ging eine Nobilitierung der musikalischen Avantgarde als eines legitimen Objekts musikwissenschaftlicher Arbeit« (Brinkmann 2001, 60). Hierzu und zur Bedeutung für das Verhältnis von Musiktheorie und Musikwissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus waren.[74] Einen Kulminationspunkt bilden die Debatten um den Tonsatzunterricht Mitte der 1970er Jahre. In diesem Kontext entsteht 1975 Carl Dahlhaus' Vorschlag zu einem Studiengang Musiktheorie: Die alte Forderung nach dem Praxisbezug der Wissenschaft erscheint hier auf das Ziel einer autonomen Kunstreflexion gewendet wieder. Ganz klar ausgerichtet bleibt sie allerdings auch bei ihm – und das ist entscheidend – auf die Verbindung mit aktueller kompositorischer Praxis: »Die Ausbildung müßte von Komponisten, Musiktheoretikern und Musikwissenschaftlern (Historikern und Systematikern) gemeinsam getragen werden«, heißt es gleich zu Beginn seines Konzeptpapiers.[75] Die Basis der Vorstellung von musikalischer Analyse, die diese Allianz ermöglicht, liefert ein musikalischer Strukturbegriff, der in Nachfolge der praktisch ausgerichteten Tonsatzlehre die traditionellen Disziplinen Harmonik, Kontrapunkt etc. nun unter Einbezug von Rhythmus und Form integriert – eine Entwicklung, die in den 1950er Jahren die Komposition (worauf Adornos Vorlesung reagiert) und in den 1960er Jahren Tonsatzlehre bzw. Musiktheorie und Musikwissenschaft ergreift. Die skizzierte Annäherung der Fächer führt paradoxer Weise jedoch am Ende zu einer Entfernung der Musiktheorie vom aktuellen Komponieren. Was der Musiktheorie gleichwohl bleibt, ist der Imperativ der Praxis – nur prägt sie nun eine eigene Praxis aus, die sich nicht mehr notwendig am Komponieren als Praxis der Kunstproduktion ausrichtet (und auch nicht mehr an einer allgemeinen Musikpädagogik), wohl aber auf die ästhetische Präsenz auch von historisch Vergangenem zielt.

Schließlich liegt es nahe, das aufkommende Interesse an historischem Tonsatz in Parallele zur Entwicklung der historischen Aufführungspraxis zu setzen, als die Rekonstruktion historischer Praktiken zur Erzeugung einer ästhetischen Präsenz. Dies rückt, als eine dritte relevante Strömung, die performative Dimension des Vollzugs vor das Ergebnis, den (schriftlich fixierten) musikalischen Satz. Damit steht die fachspezifische Entwicklung in der Musiktheorie im Kontext einer allgemeineren Tendenz, die ihre Wurzeln ebenfalls in den 1970er Jahren hatte und in den 1980ern zunehmend Fahrt aufnahm. Man entdeckte nicht nur das Performative überhaupt, sondern im Besonderen auch »re-enactment« als Zugang zur Geschichte. Diese Verschiebung ist nicht trivial, denn sie begründet jedenfalls das Tun des historischen bzw. historisch informierten

siehe auch Schmidt 2007, besonders den Abschnitt »III. Es gibt keine Stunde Null, oder: Die merkwürdige Allianz von Kontinuität und Umbruch«, 388–407, sowie Schmidt 2018.

74 Wenn Ludwig Holtmeier darauf aufmerksam macht, dass auch Hermann Grabner bereits relativ früh die Idee eines analyseorientierten Musiktheorie-Unterrichts vorgebracht hat, so zeigt sich, dass dies durchaus nicht gegen die skizzierte Praxisorientierung spricht und auch nicht umstandslos zu einem umfassenderen und nicht in allen Dimensionen anwendungsbezogenen Theoriebegriff führt. Vielmehr ging es früh um eine Absicherung des praxisorientierten Blicks auf die historische Situation – die musikalische Analyse bot den dafür nötigen systematischen und wissenschaftlich beglaubigten Zugriff. Siehe Holtmeier 2009.

75 [Carl Dahlhaus], »Begründung und Erläuterung zum Studienplan«, Typoskript Staatsarchiv Ludwigsburg, zit. nach Schmidt 2007, 405. Siehe hierzu auch einen anderen nicht umgesetzten Plan der Verbindung von Wissenschaft, Theorie und Komposition in dieser Zeit: Custodis 2012, 201–211; Zott 2015 sowie Custodis 2016, 37–39.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tonsetzers und verbindet es mit einer anderen Art der Präsenz, als es die Denkfigur des Kunstwerks tut. Wissenschaft wird hier ein Werkzeug zur Rekonstruktion von Handlungsregeln, die dann jedoch – und hier ist die Parallele zur Geschichte der historischen Aufführungspraxis lehrreich – die Tendenz haben, sich zu verselbständigen und eigene praktische Traditionen auszubilden.

Zwei Dimensionen solchen »re-enactments« lassen sich heute beobachten, zum einen historische Stilkopien, die gleichsam das Schreiben als historische Praktik ausstellen, d. h. damit im Grunde zunächst eine bereits vorhandene Praxis um- und aufwerten. Zum anderen aber führt dies seit einiger Zeit, auch unter dem Eindruck der Konjunkturen des Performativen in den Kunst- und Kulturwissenschaften, zu einem musiktheoretischen Interesse auch an nichtschriftlichen Praktiken der Vergangenheit. Besonders interessant für den hier verhandelten Zusammenhang ist es, wenn diese Praktiken kontrapunktisches Denken betreffen wie einige Formen der Improvisation und so die Königsdisziplin der Kompositionstheorie als einer auf Texten fußenden Theorie in den Bereich des Performativen rücken.[76]

Jede Debatte über Kontrapunkt - so kann man leicht feststellen, wenn man genauer hinsieht - verortet sich in einem Kontext mit politischen, ästhetischen, technischen und institutionellen Dimensionen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt.[77] Das gilt auch und gerade für solche Beiträge, die dies nicht explizit zu erkennen geben. 1956 war »Kontrapunkt« eine Provokation, mit der sich Adorno dezidiert in die Diskussion um das aktuelle Komponieren vor dem Hintergrund der Nachkriegszeit einmischte, mit allen vergangenheitspolitischen wie ästhetischen Implikationen, die das zu dieser Zeit hatte. In welche Debatten aber mischt sich nun die aktuelle Konjunktur des Themas ein? Es stellt sich aus dem hier Entwickelten eine Reihe von einigermaßen akuten Fragen: Tut die Musiktheorie den nächsten Schritt nach dem in das historisch informierte »re-enactment« vergangener Satzlehren zu einem »re-enactment« performativer Praktiken? Verleibt sie mit dem Interesse an Improvisation, am Partimento sich den Kontrapunkt als eigene, genuin musiktheoretische Praxis ein, rückt vom Schreiben ab und hin zum Spielen? Emanzipiert sich hier der Kontrapunkt nun endgültig vom Komponieren, wie die Performance Studies sich von den Texten zu emanzipieren suchen? Was wäre dann die spezifische Qualität der ästhetischen Präsenz, auf die solche Praxis zielt, so sie nicht einfach im Pädagogischen aufgehen, sondern eine künstlerische Qualität annehmen will? Welche Funktion hat die wissenschaftliche Begründung und Rekonstruktion für diese ästhetische Präsenz und die aufkommenden Praktiken wie deren Traditionen? Es entsteht eine zirkelschlüssige Bewegung, die die Musiktheorie bei näherem Hinsehen durchaus mit anderen Gebieten, die der Konjunktur der Praktiken folgen, teilt: Durch die Abkehr von der Schrift versucht sich die Musiktheorie (wie in anderer Weise auch die Musikwissenschaft) vielleicht im akademischen Rahmen end-

76 Siehe hierzu jüngst Schubert / Wegman / Menke 2014, 9–68, darin u. a. das programmatische Kapitel von Rob C. Wegman: *What is counterpoint?* Sowie van Tour 2015 und dezidiert als Lehrbuch Ijzerman 2018.

77 Schmidt 2005, 9–17.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gültig vom Vorwurf des »Akademischen« zu befreien und begründet damit wiederum eine akademische Praxis. In nicht wenigen Wissenschaften geht eine solche Bewegung zusammen mit einer durchaus auf die Verfahrensweisen der Künste gerichteten Sehnsucht nach Evidenz, die sich ästhetisch so viel schneller erreichen lässt als argumentativ. Welche Rolle der ästhetischen Evidenz des Performativen in der Musiktheorie genau zukommt, wird so zu einer Frage, deren Reichweite über das Fach selbst hinauszuweisen scheint. Der Kontrapunkt wird dabei zum Testfall und es bleibt zu diskutieren, welche Konsequenzen das für den Kontrapunkt, für die Musikwissenschaft und die Musiktheorie als ein auf Praxis zielendes Fach sowie für das hat, was wir historische Satzlehre nennen.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1973), *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften* 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1975), *Philosophie der Neuen Musik. Gesammelte Schriften* 12, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2014), *Kranichsteiner Vorlesungen*, hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz (Nachgelassene Schriften IV: Vorlesungen 17), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Brinkmann, Reinhold (2001), »Dankesworte«, in: *Ernst von Siemens Musikpreis 2001. Reinhold Brinkmann*, Zug: Ernst von Siemens Musikstiftung, 54-71.

Custodis, Michael (2012), »Schwer von Begriff. Pläne zu einem nicht realisierten Max-Planck-Institut für Musik (1965–1972)«, in: *Die Tonkunst* 6, 201-211.

Custodis, Michael (2016), »Traditionswege der Musikwissenschaft - personelle und institutionelle Netzwerke. Eine Methodenskizze«, in: *Wissenskulturen in der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen* (Musik und Klangkultur 16), hg. von Sebastian Bolz u. a., Bielefeld: Transcript, 23-39.

Dahlhaus, Carl (1970), *Analyse und Werturteil,* Mainz: Schott.

Dahlke, Birgit (2006), *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900* (Literatur – Kultur – Geschlecht: Große Reihe 44), Köln / Weimar / Wien: Böhlau.

Daniel, Thomas (^{3}2016), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.

Danuser, Hermann (1997): »›Die Darmstädter Schule‹ – Faktizität und Mythos«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (Rombach Wissenschaft: Reihe Musicae 2, 1), hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser (4 Bde.), Bd.2., Freiburg i. Br.: Rombach, 333-380.

de la Motte, Diether (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter.

Dibelius, Ulrich (1966), *Moderne Musik 1945–1965*, München: Piper.

Doflein, Erich (1987), *Gestalt und Stil in der Musik*, hg. von Hariolf Oberer, Bad Honnef: Schröder.

Ebbeke, Klaus (Hg.) (1989), *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk,* Berlin: Akademie der Künste.

Fend, Michael / Michel Noiray (Hg.) (2005), *Musical Education in Europe (1770-1914)*, 2 Bde., Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Feser, Kim / Susanne Heiter / Dörte Schmidt (2016), »Ereignis Darmstadt. Das ›Archiv‹ des Internationalen Musikinstituts oder Wie überliefert man Auseinandersetzungen mit und über Kunst?«, in: *Archive zur Musikkultur nach 1945* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), hg. von Antje Kalcher und Dietmar Schenk, München: text+kritik, 104–121.

Flotzinger, Rudolf (2000), *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mainz: Schott.

Gamm, Gerhard (2005), »Die Verbindlichkeit des Unergründlichen. Zu den normativen Grundlagen der Technologiekritik«, in: *Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie. Zur Renaissance Helmuth Plessners im Kontext der modernen Lebenswissenschaften* (Edition panta rei), hg. von dems., Mathias Gutmann und Alexandra Manzei, Bielefeld: Transcript, 197–216.

Henrich, Heribert (2013), *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, erstellt unter Verwendung von Vorarbeiten von Klaus Ebbeke (†), Mainz: Schott.

Holtmeier, Ludwig (2009), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Fachs«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/1/1, 11–34. https://doi.org/10.31751/481

Ijzerman, Job (2018), *Harmony, Counterpoint, Partimento. A New Method inspired by Old Masters*, Oxford: Oxford University Press.

Jacob, Andreas (2006), »Einleitung«, in: Theodor W. Adorno und Erich Doflein, *Briefwechsel*, hg. von Andreas Jacob, Hildesheim: Olms, 15–59.

Jeppesen, Knud (1935), *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, übers. von Julie Schultz, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Kapp, Reinhard (1987), »Epochenschwellen der Geschichte der Kontrapunktlehre«, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Stuttgart 1985*, hg. von Dietrich Berke und Dorothea Hanemann (2 Bde.), Kassel: Bärenreiter, Bd. 2, 230–233.

Kapp, Reinhard (2015), »Die Wiener Schule und die Alte Musik«, in: *Wiener Schule und Alte Musik. Bericht zum Symposium 08.-10.10.2009* (Journal of the Arnold Schönberg Center 11), hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Arnold Schönberg Center Privatstiftung, 8–74.

Kremer, Joachim / Dörte Schmidt (2007), *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857* (Forum Musikwissenschaft 2), Schliengen: Argus.

Krüger, Hans Peter (2016), »Kritische Anthropologie? Zum Verhältnis zwischen Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 64, 552–580.

Kurth, Ernst (2005), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹* [1920], Nachdruck der 3. Auflage von 1925, Hildesheim: Olms.

Marx, Adolf Bernhard (1837–1847), *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Praktisch-theoretisch* (4 Bde.), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Maschke, Eva (2020), »Von Leonin und Perotin zum Tod des Autors. Aktuelle Tendenzen der Notre-Dame-Forschung und ihre hochschuldidaktischen Konsequenzen«, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Laura Krämer und Roger Graybill, Hildesheim: Olms, 435–457. https://doi.org/10.31751/p.202 (03. 05. 2026)

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* (Grundlagen der Musik 3), Laaber: Laaber.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Müller-Doohm, Stefan (2003), *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Nono, Luigi (1958), »Die Entwicklung der Reihentechnik« (deutsch von Willi Reich), in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz: Schott, 25–37.

Paik, Nam June (1999), »Das Bauhaus der Musik (1957). Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt«, in: *Musik-Konzepte Sonderband: Darmstadt Dokumente I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, übers. vom Autor, München: text+kritik, 134–136.

Pasdzierny, Matthias (2014), *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München: text+kritik.

Plessner, Helmut (1924), *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Bonn: Cohen.

Rathert, Wolfgang (2005), »›...Ausdruck einer ganz bestimmten geistigen Situation...‹ Zum Kontext von B. A. Zimmermanns ›Perspektiven‹ (1955/56)« in: *Musik-Konzepte Sonderband Bernd Alois Zimmermann*, hg. von Ulrich Tadday, München: text+kritik, 143–160.

Schmidt, Dörte (2005), »Handlungsräume. Von einer ›Universalgeschichte‹ zu einer ›Kulturgeschichte‹ der Musiktheorie«, in: *Musiktheorie und kultureller Kontext* (Forum Musikwissenschaft 1), hg. von ders., Schliengen: Argus, 9–17.

Schmidt, Dörte (2007), »Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehre und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikwissenschaft und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution«, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857* (Forum Musikwissenschaft 2), hg. von Joachim Kremer und Dörte Schmidt, Schliengen: Argus, 361–408.

Schmidt, Dörte (2008), »›Das wache Bewußtsein aller Beheimateten‹. Exil und die Musik in der Kultur der Nachkriegszeit«, in: *›Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause‹. Jüdische Remigration nach 1945* (Hamburger Beiträge zur Geschichte der deutschen Juden 34), hg. von Irmela von der Lühe, Axel Schildt und Stefanie Schüler-Springorum, Göttingen: Wallstein, 356–385.

Schmidt, Dörte (2012), »›C'est ma façon de faire du Pop Art‹. Zimmermann et le Ballet dans les Années 1960«, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philipp Albéra, Genf: Contrechamps, 143–157.

Schmidt, Dörte (2018), »Musikwissenschaft in West-Deutschland zwischen Vergangenheitspolitik und Internationalisierung. Über die Bedingungen der Remigration von Personen, Werken und Ideen und die Entwicklung der Disziplin«, in: *GfM-Jahrestagung 2016. Beiträge zum XVI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 2016*, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz: Schott Campus. https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/II 1Schmidt.pdf (03. 05. 2026)

Schoenberg, Arnold (1963), *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hg. von Leonard Stein, London: Faber & Faber.

Schönberg, Arnold (1977), *Vorschule des Kontrapunkts*, eingeleitet und kommentiert von Leonard Stein, übers. aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen, Wien: Universal Edition.

Schönberg, Arnold (1997), *Harmonielehre* [1911], hg. von Josef Rufer, Reprint der 7. Auflage (1968) Wien: Universal Edition.

Schubert, Peter (2002), »Counterpoint Pedagogy in the Renaissance«, in: *History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 503–533.

Schubert, Peter ([2]2008), *Modal Counterpoint. Renaissance Style*, Oxford: Oxford University Press.

Schubert, Peter / Christoph Neidhöfer (2006), *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River (NJ): Pearson Prentice Hall.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schubert, Peter / Rob C. Wegman / Johannes Menke (2014), *Improvising early music. The history of music improvisation from the late Middle Ages to the Early Baroque*, Leuven: Leuven.

Silbermann, Alphons (1957), *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg: Bosse.

Silbermann, Alphons (1957a), »Im Stacheldraht des bitteren Ernstes. Betrachtungen eines Außenstehenden zur Situation des deutschen Musiklebens«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 118, 688–693.

Stenzl, Jürg (Hg.) (2000), *Perotinus Magnus* (Musik-Konzepte 107), München: text+kritik.

Stockhausen, Karlheinz (1963), *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont Schauberg.

Stockhausen, Karlheinz (1964), *Texte zu eigenen Werken. Zur Kunst anderer. Aktuelles*, Bd. 2: *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont Schauberg.

St[robel], H[einrich] (1946/47), »Treffpunkt Kranichstein«, in: *Melos* 14, 340–342.

Tönnies, Ferdinand (^{3}1920), *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialimus als Empirischer Culturformen* [1887], Berlin: Curtius.

van Tour, Peter (2015), *Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eithteenth Century Naples*, Uppsala: Uppsala Universitet.

Vogt, Hans (1972), *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart: Reclam.

Wiggershaus, Rolf (1986), *Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, München: Hanser.

Zimmermann, Bernd Alois (1974), *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hg. von Christoph Bitter, Mainz: Schott.

Zott, Regine (2015), *Klangvoller Auftakt – stilles Finale. Ein Institut für Musik im Rahmen der Max-Planck-Gesellschaft. Die Geschichte einer Idee in den Jahren 1965–1972: Dokumentation einer Akte aus dem Archiv zur Geschichte der Max-Planck-Gesellschaft*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pablo Nassarres *Escuela Musica segun la practica moderna*

Ein Beitrag zur spanischen Kontrapunktlehre der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Daniel Serrano

Fray Pablo Nassarre (um 1655–um 1730) war Organist, Komponist und einer der bedeutendsten spanischen Musiktheoretiker seiner Zeit. 1683 erschien sein erstes musiktheoretisches Werk *Fragmentos Músicos*, das im Jahre 1700 in Madrid nochmal aufgelegt wurde. Ähnlich den *Gradus ad Parnassum* (1725) von Johann Joseph Fux wurden die *Fragmentos Músicos* als Lehrdialog verfasst. Hier präsentiert Nassarre bereits etliche Regeln und Ideen zum Kontrapunkt, die er später in der *Escuela Música según la práctica moderna* (1723 und 1724) weiterentwickelt. Letzteres Lehrwerk wurde im 18. bis hinein ins 19. Jahrhundert neben Pietro Cerones *El melopeo y maestro* (1613) und Andrés Lorentes *El porqué de la música* (1672) zu einer der weithin bekannten Musiklehren in Spanien sowie in den lateinamerikanischen Teilen der Neuen Welt. In dem Beitrag werden vor dem Hintergrund zeitgleich erschienener Kontrapunktlehren die wesentlichen Züge von Nassarres Kontrapunktlehre herausgearbeitet.

Fray Pablo Nassarre (c. 1655–1730) was an organist, composer and one of the most important Spanish music theorists of his time. In 1683 his first music-theoretical work *Fragmentos Músicos* was published, which was later reissued in Madrid in 1700. Similar to the *Gradus ad Parnassum* (1725) by Johann Joseph Fux, the *Fragmentos Músicos* were written in the form of a teaching dialogue. Here Nassarre already presents numerous rules and ideas concerning counterpoint which he later developed further in the *Escuela Música según la práctica moderna* (1723 and 1724). In the eighteenth and earlier nineteenth centuries, this latter textbook became, next to Pietro Cerone's *El melopeo y maestro* (1613) and Andrés Lorente's *El porqué de la música* (1672), one of the most well-known music theories in Spain as well as in the Latin American parts of the New World. This contribution highlights the fundamental features of Nassarre's counterpoint theory when viewed in conjunction with contemporaneously published treatises on counterpoint.

> »[…] te respondo con Seneca, escriviendo à su Lucilo: *Beatam vitam sapientia perfecta efficit.*«[1]

Die spanischen Kontrapunktlehren der Jahre um 1700 haben in der internationalen musiktheoretischen Forschung bisher wenig Beachtung gefunden.[2] Die bedeutendsten auf Spanisch verfassten Schriften jener Jahre stammen von Pablo Nassarre (ca. 1655–1730), dessen Hauptwerk, die *Escuela Musica segun la practica moderna*, in seinen wesentlichen Zügen hier vorgestellt werden soll.

1 Nassarre 1724, c.

2 Sowohl *Musik in Geschichte und Gegenwart* (*MGG*) als auch *Grove Music Online* enthalten Kurzbiografien von Nassarre, die nur oberflächlich auf die Bedeutung seiner Werke *Fragmentos Músicos* und *Escuela Musica* eingehen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Über Nassarre sind nur wenige biografische Angaben überliefert worden. Es wird vermutet, dass er um 1655 in Zaragoza oder Daroca geboren wurde.[3] Laut Diego Xáraba y Bruna[4] lernte er Orgel bei Pablo Bruna.[5] Nassarre gehörte dem Franziskanerorden an und übte über vier Dekaden das Hauptorganistenamt im *Real Convento de San Francisco* in Zaragoza aus, wo er bis zu seinem Tod 1730 lebte. 1683 gab Nassarre sein erstes Lehrwerk heraus – die *Fragmentos Músicos* –, das 1700 in Madrid in einer korrigierten und erweiterten Ausgabe wieder aufgelegt wurde.[6] In diesem in klarer Sprache abgefassten musiktheoretischen Handbuch stellte Nassarre bereits ein erstes Regelwerk zum Kontrapunkt auf und äußerte Ideen, die er später in der *Escuela Musica* weiterentwickelte. Die *Fragmentos Músicos* beinhalten vier Traktate, die in Form eines Lehrdialogs den »Canto Llano« (*Cantus planus*), den »Canto de Órgano« (einen verzierten »Canto Llano«), den »Contrapunto« sowie die »Composicion« abhandeln. Die überaus positive Rezeption dieser Abhandlung ermutigte Nassarre, zwischen 1723 und 1724 ein deutlich umfangreicheres Lehrwerk zu publizieren, nämlich die *Escuela Musica segun la practica moderna*. Sie besteht aus zwei Bänden, die sich in jeweils vier Bücher gliedern, und bildet mit ihren über tausend Seiten ein monumentales Kompendium des gesamten musikalischen Wissens jener Zeit.[7] Es ist daher nicht verwunderlich, dass die in spanischsprachigen Ländern viel gebrauchten musiktheoretischen Traktate Pietro Cerones – *El Melopeo y el maestro* (1612) – sowie Andrés Lorentes – *El porqué de la música* (1672) – einen wesentlichen Einfluss auf dieses Werk ausgeübt haben. Nassarres Lehren genossen in Spanien sowie in Lateinamerika[8] auch über seinen Tod hinaus einen sehr guten Ruf und dienten im 18. Jahrhundert als Grundlage für die Vorbereitung auf die Auswahlverfahren zur Besetzung einer der begehrten Kapellmeister- und/oder Organistenstellen der Kathedralen, Klöster sowie Kirchen in ganz Spanien.[9] Nassarres Renommee zeigt sich ebenso in den damals üblichen Gutachten, die er als vermittelnde Autorität erstellte, wie in seiner beratenden Tätigkeit.[10] Eine von Anzaldúa González durchgeführte Studie, in der 24 spanische Musiktraktate des 18. Jahrhunderts untersucht wurden, ergab, dass der größte Teil dieser Traktate auf Nassarres Musiktheorie Bezug nahm – gefolgt von Cerone.[11] Verglichen damit ist das überlieferte kompositorische Werk Pablo Nassarres allerdings schmal und wurde weniger rezipiert. Zu ihm zählen ein Villancico – *Arde en incendio de amor* –, drei Toccaten für Orgel, zwei kurze Verse für das Sanctus sowie ein Tiento.

3 Das genaue Geburtsdatum des Komponisten konnte bisher nicht ermittelt werden.
4 Diego Xáraba y Bruna unterschrieb eine Genehmigung zur Veröffentlichung der 1700 neu aufgelegten *Fragmentos Músicos*, in der er angibt, ebenso wie Pablo Nassarre Pablo Brunas Schüler gewesen zu sein.
5 Vgl. Zaldívar 2005, 6.
6 Álvaro Zaldívar Gracia, »Introducción«, in: Nassarre 2005, V–XIV, hier VIII.
7 Ebd.
8 Ramos-Kittrell 2016, 105 f.
9 Ebd., X.
10 Ebd.
11 Anzaldúa González 2009, 13.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Escuela Musica segun la practica moderna

Im Jahre 1724 hatte Nassarre den ersten Band seiner *Escuela Musica* veröffentlicht. Dieser Band handelt von dem *Sonido armonico* (dem »harmonischen Klang«), dem *Canto Llano*, dem *Canto de Órgano* sowie den musikalischen Proportionen. Bereits ein Jahr früher, also 1723 und damit zwei Jahre vor der Publikation von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*, war der zweite Band der *Escuela Musica* erschienen, in dem die Arten von Zusammenklängen, Kontrapunkten, Kompositionsgattungen sowie *Glosas* – gemeint sind Auszierungsmöglichkeiten – abgehandelt werden.[12]

Im zweiten Buch dieses Bandes lässt sich eine große Anzahl von Besonderheiten sowie regionalen Merkmalen feststellen, die im Rahmen des zweistimmigen Satzes zu einem im Bass gegebenen *Canto Llano* präsentiert werden. Der sogenannte *Contrapunto suelto* – der zweistimmige Kontrapunkt – wird im Gegensatz zum *Contrapunto à concierto* – welcher drei-, vier- oder fünfstimmig durchgeführt wird – unter Einhaltung strenger Regeln praktiziert. Im *Contrapunto à Minimas* sollen beide in einem Takt enthaltenen Minimen konsonant sein und kommen daher nicht als Durchgänge in Betracht (siehe Bsp. 1). Diesbezüglich wird hier – im Unterschied zu den *Gradus ad Parnassum*, in denen Minimen auf leichter Zeit dissonieren dürfen – der von Diether de la Motte erwähnte häufig anzutreffende Makel gemieden: Die Verwendung von Durchgangsdissonanzen »wird von Kontrapunktlehrbüchern jedoch im Rahmen der ›Gattung 2:1‹ in merkwürdiger Praxisferne gelehrt.«[13]

Beispiel 1: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna *(1723, 147)*

Einen weiteren interessanten Aspekt dieses Beispiels stellen die Akzentoktaven zwischen den Takten vier, fünf und sechs dar, was darauf hindeutet, dass diese in Nassarres Lehre grundsätzlich geduldet werden.

12 »El primero, trata de todas las especies, consonantes, y disonantes; de sus qualidades, y como se deven usar en la musica. El segundo, de variedad de contrapuntos, assi sobre Canto Llano, como de Canto de Organo, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, à tres, à quatro, y à cinco. El tercero, de todo genero de composicion, à qualquier numero de vozes. El quarto, trata de la Glossa, y de otras advertencias necessarias à los Compositores« (Nassarre 1723, Titelblatt).
Übertragung des Verfassers: »Der erste behandelt alle Arten, konsonante und dissonante; ihre Eigenschaften und wie sie in der Musik zu verwenden sind. Der zweite handelt von der Vielfalt der Kontrapunkte, über dem Canto llano, dem Canto de órgano, Konzerten, über dem Bass, dem Diskant, zu drei, zu vier und zu fünf Stimmen. Der dritte betrifft alle Arten von Kompositionen, für jede beliebige Anzahl von Stimmen. Der vierte behandelt die Glossa und weitere Hinweise, die für Komponisten notwendig sind.

13 de la Motte 1981, 76.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine weitere Besonderheit ist in den Beispielen der folgenden beiden Kapitel (im *Compasillo* und *Compás mayor*) zu erkennen, in denen drei unterschiedliche Notenwerte zur Verfügung stehen: Semibreven, Minimen und Semiminimen (punktierte Notenwerte scheidet Nassarre für dieses Stadium seiner Lehre noch aus). Im zweistimmigen Satz mit dem *Canto Llano* in der Unterstimme erscheint ausschließlich die Synkopendissonanz der Septime.[14] Die in dieser Gattung gewöhnlich ebenfalls besprochene Synkopendissonanz der (reinen) Quarte[15] kommt also hier nicht vor. Erst im dreistimmigen Satz erörtert Nassarre die Quarte als mögliche Dissonanz über einem *Canto Llano*.

Im Besonderen ist für Nassarre die Bildung der sogenannten *Carreras* (Läufe) wichtig, die mittels Semiminimen zustande kommen. Den Terminus *Carrera* – aus dem Verb ›correr‹, im Deutschen ›laufen‹, gebildet – verwendete bereits Lorente in seinem Traktat *El porqué de la música*.[16] Die *Carrera* nimmt sowohl bei Nassarre als auch bei Lorente die Gestalt einer langen Tonleiter an. Auch Cerone erklärt in *El Melopeo y maestro* den richtigen Umgang mit der Semiminima, indem er darauf hinweist, dass man sie bei einer steigenden Bewegung gleichmäßig laufen lassen solle.[17] In Cerones Traktat wird auf die Verwendung langer Tonleiterpassagen verwiesen.[18] Für das Üben von Sätzen unter Einbeziehung von *Carreras* erwähnt Nassarre zwei Ziele, nämlich zum einen das richtige Setzen von Konsonanzen, die mal einfach, mal verziert erscheinen können – »assi con glossa, como sin ella«[19] –, sowie zum anderen, sich mit dem Kontrapunkt in einer Weise vertraut zu machen, die es ermöglicht, solche *Glosas* und insbesondere die *Carreras* später möglichst ad hoc, also im musikalischen Vortrag improvisierend anzuwenden. Für die Bildung der *Carreras* sind nämlich folgende, recht strenge Regeln zu beachten: Die Semiminimen auf betonter (schwerer oder halbschwerer) Zeit sollen; daher scheidet der *Transitus irregularis* bzw. der harte Durchgang auf einer dritten Semiminima in diesen zweistimmigen Kontrapunktübungen aus. Auch Cambiata und Wechselnote sind noch nicht anzutreffen, denn die zweite und vierte Semiminima dürfen lediglich als Durchgang dissonieren. Diese drei Dissonanzarten tauchen erst in der Dreistimmigkeit auf, den *Conciertos à tres*. Von einem Wechsel der Bewegungsrichtung in der *Carrera* über einem gleichbleibenden Ton des *Canto Llano* wird abgeraten, da hierdurch jene *Carrera* unterbrochen würde und nochmals dieselben Konsonanzen erklingen würden:

14 Vgl. Nassarre 1723, 151.

15 Fux erlaubt in der Zweistimmigkeit die Verwendung der Synkopendissonanz der Quarte (vgl. Fux 1742, 80 f.).

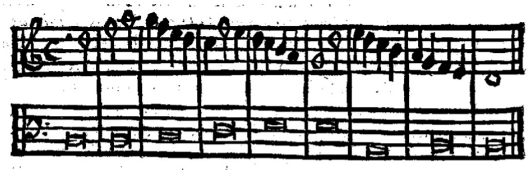
16 Vgl. Lorente 1672, 257, 297, 310 f., 318 und 391.

17 »[...] y si alçando, alçando: corriendolas todas igualmente« (Cerone 1613, 500). Übertragung: »[…] und wenn aufsteigend, aufsteigend: alle gleichmäßig durchlaufend.«

18 »Cerone knew how hard it was to write counterpoint against a repeated note in the CF, and he gave several examples of long scalar spans against a repeated note followed by a step« (Schubert 2008, 65).

19 Nassarre 1723, 153.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 2: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna *(1723, 152)*

Auch legt Nassarre hier besonderen Wert auf den *Contrapunto largo*, bei dem Carreras über jeweils lange Strecken ohne Richtungswechsel vorkommen. Denn gegenüber dem *Contrapunto corto* – dem kurzen Kontrapunkt – erweist er sich als vielfältiger sowie harmonischer: »[…] usa de las especies simples, yà de las compuestas, y yà de las sobrecompuestas, y esta variedad junto con la de hazer transito de unas especies à otras diferentes, hazen mucho mas armoniosa la musica, aumentando grados de perfeccion à la armonia«.[20]

Beispiel 3: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna *(1723, 156)*

Sicherlich einer der interessantesten Aspekte der *Escuela Musica segun la practica moderna* bildet aber die Praxis des Kontrapunkts in verschiedenen Arten der *Proportio Sesquialtera*. Während es in den *Gradus ad Parnassum* nur ganz wenige Beispiele im Dreihalbetakt gibt, wird die *Proportio Sesquialtera* im Sechsviertel-, Zwölfachtel-, Neunsechstel- sowie Dreihalbetakt in der *Escuela Musica* sehr ausführlich unterrichtet. Auch in Lorentes *El porqué de la música* demonstriert jeweils ein Kapitel den Kontrapunkt im Sechshalbe- sowie im Zwölfvierteltakt.[21] Nassarre weist auf folgende allgemeine Aspekte für den zweistimmigen Kontrapunkt in der *Proportio Sesquialtera a seis* (6/4), *a doze* (12/8) und *a nueve* (9/6) hin: Das Ziel der Übungen in der *Proportio Sesquialtera* beruhe auf der Beherrschung der Semiminima[22] und deshalb werde in den

20 Ebd., 165. »Er verwendet sowohl einfache, zusammengesetzte als auch mehrfach zusammengesetzte Konsonanzarten, und diese Vielfalt, zusammen mit dem Übergang von einer Art zur anderen, macht die Musik wesentlich harmonischer und steigert den Grad der Vollkommenheit der Harmonie«.

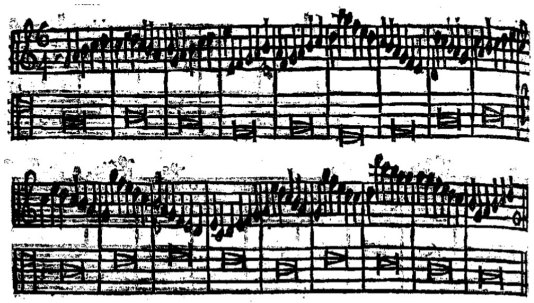
21 Vgl. Lorente 1672, 177–180.

22 Vgl. Nassarre 1723, 164.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispielen vorrangig dieser Notenwert verwendet. Andererseits stellt Nassarre fest, dass ein solcher Kontrapunkt auf unterschiedlichste Weisen praktiziert werde, denn »jeder Maestro will seine eigenen Vorschriften aufstellen«[23].

Vom Wechsel der Bewegungsrichtung bei einer *Carrera* über einem liegenden Ton des *Canto Llano* rät er auch an dieser Stelle noch ab, wie folgendem Beispiel im Sechsvierteltakt zu entnehmen ist:



Beispiel 4: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna *(1723, 168)*

Wechsel der Bewegungsrichtung sollten erst beim Tonwechsel des *Canto Llano* stattfinden, um die Gesanglichkeit des Kontrapunkts zu gewährleisten.[24] Auf solche Richtungswechsel der schrittweise verlaufenden Kontrapunktstimme solle man verzichten, um die Wiederholung bereits erklungener Konsonanzen zu vermeiden und somit dem Kontrapunkt mehr Vielfalt zu verschaffen sowie um einer etwaigen Häufung von Sprüngen entgegenzuwirken.[25] Obgleich der Gebrauch der Semiminima das methodische Hauptziel der Kapitel zur *Proportio Sesquialtera* darstellt, werden zuweilen auch weitere Notenwerte wie etwa Minimen verwendet, die aber weitgehend nur in den Klauseln eingesetzt werden.

Beispiel 5: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna *(1723, 166)*

23 »[…] cada Maestro quiere poner preceptos à su modo« (ebd., 165).

24 Ist dies nicht der Fall, würde laut Nassarre der Kontrapunkt schlecht singen: »ha de cantar mal el *Contrapunto*« (ebd.).

25 Wäre ein Wechsel der Bewegungsrichtung nicht nur beim Taktwechsel erlaubt, so müsste die Stimme mehrmals inmitten eines Taktes springen, was aber Nassarre nicht für angemessen hält (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im vorletzten Takt dieses Beispiels fällt die dissonant angesprungene Diskantklausel auf, eine Wendung, die im Gegensatz zu anderen Lehrwerken der Zeit bei Nassarre häufig vorkommt und vermutlich dem Fokus auf ungerade Mensuren geschuldet ist. Für die Einordnung einer solch irregulären Kadenzbildung mag Nicola Vicentinos Nomenklatur[26] einer *Sincopa tutta cattiva*, die »in ihrer vollen Länge dissoniert«, als Herleitung das Modell bieten.[27]

Für den richtigen Umgang mit den Semiminimen weist Nassarre darauf hin, dass deren Mehrzahl bei der *Proportio Sesquialtera* konsonant sein soll, wobei die betonten Semiminimen nach wie vor unbedingt konsonieren müssten. Ebenso solle vor einem Sprung des *Canto Llano* die letzte Semiminima im Kontrapunkt konsonieren. Allerdings kann eine *Quinta falsa* bzw. verminderte Quinte am Ende des Taktes gebildet werden, vorausgesetzt, dass sie unmittelbar danach in eine Terz weitergeführt wird, indem der Bass eine Sekunde steigt und der Kontrapunkt eine Sekunde fällt.[28] Wie bei Lorente weist auch in Nassarres Lehrwerk die verminderte Quinte eine gewisse Ambivalenz auf, indem sie kontextabhängig sowohl als Konsonanz wie auch als Dissonanz fungieren kann.[29]

Der Kontrapunkt in der *Proportio Sesquialtera doze* – im Zwölfachteltakt – wird nahezu gleich dem in der *Sesquialtera seis* – im Sechsvierteltakt – notierten Kontrapunkt praktiziert, denn es handelt sich hierbei lediglich um die zweifache Vergrößerung jenes Taktes. Es lässt sich aber ein Unterschied zum Kontrapunkt in der *Proportio Sesquialtera nueve* – im Neunsechsteltakt – feststellen, da dieser auch über zwei Tönen des *Canto Llano* in jedem Takt ausgeführt werden kann. In diesem Fall umfasst der erste Ton des *Canto Llano* die ersten beiden Zeiten eines Taktes, der zweite die letzte Taktzeit:

Beispiel 6: P. Nassarre, Escuela Musica segun la practica moderna *(1723, 175)*

Der Dreihalbetakt stellt die letzte von Nassarre erläuterte Art der *Proportio Sesquialtera* dar. Er erscheint zwar ebenso in den *Gradus ad Parnassum*, ist dort jedoch ziemlich

26 Vicentino 1555, 30.
27 Vgl. Daniel 2002, 208.
28 In gleicher Weise wird die verminderte Quinte bei Lorente behandelt (Lorente 1672, 256).
29 Vgl. auch Menke 2015, 237.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unterrepräsentiert. Nur in dieser Taktart stehen auch Minimen zur Verfügung. Semiminimen werden nach wie vor für die Bildung der *Carreras* verwendet, Minimen hingegen nur, wenn sich jene nicht anbringen lassen. Die *Carreras* werden genauso wie im *Compasillo* – dem alla semibreve-Takt – sowie im *Compás mayor* – dem alla breve-Takt – gebildet.

Fazit

Im Vorwort zur *Escuela Musica* führt Pablo Nassarre als einen der wichtigsten Beweggründe für die Publikation seines Lehrwerks an, der aus seiner Sicht mangelhaften Praxis der Dissonanzbehandlung, die sich vor allem in der Musik aus dem Ausland für eine Stimme mit Begleitung finde[30] und die nach Spanien importiert worden sei, etwas entgegensetzen zu wollen. Aus dieser Motivation lassen sich etliche der hier vorgestellten Vorschriften zur Dissonanzbehandlung in der Zweistimmigkeit, dem *Contrapunto suelto*, nachvollziehen. Obgleich dieser Umgang mit den Dissonanzen etwas traditionell scheinen mag, weist die *Escuela Musica* in etlicher Hinsicht eine hochgradige Originalität und Nähe zur zeitgenössischen spanischen Praxis des oft improvisatorischen Spiels auf Tasteninstrumenten sowie auf der Gitarre auf,[31] wie sie nicht in allen damaligen Traktaten anzutreffen sind. In der *Escuela Musica* werden zudem zahlreiche Regeln und stilistische Merkmale beschrieben, die sich nach der jeweiligen Taktart richten. Zwar wird hier der Kontrapunkt auch in ›Spezies‹ praktiziert, wie früher bei Lorente oder später bei Fux –, jedoch kommen diese in ihrer Reinform grundsätzlich nur unter der Voraussetzung zum Einsatz, dass direkte Übertragbarkeit auf die kompositorische Praxis möglich ist. Beispielsweise ist der *Contrapunto à Semiminimas* lediglich im Sechsviertel-, Zwölfachtel- und Neunsechsteltakt zu finden. Zwar werden Semiminimae auch in anderen Taktarten eingesetzt, dort jedoch stets gemischt mit anderen Notenwerten.

Ein origineller Aspekt der *Escuela Musica* ist die besondere Bedeutung, die der stilgemäßen Behandlung der Semiminima zukommt. Erst auf dieser Grundlage kann eine *Glosa* gebildet werden.[32] Die letztere verbindet Nassarre eng mit dem Kontrapunkt

30 »Esta corruptela se halla por comun en Musica de una voz sola, poniendo los acompañamientos de ella en especies disonantes en algunos periodos, fuera de las reglas que el Arte tiene dispuestas para su uso« (Nassarre 1724, »Prologo al letor«, o. S., zweite Seite des Prologs). Übertragung des Verfassers: »Diese Verirrung findet man häufig in Musik für eine einzige Stimme, deren Begleitung in bestimmten Abschnitten mit dissonanten Intervallen versehen wird, und zwar außerhalb der Regeln, die die Kunst für deren Anwendung festgelegt hat.«

31 Werke, bei denen sich Interdependenzen zu Nassarres Absatz finden lassen, sind beispielsweise die Tientos von Pablo Bruna (1611–1679), Joan Cabanilles (1644–1712) und José Elías (1690–1760) sowie die Lehrwerke *Instruccion de musica sobre la guitarra española* (1674–1697) von Gaspar Sanz (1640–1710) und *Poema Harmonico* (1693) von Francisco Guerau (1649–1722).

32 »De las *minimas* se usa siempre que no puede aver *glossa* de el modo que se practica en *Contrapunto*. Esta se haze siempre con *Seminimas* […]« (Nassarre 1723, 151). Übertragung: »Minimen

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und weist sogar auf die gleiche Bedeutung beider Termini hin.[33] Auf solche Weise setzt er jene Tradition des Glossierens fort, die auf Diego Ortiz – mit seinem *Trattado de Glossas* (1553) – und Antonio de Cabezón zurückgeht. Die spanische Technik des Glossierens im 18. Jahrhundert wird in der *Escuela Musica segun la practica moderna* mittels Anwendung von Semiminimen in unterschiedlichen Taktarten sowie durch die Bildung der sogenannten *Carreras* erworben.

Literatur

Anzaldúa González, Luis Carlos (2009), »Los conceptos contrapuntísticos de Pablo Nassarre«, in: *Nassarre* 25, 13–37. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/02anzaldua.pdf (30. 03. 2019)

Bruach, Agustí (2016), »Art. Nassarre, Pablo«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533872 (28. 02. 2025)

Cerone, Pietro (1613), *El melopeo y maestro*, Neapel: Gargano & Nucci.

Daniel, Thomas ([2]2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* [erste Auflage 1997], Köln: Dohr.

Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*, übers. von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig: Mizlerscher Bücherverlag.

Howell, Almonte / Juan José Carreras (2001), »Art. Nassarre [Nasarre], Pablo«, in: *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019595 (29. 02. 2025)

Lorente, Andrés (1672), *El porqué de la música*, Alcalá de Henares: Xamares.

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I*: *Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Motte, Diether de la (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel: Bärenreiter.

Nassarre, Pablo (1723), *Escuela Musica segun la practica moderna*, Bd. 2, Zaragoza: Herederos de Manuel Roman.

Nassarre, Pablo (1724), *Escuela Musica segun la practica moderna*, Bd. 1, Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.

Nassarre, Pablo (1683/1700), *Fragmentos Músicos*, hg. von Álvaro Zaldívar Gracia (2005), Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Ortiz, Diego (1553), *Trattado de Glossas*, Rom: Dorico & Dorico.

Ramos-Kittrell, Jesús A. (2016), *Playing in the Cathedral: Music, Race and Status in New Spain*, New York (NY): Oxford University Press.

Schubert, Peter (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York (NY): Oxford University Press.

Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582234.r=vicentino.langDE (10. 05. 2025)

verwendet man immer dann, wenn keine Glossa auf jene Weise möglich ist, wie sie im Kontrapunkt geübt wird. Diese wird stets mit Semiminimen ausgeführt […].«

33 »[…] pues el *contrapunto* no es otro que *glossa* […]« (Nassarre 1723, 150). Übertragung: » […] denn der Kontrapunkt ist nichts anderes als Glossa […].«

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stilebenen des Kontrapunkts in Bachs Inventionen und Sinfonien (1720/1723)

Reinhard Bahr

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich der Generalbass zu einer umfassenden Theorie, die Kontrapunkt und Harmonie sowie alle Satzarten in sich vereint. Analog zur herkömmlichen Dreiteilung in einen Kirchen-, Kammer- und Theaterstil werden in den zeitgenössischen Generalbasslehren von Friedrich Erhard Niedt und insbesondere von Johann David Heinichen drei satztechnische Stilebenen rekonstruiert, deren Regeln zwar differenziert sind, doch stets auf den strengen Satz bezogen bleiben. Beispiele aus Johann Sebastian Bachs Inventionen zeigen, dass die Stilmerkmale nicht mehr ausschließlich gattungsgebunden sind, sondern in jedem musikalischen Kontext auftreten können.

In the first half of the eighteenth century, the thorough bass developed into a comprehenisve theory that unites counterpoint and harmony as well as all other types of musical structure. Analogous to the traditional three-part divisions into church, chamber and theater style, the contemporary thorough bass treatises by Friederich Erhard Niedt and particularly by Johann David Heinichen reconstruct three stylistic levels of musical settings whose rules are different from each other, but they always stay related to strict compositional principles. Examples from Johann Sebastian Bach's *Inventions* show that stylistic features are no longer exclusively tied to a genre but can appear in any musical context.

Das bekannte Vorwort »Auffrichtige Anleitung« zu den Inventionen und Sinfonien von 1723 endet mit einem Verweis auf die von Johann Sebastian Bach verfolgte kompositions-didaktische Absicht. Die Formulierung: »einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen«[1] schließt, in der Tradition der *musica poetica*, an einen umfassenden Begriff von Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, der über die im Vorwort gesondert genannte Erfindung und kontrapunktische Durchführung der Soggetti (*inventiones*) weit hinausgeht. Zu den Aspekten der zeitgenössischen Kompositionslehre gehören auch ein im Generalbass begründeter Kontrapunkt und eine Stiltheorie, die Stilebenen nach satztechnischen Kriterien differenziert. Das Verfahren, beides darzustellen, ist die satztechnische Reduktion. Im Folgenden möchte ich die Aspekte des generalbass-basierten Kontrapunkts und der satztechnischen Stilebenen näher erläutern und anschließend anhand analytischer Beispiele aus Bachs Inventionen und Sinfonien beide Aspekte zusammenführen.

1 Neumann/Schultze 1963, Nr. 153, 220 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Generalbass

In den Definitionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stößt man auf eine Doppelbestimmung des Generalbasses. Einerseits ist er eine usuelle Begleitpraxis, andererseits die kompositionstechnische Grundlage der Musik.[2] Ob Friedrich Erhard Niedt, wie später von J. S. Bach übernommen, den Generalbass »die rechten Fundamenta der Music« nennt,[3] oder Johann David Heinichen folgend der Generalbass zur »Untersuchung des gantzen musicalischen Gebäudes« dient:[4] immer geht ein umfassender Anspruch von der Generalbasslehre aus. Sind für Niedt, dessen *Handleitung* auf eine kirchenmusikalische Ausbildung in »Composit[i]on und Organisten-Kunst« zielt,[5] Improvisation und Komposition (noch) eine Einheit, so differenziert Heinichen. In seinem Lehrwerk *Der General-Bass in der Composition* adressiert er einzelne Kapitel speziell an Akkompagnisten, andere dagegen an Komponisten und unterscheidet somit ganz bewusst zwischen praktischer Anweisung und einer der Komposition dienlichen ›Theorie‹.[6]

Der Generalbass als ›Fundament der Musik‹ umfasst alle Satzarten mit drei- und mehr Stimmen und schließt die Zwei-, letztlich auch die Einstimmigkeit ein. Darüber hinaus erscheint der Gegensatz sowohl von homophonem und polyphonem Satz als auch von Harmonie und Kontrapunkt im Generalbass aufgehoben. So wie Niedt den Kontrapunkt ausdrücklich im Generalbass enthalten sieht,[7] bedeutet es umgekehrt, dass auch ein (zweistimmiger) Kontrapunkt auf einen (vierstimmigen) Generalbass reduzierbar ist.

Dass der vierstimmige Satz in den theoretischen Darstellungen überwiegt,[8] begründet Heinichen aus historischer Perspektive mit dem Bedürfnis, die im 17. Jahrhundert vorherrschende Dreistimmigkeit durch Verdoppelung von Akkordtönen klanglich zu erweitern.[9] Was Heinichen dabei nicht ausdrücklich erwähnt: Der auf vier und mehr Stimmen erweiterte Satz wurde auch deshalb notwendig, weil der komplexere Dissonanzgebrauch im spätbarocken Satz in einer Dreistimmigkeit nicht mehr oder nur noch ungenügend darstellbar ist.

---

2 Kellner 1743, 1, bezeichnet den Generalbass als eine »zu Verstärckung der Music sehr nöthige und nützliche Wissenschafft«.
3 Niedt 1710, Vorwort, unpaginiert.
4 Heinichen 1728, 1.
5 Niedt 1710, Vorwort.
6 Vgl. Heinichen 1728, 668.
7 Niedt 1717, 3: »Auf dem Clavir wird beym Spielen des General-Basses ein ordentlicher Contra-Punct gemacht.«
8 Heinichen 1728, 130 f. Vorwiegend Vierstimmigkeit findet sich bei Niedt 1710, Heinichen 1728, Kellner 1732, 15. Eine Ausnahme bildet dabei Johann Mattheson, der seine *Kleine General-Baß-Schule,* Ausgabe Hamburg 1735, als eine »leichte Handleitung für die anfangende Jugend« versteht, von vornherein jedoch auf die Vollgriffigkeit rekurriert und damit Stimmführungsfragen geschickt umgeht (Mattheson 1735, 40 f.).
9 Heinichen 1728, 130 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marco Scacchi um 1647 und 1649, Johann Mattheson 1713 und 1739	*Stylus ecclesiasticus* Kirchenstil	*Stylus cubicularis* Kammerstil	*Stylus theatralis (scenicus)* Theaterstil
Christoph Bernhard um 1650	*Stylus gravis (antiquus), a capella Eccelesiaticus*	*Stylus luxurians (modernus)* *Stylus communis*	*Stylus theatralis (comicus)*
Friederich Erhard Niedt 1710 und 1721	schlechter (schlichter) Generalbass	*Variatio* des Generalbasses	–
Johann David Heinichen 1728	ordentlicher Generalbass, reguläre Sätze	[manierlicher Generalbass, geschwinde Noten]	Theatralische Resolutionen der Dissonanzen (inkl. *Variatio*)

Abbildung 1: Stil-Trias und Generalbass-Satz

Abbildung 1: Stil-Trias und Generalbass-Satz

Stilbegriffe

In musikalischen Schriften des 18. Jahrhunderts nimmt der Stildiskurs breiten Raum ein. Die auf Marco Scacchi in der Mitte des 17. Jahrhunderts zurückgehende Stil-Trias von Kirchen-, Kammer- und Theaterstil[10] wird etwa zeitgleich, in modifizierter Form von Christoph Bernhard, später dann von Johann Mattheson als übergeordnete Kategorie seiner verzweigten Stil-Theorie aufgenommen.[11] Dass Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* den Begriff *Stylus* durch den deutschen Ausdruck ›Schreib-Art‹ ersetzt, kann als eine Bedeutungsverschiebung vom älteren, an Ort, Zeit und Anlass gebunden funktionalen Stilbegriff des 17. Jahrhunderts[12] zu einer kompositionstechnischen Begründung der Stil-Trias gesehen werden. Diese wiederum geht auf Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* zurück.[13] Bernhards Stil-Klassifizierung orientiert sich zum einen an dem progressiv erweiterten Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis musikalischer Figuren bzw. kunstvoller Stilmittel.[14] Zum anderen wendet Bernhard eine Methode der satztechnischen Reduktion an. Dissonanzfreiheiten, die im *Stylus theatra-*

10 Scacchi 1649, folio C 3v.

11 Vgl. zunächst Mattheson 1713, dann Mattheson 1739. Mattheson hatte nach eigener Aussage Kenntnis von einem »ungedruckten Buche [Scacchis], welches auf dem öffentlichen Bücher-Saal zu St. Johannis befindlich […]« (1739, 69).

12 Mattheson 1713 verwendet noch den Terminus ›Styl‹.

13 [V]gl. Bernhard 1963, 42, 63, 71, 82.

14 Von *Transitus* und *Syncopatio* im vokalen *Stylus gravis* über erweiterte Figuren im *Stylus communis* bis zu quasi Regelverstößen im affektgeladenen *Stylus theatralis*.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lis auftreten, sind Bernhard zufolge nur dann als legitim und kunstvoll anzusehen, wenn sie auf einen regelhaften Satz im Sinne des Kontrapunkts zurückführbar sind.[15]

Mit der Abbildung 1 mache ich den Versuch, durch eine Kompilierung der Lehren von Niedt und Heinichen die Stil-Trias von Scacchi auf die Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts zu übertragen. Dabei sehen wir zunächst in der linken Spalte den »schlechten« und »ordentlichen« Generalbass, in den die tradierten Kontrapunkt-Regeln eingegangen sind und der noch weitgehend dem strengen Kirchenstil oder dem *Stylus gravis* bei Bernhard entspricht. In der rechten Spalte sind Heinichens *Theatralische Resolutionen* aufgeführt, deren Freiheiten und Abweichungen bei der Dissonanzbehandlung dem gleichen Verfahren der Reduktion unterzogen werden wie zuvor die Dissonanzfiguren in Bernhards *Stylus Theatralis*.[16] In der mittleren und rechten Spalte verhalten sich die Theorien von Niedt und Heinichen komplementär. Im Zentrum seiner *Musicalischen Handleitung* steht bei Niedt ein durch *Variationes* stimmig aufgefächterter regulärer Generalbasssatz (mittlere Spalte).[17] Eine weiterführende Dissonanzbehandlung findet sich bei ihm nicht. Indessen fehlt bei Heinichen die für Niedt zentrale stiltypische Ausführung eines schlichten Generalbass-Satzes. Heinichens entsprechende Kapitel (2. Spalte), *Von geschwinden Noten*[18] und *Vom Manierlichen General-bass*[19], sind der Diminution der Bassstimme und den wesentlichen Manieren in der rechten Hand gewidmet und an den Interpreten gerichtet. Folglich muss Heinichen die *Variatio* in das Kapitel *Von den Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien* verlegen. Dort ist sie allerdings systematisch fehlplatziert, da dieses Kapitel nicht Diminutionen und Verzierungen eines regulären Generalbasssatzes behandelt, sondern Abweichungen von der satztechnischen Norm.[20]

Es ist davon auszugehen, dass Heinichen – ebenso wie Mattheson – Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, der im 18. Jahrhundert in Abschriften kursierte,[21] eingehend rezipiert hat und in seiner Darstellung der theatralischen Resolutionen der Dissonanzen von Bernhards Figurenlehre angeregt wurde. Offensichtliche Parallelen zwischen Bernhard und Heinichen (3. Spalte) bestehen nicht nur darin, theatralische Satzfreiheiten durch ein Reduktions-Verfahren zu legitimieren. Beide Autoren zielen

15 Heinichen, daran angelehnt, reduziert einerseits zweistimmige Beispiele, bestehend aus einer Generalbass- und einer ›concertierenden‹ Oberstimme, auf zweistimmige Gerüstnoten der Stimmen (*Fundamental-Noten*), andererseits verweisen aber die Signaturen stets auf einen (vierstimmigen) akkordischen Hintergrund.

16 Bernhard 1963, 82 f.

17 Auf theoretischer Ebene wird jedoch bei Niedt im 2. Teil (»Von der Variation des General-Basses«) auf die im 1. Teil aufgestellten Regeln verwiesen (Niedt 1721, Cap. VI–XI). Das systematische Durchdeklinieren von Diminutionen einzelner Intervallfortschreitungen, die Variierung von Akkorden, Signaturen und »Griffen« im 2. Teil mündet schließlich in Modell-Improvisationen von Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten und Giguen (1721, 130).

18 Heinichen 1728, 257–378.

19 Ebd., 521–583.

20 Ebd., 588–601.

21 Vgl. Mattheson 1739, 265.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gerade *nicht* darauf, Stilgrenzen durch Klassifizierungen festzuschreiben, sondern im Gegenteil, mit Blick auf eine Stil-Permeabilität in die zeitgenössische musikalische Praxis eingesickerte Satzfreiheiten systematisch zu begründen.[22]

1. Ebene	2. Ebene	3. Ebene
Regulärer Generalbass	*Variierter Generalbass*	*Theatralischer Generalbass*
vokale, kontrapunktische Stimmführung, ‚Note-gegen-Note', homophon.	stiltypische, instrumentale Auffächerung des regulären Satzes, Diminution, *Variatio*.	Stimmführungs- und Dissonanzfreiheiten (‚Dissonanzfiguren'), Enharmonik.
Dissonanzen sind *Syncopatio* und *Transitus*.	Reguläre Stimmführung, das kontrapunktische „Esse" bleibt erhalten.	Regelabweichungen sind auf den regulären Satz zurückzuführen.

Abbildung 2: Stilebenen des Generalbasses

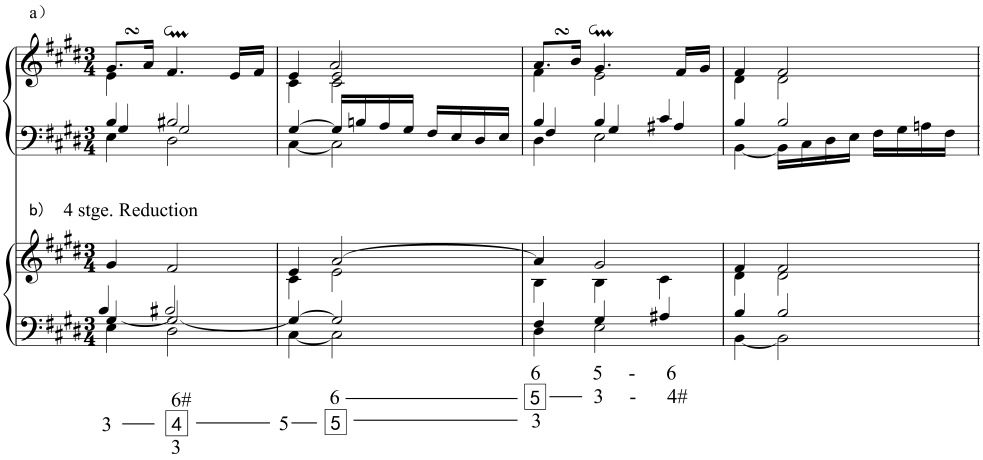
Stilebenen des Generalbasses

Analog zur Stil-Trias von Kirche, Kammer und Theater möchte ich nun aus der Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts ein dreiteiliges Modell ableiten, das idealtypisch von drei satztechnischen Ebenen ausgeht (Abbildung 2): 1. von dem *regulären*, 2. dem *variierten* und 3. dem *theatralischen Generalbass-Satz*. Die erste Ebene, der reguläre Generalbass, folgt mit geringfügigen stilistischen Anpassungen in einem homophon akkordischen Satz der strengen vokalen Stimmführung. Wie im klassischen Kontrapunkt sind *Syncopatio* und *Transitus*, die Betonungs- und Durchgangsdissonanz, die wesentlichen Kategorien der Dissonanzbildung. Die zweite Ebene, der variierte Satz, behält diese Kategorien im Prinzip bei, die Einzelstimmen können aber mit kleineren Notenwerten stiltypisch aufgefächert werden. Der Satz wird mit der Diminution einzelner Stimmen nicht nur beweglicher, sondern durch einen freieren Dissonanzgebrauch bei ›kleinen Noten‹ auch klanglich reicher. Die dritte Ebene vom theatralischen Generalbass folgt Heinichens Systematik im Kapitel über die Theatralischen Resolutionen der Dissonanzen. Der theatralische Satz verlässt die satztechnische Norm, allerdings nicht ohne Rückbindung an die im regulären Generalbass gesetzten Regeln. Die Abweichungen vom regulären Satz müssen als kunstvolle Stilmittel im Sinne Bernhards nachvollziehbar und verständlich sein.

22 Bernhard 1963, 83; Heinichen 1728, 626, Anm. n und o.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine Abfolge von Analyse-Beispielen aus Bachs Inventionen und Sinfonien soll nun die Dreiteilung der Generalbass-Stile abbilden.



Beispiel 1: Regulärer Generalbass, a) J. S. Bach, Französische Suite Nr. 6 in E, BWV 817, Sarabande, T. 1–4; b) vierstimmige Reduktion von T. 1–4

Der reguläre Generalbass

Da es naturgemäß für die 1. Ebene, den regulären vierstimmigen Generalbass, in den zwei- und dreistimmigen Inventionen kein Beispiel geben kann, greife ich auf eines aus der 6. Französischen Suite zurück (Bsp. 1). In den ersten vier Takten der Sarabande wechselt der Satz zwischen Vier- und Fünfstimmigkeit. Die vierstimmige Reduktion macht die Vorbereitung der dissonierenden reinen Quinte im 5/6-Akkord deutlich (T. 2 f.). Beide Quinten, die reine *cis-gis* und die verminderte *dis-a*, werden in derselben Stimme vorbereitet und aufgelöst, während bedingt durch eine Gleichzeitigkeit von Dissonanz und Vorbereitung (T. 2) sowie von Auflösung und Dissonanz (T. 3) zwei Quintsextakkorde unmittelbar aufeinanderfolgen. Der Terzquartakkord (T. 3, 3. Viertel) resultiert aus einer Durchgangsbewegung der Mittelstimmen. Besondere Beachtung verdient die chromatische Verbindung ›Grundakkord-Terzquartakkord‹ als Einstieg (T. 1). Heinichen gibt zu bedenken, dass die dissonierende »vorhergelegene 4tam perfectam« auftreten kann, »wofern sie in folgender Note gleichfals kan unbeweglich liegen bleiben«, sofern also die Quartdissonanz vorbereitet ist und auch noch anschließend in der Stimme liegt.[23] Da Bach im vierstimmigen Satz kaum mit einer verdoppelten Terz im Grundakkord beginnen würde, ist diese schöne und klassisch anmutende ›Lebe-Wohl‹-Eröffnung satztechnisch für ihn nur fünfstimmig darstellbar, und nur dadurch, dass die Quarte vor- und nachher liegt, ist sie im Sinne Heinichens ›fundamental‹.

23 Heinichen 1728, 150 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der variierte Generalbass

Die Inventionen und Sinfonien folgen überwiegend der Stilebene des *variierten Generalbasses*. Dieser kann unter zwei Aspekten auf einen regulären Generalbass reduziert werden: (1.) durch rhythmische Reduktion von kleineren Verzierungsnoten auf größere Hauptnotenwerte in der Tradition der Diminutionspraxis, (2.) durch eine Reduktion der Stimmenanzahl. Das bedeutet in diesem Fall, den zwei- oder dreistimmigen Satz auf einen vierstimmigen Generalbass zurückzuführen. Das Verhältnis von einem Generalbass-Fundament und einer in *Variationes* und Figuren sowie in unterschiedlicher Stimmzahl ausgeführten Komposition bzw. Improvisation ist laut Mattheson dadurch definiert, dass »im Grunde der Satz sein Esse behalte.«[24] Mit »Esse« kann aber nur eine ›Stimmführungs-Integrität‹ gemeint sein, ein reguläres Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz, das auch in einem ›manierlichen Generalbass‹ unangetastet bleibt.

Beispiel 2: Variierter Generalbass I, J. S. Bach, Inventio 15 in h, BWV 786, T. 10–12, a) Bachs Oberstimme; b) dreistimmig akkordische Reduktion der Oberstimme; c) originale Bassstimme mit Signaturen. Nach oben gehalst: Reduktion in Vierteln und Achteln

Als ein Beispiel für den variierten Generalbass bietet sich ein Ausschnitt aus der zweistimmigen *Inventio* 15 in h an (Bsp. 2). Zunächst ist die Oberstimme (T. 10) mit Sechzehntel-Gruppen aus Wechselnoten und zweistimmigen Brechungen diminuiert, anschließend (T. 11, 1.-2. Viertel) die Unterstimme. Dabei erscheinen die Tieftöne der viertönigen Figuren in unterschiedlicher Funktion. Während in der Oberstimme (T. 10, 1.-2. Viertel) die Töne *e* und *d* für Überbindungen bzw. Synkopierungen stehen, die eine Folge von Septakkorden im Quintfall hervorbringen, komplettieren in der Unterstimme die Töne *h* und *a* in Takt 11 (1.-2. Viertel) lediglich eine fortlaufende Sechzehntelbewegung und sind für die Bassstimme harmonisch bedeutungslos.

Ebenfalls sind die Sextsprünge in Achteln als Synkopierungen aufzufassen (Oberstimme T. 11, 2.-4. Viertel), die durch den Bass in die Kadenz nach D eingebunden werden – 7–6 in der Oberstimme wird im vierstimmigen Satz zum Nonenvorhalt über der 1. und 5/6-Akkord über der 4. Bassstufe. Der Sekundakkord auf *g* (T. 11, letztes Achtel) zeigt zudem, dass identische Sechzehntel-Figuren im Generalbasskontext unter-

24 Niedt, 2. Teil 1721, 3, Anm. a. von Johann Mattheson.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schiedlich einsetzbar sind. Denn tragende Hauptnoten können sowohl auf schwere als auch auf leichte kleine Noten fallen, und nicht immer sind es die anschlagenden Noten, die den Akkord repräsentieren. Die *Groppo-Figur g-fis-g-a* (T. 11, 4. Viertel, linke Hand), mutmaßlich mit einer Hauptnote *g*, vertritt im harmonischen Kontext auf dem 1. und 4. Sechzehntel *g-a* das IV-V-Fundament einer Kadenz nach D. Eigentlich ist der Grundakkord auf *a* gemeint, wenn auf dem letzten Achtelschlag (T. 11) akzidentiell ein Sekundakkord eintritt, der – etwas irreführend – auch als ein solcher beziffert wird.

Beispiel 3: Variierter Generalbass II, a) J. S. Bach, Sinfonia 8 in F, BWV 794, T. 1–4; b) dreistimmiges Satzgerüst in Achteln; c) vierstimmige Generalbass-Reduktion

So grundlegend die zwei Dissonanztypen aus dem *Stylus Gravis*, die *Syncopatio* und der *Transitus*, nach wie vor sind, so besteht doch zwischen Generalbass und herkömmlichem Kontrapunkt ein prinzipieller Unterschied. Im Generalbass ist der Akkord nicht mehr nur ein Ergebnis gleichzeitig zusammentreffender Stimmen, sondern er wird zur Voraussetzung des Satzes. Das *Soggetto* der Sinfonia in F (Bsp. 3) beinhaltet im Kern ein Sequenzmodell 6–5 – 2/4/6, das in Bachs Fassung durch Sechzehntel-Diminutionen zu einem ›Thema‹ ausformuliert wird (Bsp. 3a). Der Bass synkopiert gegen die Oberstimme (T. 1), diese wiederum dissoniert im Transitus 6–5, sofern die Sexte im Sextakkord verdoppelt ist. Im zweistimmigen Satz des klassischen Kontrapunkts wäre auch die fallende Kleinterz der Oberstimme *b-g* der Achtel-Reduktion, sowohl der Absprung aus *b* als auch der Ansprung von *g* eine stilwidrige dissonante Situation (Bsp. 3b, T. 1, 3. Viertel). In der akkordischen Reduktion auf einen Sekundakkord (2/4/6) erweist sich die Oberstimme als konsonant, während dem synkopierten Bass eindeutig die dissonante Rolle zukommt (Bsp. 3 c). Allein aus der Zweistimmigkeit wäre dieses Verhältnis nicht zu erklären – nur vor dem Hintergrund des Generalbasses, der den Akkordbegriff voraussetzt, ist die Kombination der zwei Stimmen verständlich.

Umgekehrt verhält es sich mit der Durchgangsnote *a* (T. 1, sechste Achtelposition). Kontrapunktisch-harmonisch ›bedeutet‹ der Ton *a* einen *Transitus irregularis*, folglich eine dissonante Situation zwischen den Harmonietönen *b* und *g* im Sekundakkord

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf *f*. In seiner klanglichen Aktualität konsoniert *a* allerdings als Dezime über dem Basston *f*. Die Ambivalenz von kontrapunktisch-harmonischer Bedeutung und aktuellem Klang im Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz ist nicht allein ein besonderes Merkmal dieser Sinfonia, sondern kennzeichnet den Bachkontrapunkt allgemein. Die Ausstattung des Satzes mit musikalischen Figuren, in der Regel auf der Ebene von Sechzehntelnoten, bewirkt sowohl eine Flexibilisierung der Stimmführung als auch einen Zuwachs an klanglich-harmonischen Möglichkeiten.

Beispiel 4: Variierter Generalbass III, J. S. Bach, Inventio 4 in d, BWV 775, a) das unbegleitete Soggetto, T. 1–3; b) vierstimmige Generalbassreduktion

Wie das unbegleitete *Soggetto* der d-Moll-Invention zeigt, kann auch die Einstimmigkeit den variierten Generalbasssatz mit dem regulären Generalbass als Hintergrund repräsentieren. Die Tirata-Figur zwischen *d* und *b* umspannt sowohl den d-Moll-Dreiklang *d-f-a* als auch die 5–6- Folge *a-b* (Bsp. 4a und 4b). Mit Überschreitung der Quinte von *a* zu *b* am Taktende (T. 1) wird gleichsam in der ›Oberstimme‹ der reguläre Dreischritt von Dissonanzvorbereitung, Dissonanz und Auflösung eingeleitet. Die vorbereitete verminderte 7, *b* über *cis* auf schwerer Taktzeit (T. 2), löst sich anschließend abwärts auf: über 6–5 (*a-g*), nach *f*, die Terz von *d* (T. 3).

Der theatralische Generalbass

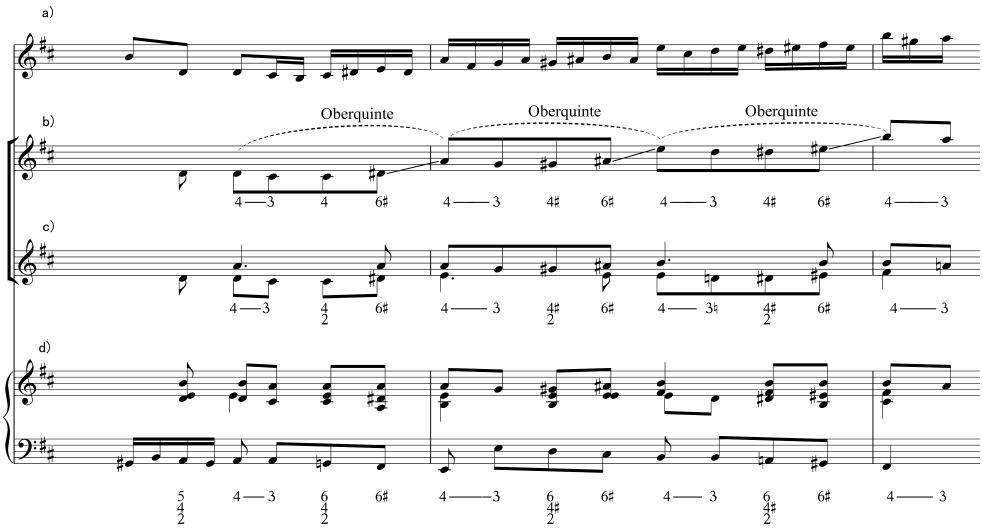
Im variierten Generalbass begegnen Freiheiten, »wie sie täglich in praxi gebrauchet werden«,[25] die aber – und darin liegt eine Problematik von Heinichens Systematik – auch Grenzfälle einschließen, die über bloße Diminutionen hinausgehen und sich von den Regelabweichungen im theatralischen Generalbass nicht immer eindeutig trennen lassen. Im Folgenden habe ich versucht, für die theatralischen Resolutionen der Dissonanzen möglichst eindeutige Beispiele anzuführen. Die theatralischen Resolutionen sind: (1.) Sprung in eine Dissonanz, (2.) Stimmtausch vor Auflösung der Dissonanz

25 Heinichen 1728, 604, Anm. d.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Verwechslung der Harmonie vor der *Resolution* der *Dissonanz*), (3.) Antizipation des Transitus im Bass, (4.) Auflösung der Dissonanz nach enharmonischer Umdeutung (»Resolution der Dissonantien bey Verwechselung der musicalischen Generum«[26]).

Der Begriff der Reduktion, der sich im variierten Generalbass zum einen auf die Notenwerte und zum anderen auf die Stimmenzahl bezieht, wird im theatralischen Generalbass um einen weiteren Aspekt erweitert, die Reduktion eines regelwidrigen theatralischen Satzes auf einen regelkonformen regulären Generalbass. In Heinichens Systematik macht die theatralische Resolution ›Sprung in eine Dissonanz‹ den Anfang.[27] Diese basiert darauf, »daß man einer andern Stimme gleichsam in das Handwerck falle,«[28] und deckt sich mit Christoph Bernhards Dissonanz-Figur *Heterolepsis*, der »Ergreiffung einer anderen Stimme«,[29] ohne dass sich Heinichen explizit darauf bezieht. Die angesprungene Dissonanz wird durch die potenzielle Dissonanzvorbereitung einer anderen Stimme gerechtfertigt, wie Heinichen in seinen zweistimmigen Beispielen durch eine punktuell gesetzte dritte Stimme verdeutlicht. Eine Darstellung weiträumigerer latenter Mehrstimmigkeit und der damit einhergehenden verzweigten Dissonanzbeziehungen, wie sie Bachs Kompositionsweise nahelegt, findet sich jedoch bei Heinichen nicht.



Beispiel 5: Sprung in eine Dissonanz, J. S. Bach, Inventio *15 in h, BWV 786, T. 15–17, a) Bachs diminuierte Oberstimme; b) Hauptnotengerüst der Oberstimme als mehrstimmiger Entwurf; c) zweistimmige Fassung, kanonisch durchgeführt mit regulären 4–3-Synkopen und Anpassung der Lagen; d) vierstimmige Generalbassreduktion mit lagenangepasster Bassstimme*

26 Ebd., 706.

27 Als erstes nennt Heinichen (ebd., 588–601) die *Variatio*, die ich hier aus obengenannten Gründen ausklammern möchte (siehe Abbildung 1).

28 Ebd., 605.

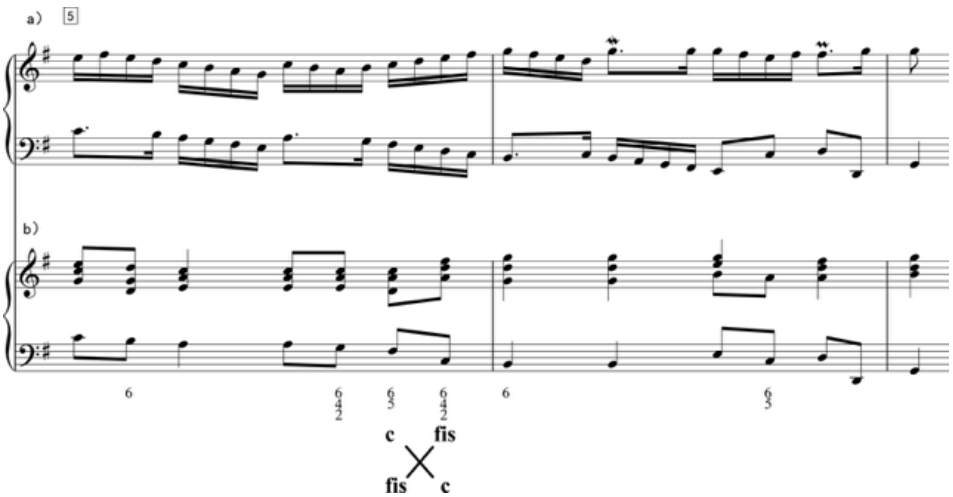
29 Bernhard 1963, 87.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der zweiten Hälfte der Invention in h wird (in den Takten 15–17) der harmonische Quintstieg A-e-h-fis wörtlich genommen und melodisch in einer bizarren *Auxesis*-Figur aufsteigender Quinten realisiert (Bsp. 5a).

In Beispiel 5b ist die Oberstimme auf Achtelnoten reduziert worden. Die angesprungenen Quartdissonanzen repräsentieren jeweils Wechsel in eine andere Stimme. Mit Ausnahme der Sekundakkorde gibt bereits das zweistimmige Außenstimmen-Gerüst (5b mit der Bassstimme 5d) die vollständige Bezifferung eines vierstimmigen Generalbasses vor. Nach Reduktion der Lagen lässt sich die Oberstimme in einem zweistimmigen Quint-Kanon darstellen (Bsp. 5c). Mit Vorbereitung der Quartdissonanzen (*d-cis*, *a-g, e-d* und *h-a)* und Auflösung der Leittöne (*dis-e, ais-h* und *eis-fis*) wird die latente Zweistimmigkeit zweier sich kreuzender Stimmen (Bsp. 5b) in eine reguläre Zweistimmigkeit transformiert (5c). Der dreistimmige Satz aus einem Oberstimmenkanon und Bass geht schließlich in einem vierstimmigen Generalbass auf (Bsp. 5d).

Die theatralische Resolution ›Verwechslung der »Harmonie vor der resolution der Dissonanz«‹[30] bedeutet den Stimmtausch innerhalb eines dissonanten Akkords bzw. dessen Umkehrung (»Verkehrung«[31]) unmittelbar vor seiner Auflösung. Anders als beim Sprung in eine Dissonanz ist hier die Beteiligung des Basses wesentlich.



Beispiel 6: Verwechslung der Harmonie vor Auflösung der Dissonanz. a) J. S. Bach, Inventio 7 in e, BWV 778, T. 5–7; b) vierstimmige Generalbass-Reduktion von T. 5–7, Verwechslung von 5/6 und 2/4/6, T. 5, 4. Viertel

Nicht zuletzt dem dreiklangsbasierten Soggetto geschuldet (auf Achtelnoten reduziert *h-g-e-h*), verlaufen in der *Inventio* 6 in e die zwei Stimmen weitgehend regelhaft. Fortgesetzte Folgen von Terz- und Sextkonsonanzen (T. 5–7) werden erst mit Eintritt

30 Heinichen 1728, 622.
31 Ebd..

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in die Kadenz nach G (T. 5 f.) von anderen Intervallkombinationen durchbrochen. Auf dem letzten Viertel (T. 5) schalten die Dezimparallelen in eine Gegenbewegung um, die schrittweise den Tritonus c^2-fis^2 ausfüllt und die Sexte h^1/g^2 zum Ziel hat (Bsp. 6a). Heinichen stellt die Reduktion einer solchen Verwechslung in einem viertönigen Diagramm sich kreuzender Stimmen dar. In diesem Fall können das erste und letzte Sechzehntel der Gruppe *fis*/*c* und c^2/fis^2 (T. 5, 4. Viertel) idealtypisch als harmonietragende Hauptnoten angesehen werden: Der Quintsextakkord *fis*/*a*/*c*/*d* wird mit dem Sekundakkord *c*/*d*/*fis*/*a* verwechselt, der dann regulär in den Sextakkord *h*/*d*/*g* resolviert (Bsp. 6b).

Beispiel 7.1: Antizipation des Transitus im Bass, Heinichen 1728, 686 f., a) Sekundakkorde, regulär im Durchgang; b) Sekundakkorde, antizipiert und unvorbereitet

Die theatralische Resolution *Anticipatio transitus*[32] bezieht sich auf den unvorbereiteten Sekundakkord, dessen Basston stets dissoniert. Heinichens Beispiel zeigt im oberen System den durchgängigen Sekundakkord (mit dem sogenannten 8–7-Durchgang im Bass), der im unteren durch Auslassen der Ausgangsnote vorausgenommen und somit unvorbereitet erscheint (Bsp. 7.1). Auf gleiche Weise können auch fallende chromatische Folgen im Bass erklärt werden (vgl. in diesem Beispiel die beiden rechtsstehenden Takte). Anstelle der regulären Folge Quintsextakkord-Grundakkord entsteht durch die Antizipation der Dissonanz im Bass eine chromatische Quintfallsequenz mit einer alternierenden Folge von Quintsextakkorden (mit verminderter Quinte) und Sekundakkorden (mit übermäßiger Quarte). Allerdings liegt es auch nahe, solche chromatischen Folgen auf einen diatonischen Satz zurückzuführen. Dann würde der chromatische Bassschritt eine Ligatur zum Sekundakkord und somit dessen reguläre Vorbereitung bilden.[33]

32 Ebd., 685–701.
33 Bach 1762, 26 f.; Kellner 1743, 74 f., Bsp. (g).

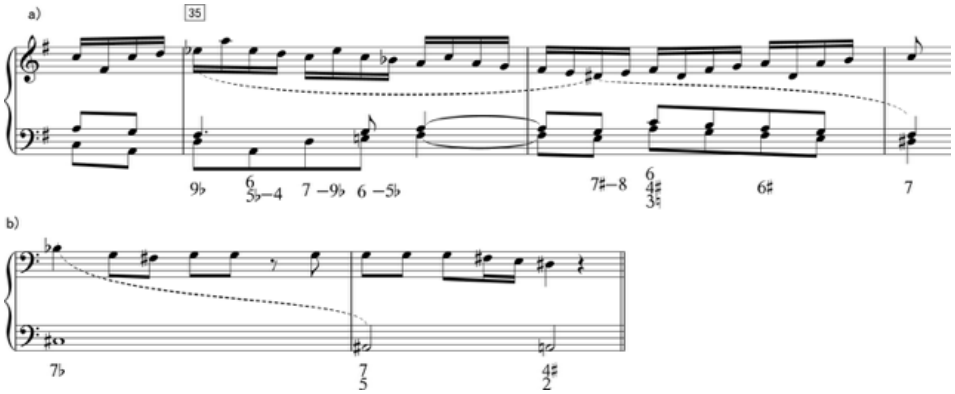
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 7.2: Antizipation des Transitus im Bass (Fortsetzung), a) J. S. Bach, Inventio 1 in C, BWV 772, T. 1–3 in vierstimmiger Reduktion; b) Rekonstruktion einer regulären Bass-Stimme mit Sekundakkorden im Durchgang

Mit dem satztechnischen Problem eines antizipierten Transitus im Bass eröffnet Bach den Zyklus der 15 zweistimmigen Inventionen. Das Tetrachord-Soggetto der C-Dur-Invention scheint sich förmlich gegen den harmonischen Kontrapunkt zu stemmen. Daher muss eine Reduktion der Takte 1–4 auf den regulären Generalbass auch den Verlust der *Inventio* im Bass zur Folge haben (Bsp. 7.2 b). Bemerkenswert ist, dass bei Heinichen nur der Sekundakkord mit übermäßiger Quart antizipiert werden kann, nicht auch der mit der reinen, so dass er also allein die 3. Umkehrung des ›D7-Akkords‹ gelten lässt, nicht die des ›kleinen Mollseptakkords‹. Aber genau das ist in der Invention in C der Fall: In Takt 1 erscheint der Sekundakkord mit übermäßiger Quarte, in Takt 2 jedoch, in der Oberquinttransposition, mit der reinen. Heinichens theoretische Auflagen sind hier restriktiver als Bachs Kompositionspraxis, und der Theoretiker müsste im zweiten Takt des Bachschen Satzes den frei angegangenen Sekundakkord kritisieren, da »diese Anticipatio transitus niemahls mit der 4ta perfecta angebracht wird.«[34]

34 Heinichen 1728, 686, Anm. kk.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



Beispiel 8: »Von der resolution der Dissonantien bey Verwechselung der musicalischen Generum« – die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords, a) J. S. Bach, Sinfonia 7, BWV 793, T. 35–37: Verwechslung es-dis*; b) rezitativartiges Beispiel mit einer Verwechslung* b-ais*, Heinichen 1728, 708*

Die letzte der von Heinichen genannten theatralischen Resolutionen bezieht sich auf die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords.[35] Diese ist besonders im rezitativischen Repertoire des Spätbarock geläufig und hat auch Eingang in Bachs instrumentalen Stil gefunden. In beiden Fällen, in Bachs Sinfonia in e und in Heinichens rezitativischem Lehrbeispiel, stehen die umgedeuteten Töne im Verhältnis einer verminderten None, *es-dis* und *b-ais* (Bsp. 8a und 8b). Bei Heinichen (Bsp. 8b) wird die verminderte 7 – enharmonisch umgedeutet – zum Basston eines um eine Kleinterz tieferen verminderten Septakkords (*cis*/*e*/*g*/*b* und *ais*/*cis*/*e*/*g*). Das gleiche Verhältnis erscheint bei Bach, nur dass hier der verminderte Septakkord *fis*/*a*/*c*/*es* durch die große Terz *d* supponiert wird und dadurch ein kleiner Nonenakkord *d*/*fis*/*a*/*c*/*es* entsteht. Auch vollzieht sich in der Sinfonia die Umdeutung nicht akkordisch punktuell, sondern ist Ergebnis kontinuierlicher Skalenbewegung, die mit dem verminderten Septakkord *dis*/*fis*/[*a*]/*c* abschließt (T. 37). In den Sechzehntel-Diminutionen der Oberstimme wird die enharmonische Umdeutung breit aufgefächert: Auf die anschlagenden Achtelnoten fällt zunächst der verminderte Septakkord *es-es-c-c-a-a-fis* (T. 35 f.) und steigt anschließend enharmonisch umgedeutet als *dis-fis-fis-a-a-c* wieder auf (T. 36 f.). Das theatralische Stilmittel der enharmonischen Umdeutung erfüllt in der Sinfonia eine formale Funktion. Der Halbschluss auf dem Septakkord *dis/fis/c* bildet den Abschluss einer größeren Entwicklung im zweiten Teil der Sinfonia und bereitet zugleich die kurze Reprise bzw. die Coda in der Haupttonart e-Moll vor.

Abschließend stellt sich die Frage, wieso überhaupt eine Differenzierung der Stilmittel vorzunehmen ist, wenn sich doch – wie Heinichen betont – die Stile soweit mischen, dass theatralische Satztechniken auch im Kammer- und zeitgenössischen modernen Kirchenstil anzutreffen sind. Stilmischungen sind zwar ein wesentliches Kriterium des spätbarocken Stils. Insbesondere Heinichens Lehre zeigt aber auch, wie

35 Ebd., 706–724.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sehr das Bewusstsein für einen differenzierten Umgang mit Stilmitteln zu seiner Zeit präsent ist und sich in den spätbarocken Kompositionsprozess kreativ einschaltet. Der vergröbernde Begriff ›Bachstil‹ – in Wahrheit eine Amalgamation unterschiedlichster Einflüsse – gehört hier genauso auf den Prüfstand wie die zu kurz gedachte Rede von einer Individualisierung der musikalischen Sprache jener Zeit. Stilkriterien können unseren Blick auf satztechnische Systeme erweitern und der Analyse als ein hilfreiches Instrument dienen.

Literatur

Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 2, Berlin: Winter, Reprint Wiesbaden 1986: Breitkopf & Härtel.

Bahr, Reinhard (2000), »Was heißt hier theatralisch? Zur Satztechnik in der Inventio 1 (BWV 772) von J. S. Bach vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Generalbaßlehre«, in: *Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft*, hg. von Manfred Stahnke (Musik und: eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2), Hamburg: von Bockel, 163–186.

Bernhard, Christoph ([2]1963), *Tractatus compositionis augmentatus*, Manuskript o. J., in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter, 40–131.

Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Selbstverlag, Reprint Hildesheim 1969: Olms.

Kellner, David ([3]1743), *Treulicher Unterricht im General-Baß* [1723], Hamburg: Herold, Reprint Laaber 1980: Laaber.

Mattheson, Johann (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 1993: Olms.

Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg: Kißner, Reprint Laaber 1980: Laaber.

Mattheson, Johann (1739), *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold, Reprint Kassel [5]1991: Bärenreiter.

Neumann, Werner / Hans-Joachim Schulze (1963) (Hg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs* (Bach-Dokumente 1), Kassel u. a.: Bärenreiter.

Niedt, Friedrich Erhard (1710), *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht. Erster Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.

Niedt, Friedrich Erhard ([2]1721), *Friederich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation des General-Basses*, Hamburg: Schillers Wittwe/Kißner, Reprint Hildesheim 2003: Olms.

Niedt, Friedrich Erhard (1717), *Friederich Erhardt Niedtens Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.

Scacchi, Marco (1649), *Breve Discorso Sopra la Musica moderna*, Warschau: Pietro Elert.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bernhard Klein und die Anfänge einer historisch informierten Musiktheorie, ihre Auswirkungen auf den Kontrapunktunterricht und auf das Komponieren geistlicher Musik in Berlin um 1830

Ullrich Scheideler

Bernhard Klein, der vermutlich seit 1823 Kontrapunkt am Berliner Institut für Kirchenmusik unterrichtete, beschäftigte sich gleichzeitig intensiv mit älterer Musiktheorie und Musik. Der Beitrag geht anhand der überlieferten Unterrichtsmaterialien der Frage nach, ob diese Beschäftigung Auswirkungen auf Gegenstand und Didaktik des Unterrichts gehabt hat. Der Befund ist freilich weitgehend negativ, da Klein den Fux'schen Gattungskontrapunkt modernisierte und auch Imitation und Fuge ohne Rückgriff auf ältere Werke unterrichtete. Sein durch viele Exzerpte dokumentiertes Studium der Musikgeschichte bis 1600 fand allein in zweierlei Hinsicht Eingang in den Unterricht. Erstens als allgemeine Einführung in Wesen und Frühgeschichte des Kontrapunkts am Beginn der Kontrapunktlehre, zweitens im Hinblick auf die Kirchentonarten, die aus praktischen Gründen (Orgelbegleitung der Gemeinde) weiterhin relevant waren, wobei allerdings verschiedene Arten der Harmonisierung solcher Melodien im Harmonielehre- bzw. Generalbassunterricht gelehrt wurden. Abschließend wird gezeigt, dass in Kleins Kirchenmusik Spuren älterer Musik vorhanden sind, die freilich nicht in restaurativer Absicht ihren Niederschlag fanden, sondern sich u. a. in einer halbverborgenen Strenge der Stimmführung zeigen und etwa mit einer modernen Harmonik vermischt wurden.

Bernhard Klein is believed to have taught counterpoint at the Institute of Church Music in Berlin since 1823. During this period he engaged intensively with older music theory and music. On the basis of the surviving teaching materials this article examines the question of whether this had an impact on the topics and didactics of Klein's teaching. However, the analysis concludes that this was not the case as Klein modernised Fux's species counterpoint, and also taught imitation and fugue, without recourse to older works. His study of music history before 1600, documented by many excerpts, found its way into his teaching in only two ways: firstly, as a general introduction to the nature and early history of counterpoint at the beginning of the counterpoint curriculum; secondly, in his treatment of the church modes, which were still relevant for practical reasons (organ accompaniment of the congregation), although different ways of harmonising such melodies were taught as part of harmony or basso continuo instruction. Finally, it is shown that there are traces of older music in Klein's church music, without restorative intent, which can be seen, for instance, in the semi-concealed strictness of the vocal line, and which were blended with modern harmony.

Dass die Jahre um und nach 1800 für das Interesse an Musikgeschichte einen großen Umschwung bedeuteten, ist in der Forschungsliteratur immer wieder betont worden:[1] Bereits 1776 waren die Musikgeschichte von John Hawkins sowie der erste Band von Charles Burneys Musikgeschichte erschienen, 1788 folgten der erste und 1801 der zweite Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik* von Johann Nikolaus Forkel. Auch wenn

1 Vgl. zuletzt Garratt 2002.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die (systematische) Beschäftigung mit Musikgeschichte in hohem Maße die Sache von Einzelpersonen – und zudem von Personen, die eher abseits vom Musikbetrieb standen – gewesen ist und es erst zögerlich zu einer Institutionalisierung kam, so scheint es doch unzweifelhaft, dass sich Berlin ähnlich wie Wien bald zu einer Stadt entwickelte, in der das musiktheoretische Interesse gleichsam eine kritische Masse erreichte,[2] so dass das private Interesse in ein öffentlich gefördertes umschlagen konnte: 1791 kam es zur Gründung der Sing-Akademie zu Berlin unter Carl Christian Friedrich Fasch. Diese bestand zunächst aus einem nur kleinen Kreis von Sängerinnen und Sängern, der sich zum Ziel gesetzt hatte, einer neu komponierten 16-stimmigen Messe von Fasch zur klanglichen Darstellung zu verhelfen, es aber bald schon unternahm, neben zeitgenössischer Musik (unter anderem von Johann Friedrich Reichardt oder Friedrich Heinrich Himmel) auch Werke des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts, etwa von Francesco Durante oder Leonardo Leo, zu Gehör zu bringen.[3] Nach Faschs Tod im Jahr 1800 übernahm Carl Friedrich Zelter die Leitung des Chores und stärkte das Selbstverständnis als Bildungseinrichtung (statt als Teil einer Geselligkeitskultur). In dieselbe Richtung weisen auch Zelters Denkschriften, die er zwischen 1803 und 1812, also sowohl vor als auch nach dem verlorenen Krieg Preußens gegen Frankreich, verfasste.[4] In ihnen engagierte er sich für eine öffentlich geförderte musikalische Akademie, die u. a. als Ausbildungsstätte zur Verbesserung der Kirchenmusik für angehende Sänger und Organisten dienen sollte. Ein Ergebnis dieser Überlegungen war die im Kontext der Preußischen Bildungsreformen um 1820 erfolgte Gründung des Königlichen Instituts für Kirchenmusik. Zelter baute zudem die Sing-Akademie zu Berlin zu einem Chor aus, der sich zunehmend auch in der Öffentlichkeit präsentierte und ab 1827 sogar über ein eigenes Haus verfügte. Gleichzeitig gliederte er ihr eine Ripien-Schule an, um die immer häufiger für Aufführungen benötigten Orchestermusiker ausbilden und leichter rekrutieren zu können. Vor allem aber zielten seine Bestrebungen auf die Errichtung einer Bibliothek, die sich zugleich als Archiv verstand und eine Fülle von Werken älterer und neuerer Musik enthielt. Folglich entwickelte sich die Sing-Akademie gewissermaßen zu einer ersten Stufe des Übergangs von privater zu institutionalisierter Sammeltätigkeit, ehe 1841/42 mit der Gründung der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek eine staatliche Einrichtung diese Aufgabe führend übernahm.[5]

Im Umkreis Zelters bewegte sich auch Bernhard Klein (1793–1832), der zwar als Komponist hauptsächlich von Liedern und geistlicher Musik nur lokalgeschichtliche Bedeutung erlangte, als Kompositionspädagoge und Theorielehrer aber im frühen

2 Wichtige Sammler in Berlin waren Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Georg Poelchau (1773–1836), dessen umfangreiche Bibliothek den Grundstock für die Musikabteilung der Königlichen Bibliothek abgab, sowie die Klein-Schüler Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858), ferner Gustav Wilhelm Teschner (1800–1883) und Otto Nicolai (1810–1849).

3 Vgl. Zelter 1801, 31, sowie Wagner 2002, 37; zur Frühgeschichte der Sing-Akademie zu Berlin vgl. Eberle 1991.

4 Die Denkschriften sind wiedergegeben in Schröder 1958.

5 Zur Bibliothek Zelters und der Sing-Akademie vgl. u. a. Richter 2000 und Fischer/Kornemann 2009.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

19. Jahrhundert ein gewisses Ansehen erwerben konnte. Für die Fragestellung nach Umfang und Nutzen der Kenntnis älterer Musik und Musiktheorie ist Klein interessant, da er sich in seinen Berliner Jahren nach und nach immer mehr Kenntnisse im Bereich der älteren Musik und Musiktheorie aneignete. 1818 war er aus seiner Heimatstadt Köln nach Berlin gekommen, »um bey dem Prof. Zelter den Unterweisungs-Gang so wie er hier getrieben wird kennen zu lernen«.[6] Im Hinblick auf die praktische Musik stand Klein zudem seit etwa 1816 mit Anton Friedrich Justus Thibaut in Kontakt,[7] als dessen musikalischer Berater er zeitweise fungierte und dem er auch Abschriften älterer Musik zukommen ließ. Klein gehörte aber auch selbst zu den Italienreisenden und konnte während seiner Hochzeitsreise zwischen Herbst 1824 und Spätsommer 1825 Handschriften in Rom (bei Fortunato Santini) und Neapel studieren und erwerben.[8] Von überragender Bedeutung für die ältere musiktheoretische Literatur aber war die Bibliothek Johann Nikolaus Forkels, die nach dessen Tod 1819 versteigert wurde und in Teilen in die Bibliothek des Königlichen Instituts für Kirchenmusik gelangte.[9]

Quellenlage

Über die Frühzeit des Königlichen Instituts für Kirchenmusik liegen nur spärliche Informationen vor. Demnach konnte das Institut seinen Betrieb erst nach und nach aufnehmen: Zwar erhielt Zelter bereits seit 1816 staatliche Zuwendungen, zwar unterrichtete Klein seit 1819 Gesang und erteilte August Wilhelm Bach seit 1820 Orgelunterricht, doch gilt erst das Jahr 1822 als das Gründungsjahr des Instituts, da das letztere erst zu diesem Zeitpunkt auch einen eigenen Etat erhielt.[10] Etwas genauere Kenntnis über Kleins Unterrichtstätigkeit, die sich neben der Gesangsausbildung seit den frühen 1820er Jahren auch auf Musiktheorie erstreckte, lässt sich über seinen Nachlass gewinnen, der in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird und u. a. mehrere gebundene Hefte mit handschriftlichen Eintragungen zu Kleins Unterricht enthält.[11]

---

6 Vgl. das »Lebensläuflein« im Brief vom 11. 07. 1820 an Johann Valentin Teichmann, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ep. Klein, B. 3.

7 Klein hatte sich im Oktober 1816 auf eine Reise nach Wien begeben und machte dabei Station in Heidelberg, vgl. Koch 1902, 18 f. Die Fortsetzung der Reise nach Wien kam nicht mehr zustande.

8 Vgl. Parthey 1926, 375, und ausführlicher Scheideler 2010, 476–479.

9 Vgl. Forkel 1819.

10 Vgl. Sieling 1995, 66, sowie Dinglinger 2009, 118–123.

11 Teile des Nachlasses werden in zwei kleineren Kisten aufbewahrt, die neben den Unterrichtsheften u. a. nach Quellentypen geordnete Mappen enthalten. Darunter befinden sich zahlreiche handschriftliche Noten (Exzerpte aus älteren Kompositionen, aber auch Stimmen zu eigenen Werken). Die Autographe der abgeschlossenen Werke Kleins werden in der Musikabteilung der Staatsbibliothek gesondert aufbewahrt und sind über RISM recherchierbar. (RISM verzeichnet für autographe Quellen aus der Berliner Staatsbibliothek 279 Einträge [Stand: August 2019]). Eine von Friedrich Theodor Fröhlich (1803–1836) angefertigte Mitschrift von Kleins Kontrapunkt-Kurs aus dem Jahr 1823 hat sich zudem in der Universitätsbibliothek Basel erhalten, online einsehbar unter http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-87620

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Den Unterrichtsmaterialien zufolge hat Klein sowohl Harmonielehre bzw. Generalbass als auch Kontrapunkt sowie zeitweise Instrumentation unterrichtet. Am Beginn der Harmonielehre stehen Kapitel (bzw. Paragraphen) zu elementaren Sachverhalten wie Intervallen oder Tonsystemen, die heute unter dem Begriff ›Allgemeine Musiklehre‹ rubriziert werden würden. Die meisten dieser Unterrichtshefte sind undatiert; in denjenigen, die Datierungen enthalten, reichen die Datumsangaben von den frühen 1810er Jahren bis August 1826; einzelne Seiten weisen auch spätere Datierungen (bis 1829) auf. Einige Materialien stammen also noch aus der Zeit vor Kleins Eintreffen in Berlin und der Aufnahme seiner Tätigkeit am Königlichen Institut für Kirchenmusik.

Umfang und Gegenstand von Kleins Kontrapunktunterricht

Um Dauer, Anzahl der Teilnehmer und Unterrichtsgegenstand zu ermitteln, ist eine Art Klassenbuch aufschlussreich,[12] das Klein über mehrere Jahre führte und in das sich die Teilnehmer offensichtlich jeweils zu Beginn eines Kurses eintrugen. Der erste Eintrag stammt vom »Winterhalbjahr 1823–1824«, der letzte vom Winterhalbjahr »1829–1830«.[13] Demnach fand der Unterricht zweimal in der Woche meist jeweils zweistündig statt, im Sommerhalbjahr vermutlich von etwa Mitte/Ende April bis Juli oder August, im Winterhalbjahr von Oktober bis März des darauffolgenden Jahres.[14] Für 1823/24 sind zwei jeweils einstündige Kurse in »Generalbass« und »Contrapunct« verzeichnet. Im Winterhalbjahr 1825/26 lautete der Titel eines Kurses mit sechs Teilnehmern »Generalbaß und Contrapunct«. Ab dem Sommerhalbjahr 1826 ist nur noch ein Kurs »Contrapunct und Fuge« verzeichnet, der zweimal pro Woche jeweils am Mittwoch und Sonnabend zweistündig stattfand, im Sommerhalbjahr 1828 zusätzlich ein Kurs »Instrumentierung«.[15]

Die Anzahl der Teilnehmer schwankt zwischen vier (1824 im Kurs »Generalbaß«) und elf (1829/30) Studenten. Auf den hinteren der beschriebenen Seiten sind für die Kurse zwischen 1828 und 1829/30 auch das Alter und der Geburtsort der Studenten eingetragen. Das Alter betrug demnach in der Regel zwischen 18 und ca. 25 Jahren; die meisten Studenten kamen aus Berlin oder der brandenburgischen Umgebung, einige

12 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur, Mus. Nachl. Klein, B. II, 2, auf dem Umschlag des Bandes im Hochformat ist notiert »Notizen | Generalbass – Contrapunkt. | Bernh. Klein«, beschrieben sind nur die ersten elf Seiten; am Ende des Buches finden sich zudem Exzerpte aus Johann Philipp Kirnbergers *Anleitung zur Singkomposition* und Johann Joseph Kleins *Lehrbuch der theoretischen Musik*.

13 Für das Winterhalbjahr 1824/25 und das Sommerhalbjahr 1825 liegen keine Eintragungen vor; zu diesem Zeitpunkt befand sich Klein auf Hochzeitsreise in Italien.

14 Die Dauer der Kurse lässt sich teils aus detaillierten Datumsangaben zu den Kursinhalten, teils aus Vermerken, wann jeweils der Kurs begonnen und geendet hat, rekonstruieren.

15 Ein weiterer Kurs zur Instrumentation dürfte bereits im Sommerhalbjahr 1824 stattgefunden haben: Die Teilnehmerliste ist unterhalb derjenigen des Kurses zum Kontrapunkt vom Sommerhalbjahr 1824 notiert, wenn auch ohne Angabe einer Jahreszahl.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch aus Königsberg (Otto Nicolai) und Breslau (Carl Koßmaly). Unter ihnen befanden sich neben Nicolai weitere für die Musikgeschichte Berlins wichtige Musiker wie beispielsweise Gustav Wilhelm Teschner (1825/26), Wilhelm Taubert (1828), August Haupt (1829) und Carl Friedrich Weitzmann (1823/24).[16] In der Regel ist der Kurs nur ein Halbjahr belegt worden, doch gibt es auch Personen, die auf zwei oder gar mehr Listen auftauchen.[17]

Durch dieses ›Klassenbuch‹ erfährt man allerdings lediglich die Namen der Teilnehmer an Kleins Theoriekursen, erhält aber keine Informationen über den Unterrichtsgegenstand bzw. den vermittelten Stoff. Dieser geht jedoch aus mehreren Heften hervor, die den Inhalt des Unterrichts dokumentieren. Deren wichtigstes und ausführlichstes ist mit dem Titel »Vorarbeiten« auf dem inneren Umschlag versehen. Es enthält zudem eine Auflistung der Termine und der Unterrichtsgegenstände für den Generalbasskurs des Sommerhalbjahrs 1826. Etwa in der Mitte des Buchs folgt am Beginn des Kontrapunktteils eine analoge Übersicht. Diese lautet u. a. wie folgt:

> am 15ten April Einleitung – 19. erste u zweite Gattung – 22 die 3te u 4te u 5te Gattung 26. Recapitulation u 1te Gattung zu 3 Stimmen – 29. 2te u 3te zu drei Stimmen [...] 13. [Mai] Recapitulation aller früheren Gattung[en]. 17. – fünf u. sechsstimmiger Satz. 20 – Imitation. 24 dito. 27 ist ausgefallen. 31 Canon ac. Juni 3. [Juni] Fuge im allgemeinen. Dux. 7. Gefährte [...] 28.) eine vierstimmige Fuge – der doppelte Contrap. 1 Jul. doppelte in der 8 – 5. in der 12. [...]

16 Carl Friedrich Weitzmann war im Winterhalbjahr 1823/24 und im Sommerhalbjahr 1824 für den Kurs »Generalbass« eingeschrieben.

17 Folgende Schüler sind im ›Klassenbuch‹ verzeichnet (Schreibweise der Namen und Reihenfolge gemäß Quelle; Namen nicht immer sicher entzifferbar): Adolph Bruck, Carl Pax, Carl Lutzen, Gustav Kupsch, Carl Weitzmann (Generalbass, Winterhalbjahr 1823/24), Carl Pax, Carl Weitzmann, Julius Wiegers, Wilhelm [Fogge?] (Generalbass, Sommerhalbjahr 1824), Adolph Bruck, Friedrich Liebetraut, Carl Pax, Eduard Tiedtke, Wilhelm Stein, Carl Lutzau, Carl Merz (Contrapunct, Winterhalbjahr 1823/24), Carl Pax, Julius Wiegers, Carl Merz, Gustav Kupsch, Adolph Bruck, Wilhelm Stein, Wilhelm [Fogge?] (Contrapunct, Sommerhalbjahr 1824), Tiedtke, Bruck, Stein, Merz (Instrumentierung, o. J. [wohl 1824]), S. Steinbrunn, E. Richter, C. Goldstein, G. W. Teschner, M. Toepler, E. A. Wendt (Generalbass u. Contrapunct, Winterhalbjahr 1825/26), Th. Seifert, G. W. Teschner, C. Erfurt, F. Werner, G. Bauer, Bürthbüthler, Bethel, Singer, Beise (Contrapunct u. Fuge Sommerhalbjahr 1826), [P?] Ehmann, Singer, Behrenberg, Seifert, Bauer, Neithardt, Kroll (Contrapunct und Fuge, Winterhalbjahr 1826/27), Schmitz, Schröder, Klose, Taubert, Kroll, Kernmann (Contrapunct u. Fuge, Sommerhalbjahr 1827), W. Hartkäs, W. [?], Gottfr. Börner, Schmitz, Brehmer, Hahn (Contrapunct u. Fuge, Winterhalbjahr 1827/28), Carl Heinrich Sauer, Gottlieb Friedrich Bommrusch, Johann August Lohfing, Eduard Adolf [Günther?], Carl Gottlieb Pathe, Christian Brehmer, W. Müller (Contrapunct u. Fuge, Sommerhalbjahr 1828), Gustav Wilhelm Teschner, W. Schmitz, [?], W. Harthals, Gottfr. Börner, C. Erfurt, C. Seiffert, W. Taubert, Th. Hahn (Instrumentierung, Sommerhalbjahr 1828), Banik, Haupt, Ed. Zacher, W. Müller, F. Weber, B. Brener (Contrapunct u. Fuge, Winterhalbjahr 1828/29), Karl Heinrich [Gujot?], Johann Heinrich [Gujot?], Friedrich Wilhelm Horn, E. A. Freudenfeldt, E. H. Schornstein, J. P. Bener, A. Haupt, O. Nicolai, F. Hartmann, C. Koßmaly (Contrapunct und Fuge, Sommerhalbjahr 1829), Carl Dittmar, Carl Koßmaly, Th. A. Meisner, Henri [Gujot?], Carl Barfuß, Otto Braune, E. A. Freudenfeldt, E. Greuvert, Otto Nicolai, Lorenz Lehmann, Gustav Hartstein (Contrapunct u. Fuge, Winterhalbjahr 1829/30).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> 19 Doppelfuge. 22) eine 2 u eine 3stimmige Doppelfuge dictirt [...] 29) Fuge mit dem Choral 2 August bis 9 Aug Fuge in der Gegenbewegung [...] den 30 August geschlossen[18]

Bereits die Übersicht lässt erkennen, dass Klein die Methode der Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux mit einer ausführlichen Fugenlehre zusammenführt. Ein ähnliches – wenn auch im Detail deutlich unterschiedenes – Vorgehen findet sich in Luigi Cherubinis Kontrapunktlehre (und in dem mit umfangreichen Notenbeispielen versehenen *Traité du contrepoint et de la fugue* [Paris 1824] von François-Joseph Fétis, auf den Cherubinis Lehrbuch zurückgeht):[19] Die ersten Sitzungen bestimmt der Gattungskontrapunkt, der bis zur Dreistimmigkeit reicht und am Ende den vielstimmigen Satz einbezieht. (Bei Cherubini sind die letzten Beispiele dieses Teils achtstimmig bzw. doppelchörig).[20] Nach dem auf diese Weise geübten cantus-firmus-Satz kommt der Übergang zum imitatorischen Satz, der in die Fuge und schließlich den doppelten Kontrapunkt mündet. Am Ende stehen die Verbindung von Choral und Fuge sowie schließlich die Sonderform der Fuge in Gegenbewegung. (Bei Cherubini wird die Fuge erst nach, die Imitation dagegen bereits vor dem doppelten Kontrapunkt behandelt).

Einleitung zu Kleins Kontrapunktunterricht

Ehe die Übungen zum Kontrapunkt genauer untersucht werden, soll zunächst ein Blick in die Einleitung geworfen werden. Der Inhalt dieser Unterrichtsstunde ist sehr gut im Heft »Vorarbeiten« dokumentiert, in dem das eröffnende Kapitel in zwei Fassungen vorliegt: in einer früheren reinschriftlichen Fassung, die offensichtlich zur Grundschicht des Hefts gehört, sowie in einer etwas flüchtiger notierten überarbeiteten Version, die deutlich ausführlicher ausgefallen ist. Auf einer Doppelseite steht die erste Fassung links, die Überarbeitung hingegen rechts (diese Seite war ursprünglich leer gelassen). Das erste Kapitel lautet in der ursprünglichen Fassung:

Contrapunct Vorwort

> Das Wort Contrapunct bezeichnet genau genommen, Punct gegen Punct, es sind aber diese Puncte nicht so wie sie in unsre[r] Notenschrift gebraucht worden namlich als Verlängerung des Werths einer Note zu betrachten sondern als die Note selbst, die Benennung stammt aus einer Zeit her wo die Noten Puncte (welche Gestalt sie auch immer gehabt haben)

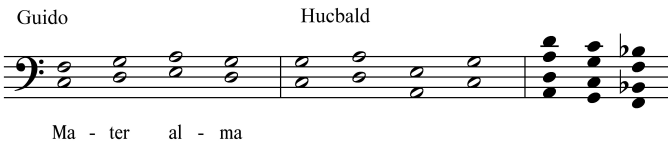
18 Heft »Vorarbeiten«, ohne Seitenzahl, nach dem paginierten Teil zum Generalbass (S. 1–167), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur, Mus. Nachl. Klein, B. II. 6.

19 Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue* erschien in einer deutsch-französischen Fassung zwar erst 1835, doch könnte Klein die Lehrmethode in den Jahren 1812/13 kennengelernt haben, als er in Paris weilte und womöglich bei Cherubini Unterricht erhielt (dieser Sachverhalt ist allerdings nicht gut dokumentiert und wird von Carl Koch, von dem die erste wissenschaftliche Biographie und Untersuchung der Werke stammt, bestritten; vgl. Koch 1902, 13).

20 Vgl. Cherubini 1835, 60.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genannt wurden. Also angewandt auf unser Notensystem könnte man statt Contrapunct auch Contranote [sagen], die allgemein bestimmte Erklärung des Worts wäre demnach gegen eine vorhandene Note oder Stimme eine andere [zu] setzen. Über die Erfindungs Beitragungen[?] haben die musikalischen Lite[r]aturen Streitigkeiten erhoben, die nun daher rührten, daß man sich unter dem Worte Contrapunct eine sogenannte gelehrte Musik oder eine so ausgebildete wie die unsere ist gedacht hat, der eigentliche Erfinder ist daher niemals bestimmt auszumitteln, weil der ausgebildete Contrapunct [nur?] eine Ver[v]ollkommnung des allerfrühsten ist[;] wollte man indessen einen welcher zuerst den Contrapunct einführte als Erfinder erklären so wäre er in einem Zeitraume aufzusuchen wo man anfing den Choral 2 oder mehrstimmig zu singen, dieser Zeitraum fällt in das 10 und 11te Jahrhundert [und] die berühmtesten Männer der Zeit waren dann Hucbald auch Ubald genannt [und] Guido von Arez[z]o[;] diese verbesserten nach dem Ausdruck ihrer Geschichtsschreiber den 2 oder mehrstimmigen Gesang. Proben dessen finden sich noch vor:



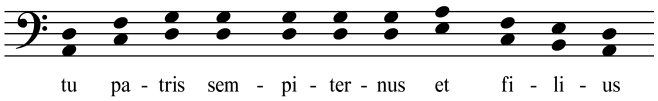
Wollte man indessen mit Gewalt Erfinder des Contr. aufstellen so wären die welche zuerst den mehrstimmigen Gesang einführten für solche zu halten. Für den praktischen Gebrauch haben wir uns nun mit dem Contrapunkt (welcher eine allgemein gültige Benennung für d[as] weiter in das Wesen der Harmonie eingehende Prinzip ist) zu beschäftigen. In der Lehre der Harmonie schließt sich der Contrapunct an den Generalbaß an, er unterscheidet sich von dem, [1.] daß im Generalbaß alle Stimmen welche zu einer sich vorfindenden Baßnote genommen werden wollen durch die Bezifferung bedingt sind [...]. Das Studium des Contrapuncts ist also der Übergang zur Composition. 2, daß die zugefügte Stimme sowohl in der Oberstimme als auch im Baß liegen kann, wohingegen im Generalbaß die gegebene Stimme immer der Baß seyn muß.
Hinsichtlich der Gattung der Noten kann eine Verschiedenheit im Contrapunct eintreten daß so wie man eine Note gegen eine vorhandene setzen kann, können auch mehrere Noten gegen eine Vorhandene gesetzt werden. Diese Verschiedenheit hatte eine Classification oder Einleitung [gemeint: Einteilung?] hervorgebracht welche von der Musik des 14 und 15 Jahrhunderts festgesetzt sich bis auf unsere Zeit erhalten und wonach wir im Fortgange diese[r] Vorlesung uns noch richten werden.

In der hier wiedergegebenen ersten Fassung ist der historische Abschnitt sehr knapp gehalten. Allein die Entstehung der Mehrstimmigkeit wird kurz erwähnt und mit konkreten Personen in Verbindung gebracht. Danach wird die systematische Einführung, die zunächst von der Wortbedeutung bzw. einer begriffsgeschichtlichen Erklärung ausging, mit einer Abgrenzung des Kontrapunkts vom Generalbass fortgesetzt. Im Anschluss an diese Einleitung folgt § 1, der eine Einteilung in den einfachen und mehrfachen Kontrapunkt vornimmt, ehe die Übungen im Gattungskontrapunkt beginnen.

In der zweiten ausführlichen Fassung ist die mit dem Wortbestandteil »Punct« sich befassende Eingangspassage kaum verändert. Doch wird dann fast entschuldigend wie folgt fortgefahren:

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In Bezug darauf sei es erlaubt, einige historische Seitenblicke hier einzuschalten.
In den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung war schon der Gesang ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes, unter Ambrosius Bischof von Mailand († 398) wurde[n] schon bestimmte Gesänge eingeführt, es bildete sich eine Gesangsweise, die noch unter dem Nahmen: ambrosianischer Kirchengesang gekannt ist; es ist wahrscheinlich daß manches vorhandene aufgenommen wurde, und obschon über die Musik vor der christlichen Zeitrechnung ein Dunkel schwebt, so ist doch gewiß, daß sie dem Worte un[ter]geordnet war, u somit kann man mit Gewißheit annehmen, daß der ambrosianische Gesang rithmisch war d. h. daß das Metrum des Wortes die längere oder kürzere Note bestimmte, hier ist aber von einem mehrstimmigen Gesange noch keine Spur.
a[nn]o. 314–335 wurde zu Rom die erste Singschule gestiftet, sie verfiel bald; ao. 461 wurde sie wieder hergestellt, indessen ohne besonderen Erfolg für die Kunst im ganzen; bis endlich Pabst Gregor der große zwischen 590–604 einen neuen Kirchengesang einführte, welcher sich von dem ambrosianischen dadurch unterschied, daß hier alle Silben Noten von gleicher Länge erhielten; wenn sich in dieser Zeit auch noch kein mehrstimmiger Gesang vorfindet, so war doch durch diese Gesangveränderung die Einführung derselben erleichtert indem bei einer Folge von Noten gleichen Werthes mehrere verschiedene Stimmen leichter im Takte zu erhalten sind, als wenn längere und kürzere Noten vorhanden sind, ferner führte Gregor statt der griechischen Tonzeichen das lateinische Alphabet als Tonzeichen ein, welche Tonbenennung noch in unseren Tagen beibehalten wird, er verbesserte die Gesangsschule u somit wäre dieser Zeitraum als jener zu betrachten, in welcher die selbständigere neuere Musik ins Leben trat, indem beim ambrosianischen Gesang mehr Rücksicht auf das Wort genommen wurde.
ao 790 ließ Karl der g. Sänger aus der römischen Singschule kommen, diese lehrten in Metz u. Sois[s]ons den zweistimmigen Gesang (in Terzen fortschreitend), hier ist die erste Spur eines mehrstimmigen Gesanges, ob lange vorher auf diese Weise in Rom zweistimmig gesungen wurde ist nicht genau auszumitteln, 790 ist mindestens als das Jahr anzunehmen in welchem der mehrstimmige Gesang und somit die Harmonie aus dem bell paese über die Alpen kam. Im 10ten Saec. führte Hucbald v Ubaldo in Metz das Organum, auch Diaphonie oder Symphonie genannt, ein, aus deren Schriften ist zu erwähnen, daß es auf folgende Art eingerichtet war: dem Choral oder Cantus wurde eine Quarte abwärts (alsdenn Diaphonie genannt), dann eine Quinte aufwärts (Symphonie) zugefügt, dieses konnte in Octaven wiederholt werden. Aus den Schriften Guidos genommen findet sich folgendes Beispiel in Forkels Geschichte



dieses noch eine oder mehrere Oktaven erhöht, wäre dann Symphonie
Jedes gesunde Ohr wird fühlen, wie viel besser die römische (auch noch jetzt dort noch gebräuchliche) Terzenfortschreitung ist als dieses Organum.
Guido von Arezzo (1030) hat große Verdienste um die Verbesserung der Tonschrift, indem er Linien, unsere Noten (damals puncta genennet) u die Schlüssel einführte, die gebräuchliche harmonische Behandlung des cantus im organum nannte er hart, er schlug zuerst den Gebrauch der Secunden u Terzen vor, dann daß die Endnote der Einklang seyn müßte, seine eingeführten Beispiele sind indessen auch sehr ungenießbar, um die Melodie und mus. Grammatik hat er größere Verdienste als um die Verbesserung der Harmonie, deswegen basta! –

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Franco aus Kölln (1090) führt zuerst die verschiedenen Notengattungen ein (und somit entsteht die Figuralmusik), er bestimmte die Consonanzen u. Dissonanzen;
Joh. v. Muris (1222–40) bedient sich zuerst des Wortes Contrapunct, erläuterte die Regeln und nahm an, daß die Quarte eine (zufällige) Dissonanz sey; in diesen Zeitraum fällt auch die Einführung des Discantierens (contrapunctus a[lla] mente) es bestand auf folgende Weise, der Chor sang den Cantus als organum (d. h. in Quarten und Quintenfortschreitungen) und eine höhere Stimme sang frei wahrscheinlich in Verzierungen dagegen, nach welchen Regeln dies ausgeführt wurde, ist unbekannt, des Name ist im Worte Discant auf unsere Zeit gekommen, die Sache selbst aber wurde 1322 schon verboten, weil sie unkirchlich war. Die Regeln wie Dissonanzen und Consonanzen aufzulösen seyen, wurde ao 1274 besonders von Marchettus v Padua entwickelt, auch daß mehrere Dissonanz[en] sich nicht folgen dürfen; folgende Fortschreitungen, die sich in seinen Werken häufig finden beweisen die Fortschreitung zum reinen Satz:

Joh. Tinctor (1450–80) hat schon die Regeln der verschiedenen Contrapunct-Gattungen entworfen, und als Ausbilder der Regeln des strengen Satzes, wie sie aber durch die alten Tonarten bedingt noch in unseren Tagen bestehn und stets bestehen werden, ist Franchius Gafor (im 15ten Jahrh.) anzusehen, in diesem u dem folgenden Jahrhundert erreicht der sogenannte strenge Satz seine höchste Ausbildung.
Übersicht der berührten Musik
Ambrosius ao 398 – Gregor 590 […][21]

Klein dürfte hier knapp 500 Seiten des 2. Bandes von Forkels *Geschichte der Musik* zusammengefasst haben. Gut lässt sich dies an den Notenbeispielen ablesen, deren Herkunft aus Forkels Musikgeschichte Klein in einem Fall ja ausdrücklich nennt und die sich auf den Seiten 306 (Beispiel mit Organum *Tu patris sempiternus*) und 463 (Beispiel im Abschnitt zu Marchetus von Padua) wiederfinden. Aber auch die anderen Informationen einschließlich der Jahreszahlen sind bei Forkel überliefert. So findet sich der Hinweis auf die Singschulen mit den Jahreszahlen 314–335 in § 65 des zweiten Abschnitts (»Von der Einführung in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen«) auf Seite 143. Als Jahreszahl bei Franco von Köln, dessen *Ars cantus mensurabilis* heute gewöhnlich mit ca. 1280 datiert wird, nennt Forkel allerdings nicht die von Klein angegebene Zahl 1090,[22] und auch sonst stimmen Kleins Jahreszahlen

21 Heft »Vorarbeiten«, Beginn des Kontrapunktteils ohne Paginierung. Es folgt im Wesentlichen eine Wiederholung derselben Namen, die bereits zuvor genannt wurden, sowie die Aufzählung von etwa 50 Namen von Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter Philippe de Monte, Andrea und Giovanni Gabrieli, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Ludwig Senfl.

22 Forkel (1801, 391 f.) diskutiert die chronologische Einordnung von Lehre und Biographie Francos ausführlicher in § 6 des 3. Kapitels, ohne sich zunächst auf ein Datum festzulegen. Später (ebd., 458) heißt es bei ihm jedoch: »Von 1080, um welche Zeit Franco gelebt hat«.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht restlos mit Forkels überein, was nahelegt, dass sich Klein die Daten noch über andere Schriften und Abhandlungen beschafft haben könnte. In einem Fall interpretiert er zudem eine Aussage Forkels um: Während der letztere nämlich das Notenbeispiel im Abschnitt zu Marchetus von Padua gebraucht, um die Einführung chromatischer Fortschreitungen zu illustrieren, verwendet es Klein, um »die Fortschreitung zum reinen Satz« zu beweisen.

In Kleins Umarbeitung ist innerhalb der gesamten Einleitung zum Kontrapunkt keine Rede mehr vom Generalbass als Vergleichsmoment. Das könnte zwar auch damit zusammenhängen, dass Klein ab dem Sommer 1826 den Kurs Generalbass auf- bzw. abgab, doch deutet sich darin womöglich auch eine Wende an, indem mehr die historische Entwicklung bis zur Formulierung der elementaren Kontrapunktregeln (Zuordnung der Intervalle zu Intervallklassen, Regeln zur Auflösung von Dissonanzen etc.) als die systematische Seite betont wird. Die abschließende Nennung von Komponistennamen lässt sich womöglich als Hinweis darauf verstehen, dass auch die Musik selbst in den Fokus rückte, vielleicht sogar im Kurs besprochen wurde.

Weitere Quellen zu Kleins Studium der älteren Musiktheorie

Der Überblick zur Musikgeschichte und zu den Anfängen des Kontrapunkts ist nicht das einzige Zeugnis, das eine intensive Beschäftigung Kleins mit der Musik- und Theoriegeschichte belegt. Unter den Handschriften im Nachlass finden sich auch Ausschnitte aus verschiedenen Theoretikerschriften, so etwa aus einem späteren Nachdruck von Christoph Demantius' *Isagoge artis musicae ad incipientium* (Freiberg 1656)[23], die Klein unter der Überschrift »Ältere Notenschrift« im Hinblick vor allem auf Mensuren und Ligaturen und ihre rhythmische Interpretation exzerpiert hat: Auf drei Seiten hat Klein diese Exzerpte hier in den Beginn der Generalbasslehre (§ 3: Tonschrift) als historischen Exkurs nachträglich integriert.[24] Zudem sind mehrere Blätter mit Exzerpten aus dem zweiten Buch der *Artis musicae* von Johannes Magirus (Frankfurt am Main ^{2}1611) überliefert.[25] Diese enthalten Aufzeichnungen über den phrygischen Modus sowie eine Auflistung von Literaturbeispielen unter den Überschriften »Exempla cantus choralis« und »Exempla figuralis duri«. Unter der letztgenannten Überschrift werden drei sechs-

23 Christoph Demantius, *Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen* [...], Nürnberg 1607. Kleins Exzerpte befinden sich im Heft »Vorarbeiten« im paginierten Generalbassteil auf Seite 16–18.

24 In Dehns *Harmonielehre*, die auf Kleins »Vorarbeiten« fußt, ist § 3 deutlich ausgebaut, ohne allerdings auf Demantius' Schrift Bezug zu nehmen. Vgl. Dehn 1860, 15–41.

25 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. I 6,17. Bei der Vorlage handelt es sich um eine spätere Auflage von Johannes Magirus, *Artis Musicae Legibus Logicis Methodice informatae Libri Duo: Ad Totum Musicae artificium, & comprimis solidum sonorum, Modorumque Musicorum fundamentum, componendiq*[ue] *rationem, recte, & facile agnoscendum valde accommodi*, Frankfurt a. M.: Johann Spiess, 1596.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stimmige Kompositionen sowie je ein vier-, fünf-, sieben- und achtstimmiges Stück aus dem 16. Jahrhundert genannt. Am Fuß der Seite sind zudem ein Kanon einstimmig und dessen »Resolutio« notiert. Ein zweites Blatt ist ähnlich aufgebaut und enthält Beispiele für die Kirchentonart »Phrygii mollis« (phrygisch mit Finalis auf *a*). Ein weiteres kleines Konvolut gibt eine Übersicht über mögliche Klauselstufen im vierstimmigen Satz unter den Bezeichnungen »Clausula principalis«, »[Clausula] minus principalis« und »[Clausula] affinalis«, differenziert nach verschiedenen Kirchentonarten.[26] Hier wird die Quelle, der Klein die Beispiele entnommen hat, allerdings nicht genannt. Ein Einzelblatt, bei dem als Quelle »Herbst mus. poet. sive compend. malago«[27] angegeben ist,[28] listet in ähnlicher Weise 20 verschiedene Möglichkeiten auf, einen vierstimmigen Satz mit einer Klausel auf einem F-Klang zu beschließen. In den Aufzeichnungen im Nachlass begegnet man ferner immer wieder Exzerpten mit Namen von Autoren älterer musiktheoretischer Schriften (z. B. Pietro Aron, Johannes Cochlaeus, Sebald Heyden, Lucas Lassius oder Gioseffo Zarlino), aber auch Namen aus der jüngeren Theoriegeschichte wie Johann Georg Albrechtsberger, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Philipp Kirnberger oder Justin Heinrich Knecht. Daneben werden die musikgeschichtlichen Abhandlungen von Forkel, Thomas Busby und Martin Gerbert erwähnt.

All diese Exzerpte belegen, dass sich Klein in umfassender Weise mit theoretischen Schriften des 16. und frühen 17. Jahrhundert befasst hat, teils auf dem Wege direkter Lektüre der älteren Theoretica, teils indirekt über entsprechende Kapitel aus den Schriften zur Musikgeschichte. Sein spezifisches Interesse scheint sich dabei gerade auf solche Themengebiete gerichtet zu haben, die für das zeitgenössische Komponieren erst einmal wenig relevant waren wie die Mensuralnotation (bei Demantius, Heyden, Lassius) und die Kirchentonarten, hier insbesondere der phrygische Modus. Dahinter wird ein Bildungsinteresse gestanden haben, dessen Anspruch es war, nicht aus zweiter Hand unterrichtet zu werden, sondern auf die historischen Quellen selbst zurückzugehen, um die Herkunft einer Sache zu ermitteln und deren Funktionsweise zu verstehen. Hier dürfte eine unmittelbare Relevanz, eine Übertragung auf das gegenwärtige Komponieren, kaum das Ziel der Studien gewesen sein.

Zugleich legt ein (möglicherweise früher angelegtes) Unterrichtsheft die Vermutung nahe, dass zumindest mit dem Studium der Kirchentonarten durchaus praktische Zwecke verfolgt wurden, nämlich Möglichkeiten der Orgelbegleitung von Choralmelodien zu eröffnen.[29] Dies war insofern ein wichtiger Unterrichtsgegenstand, als an der Kirchenmusikschule ja vor allem angehende Organisten ausgebildet wurden. In diesem

26 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. I 6,9.

27 Johann Andreas Herbst, *Musica poetica sive compendium melopoëticum*, Nürnberg: Jeremias Dümler 1643.

28 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. I 6,9.

29 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 1, ohne Titel und ohne Datum. Das Heft enthält zu Beginn eine elementare Einführung in den Akkordaufbau im Sinne einer Allgemeinen Musiklehre und im Anschluss daran eine Generalbasslehre. Die letzten beiden Paragraphen sind überschrieben: § 50 »Über das Choralspielen« und § 51 »Von den alten sogenannten phrygischen oder Kirchentonarten«.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Heft findet sich auf der Schlussseite am Ende von § 51 ein kurzer Abschnitt, der mit den Worten beginnt:

> Ueber die harmonische Begleitung ist schließlich noch folgendes zu merken: sie ist wie wir in den obigen Beispielen sehen, zweierlei:
> I° strenge die alten Tonarten angemessene d. h. wo kein Versetzungszeichen erscheint.
> II° freier mit Versetzungszeichen in der Begleitung vermischt. Wenn die Akkordenfolge noch bei der ersten Art wohlklingend bleibt, so ist sie allerdings vorzuziehen, weil dadurch die Eigenthümlichkeit jeder Tonart herausgehoben wird, indessen selten bleibt die Harmoniefolge wohlklingend, und in diesem Falle ist die zweite freiere Art anzuwenden, besonders weil die alten Melodien ohne harmonische Begleitung gedacht und erfunden sind; es müssen nur soviel als möglich die Versetzungszeichen vermieden werden.[30]

Klein unterscheidet mithin zwei Möglichkeiten, kirchentonale Melodien zu harmonisieren bzw. auf der Orgel zu begleiten: eine streng diatonische, die auf jegliche zusätzliche Vorzeichen verzichtet, und eine freie, die auch nicht-diatonische Töne zulässt. Klein räumt ein, dass der Charakter der Tonart eigentlich in der streng diatonischen Variante am besten zur Geltung gebracht werde, benennt aber als übergeordnete Instanz für die Wahl der Begleitung letztlich doch ein Geschmacksurteil, das sich von der historischen Einsicht (bzw. fälschlichen Annahme) löst. Das Kriterium »wohlklingend«, das eine Entscheidung herbeiführen sollte, zeigt an, dass in demjenigen Fall, in dem zeitgenössisches und ›historisches‹ Verständnis in einen Widerspruch zueinander geraten, letztlich dem zeitgenössischen Urteil der Vorzug gegeben wird. Für die gegenwärtige Praxis will Klein also von einem radikalen oder gewissermaßen restaurativen Historismus nichts wissen. Die Beispiele, die diesen Überlegungen zur Veranschaulichung vorausgehen, zeigen für jede Kirchentonart (bei Verzicht auf eine Differenzierung zwischen authentischem und plagalem Modus) jeweils ein Kirchenlied als Oberstimme, zu der eine bezifferte Bassstimme im Note-gegen-Note-Satz gesetzt ist. Die Bassstimme erscheint dabei in zwei Varianten, einmal streng diatonisch, einmal mit vereinzelten nicht-diatonischen Tönen.[31] Für den dorischen Modus lautet das Beispiel wie folgt:

30 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 1, § 51, Schlussabschnitt.

31 Klein folgt hier womöglich dem Vorbild Kirnbergers, der in Teil 2/1 seiner *Kunst des reinen Satzes* nach derselben Methode verfährt, eine Choralmelodie in einer Kirchentonart mit zwei verschiedenen Bässen zu versehen, die jeweils eine ältere und eine moderne Auffassung repräsentieren sollen. Kirnberger hält eine harmonische Begleitung gemäß den »alten Tonarten« allerdings stets für die bessere, weil diese »überdem mehr Mannigfaltigkeit der Harmonie und der Modulation [habe], als die neuere Art in so einfachen Gesängen zuläßt, wo man sich insgeheim mit dem Accord der Tonica, und ihrer Ober- und Unterdominante behilft.« »Empfindung und Ausdruck« der alten Kirchenlieder könnten daher »ohne merkliche Verminderung ihres Werthes nicht […] nach der neuen Art umgesetzet werden.« Vgl. Kirnberger 1776, 47.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 1: Bernhard Klein, Choral Vater unser im Himmelreich *mit Angabe unterschiedlicher Begleitungsmöglichkeiten am Ende eines Hefts mit verschiedenen Aufzeichnungen u. a. zum Generalbass (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 1, o. S.)*

Diese Beispiele wie auch die vorangehenden Anweisungen dürften sicher praktische Zwecke im Rahmen der Organistenausbildung erfüllt haben, sie eröffnen einen Horizont an Möglichkeiten der Begleitung und systematisieren diese zugleich. Die Systematisierung beruft sich allerdings nicht auf ältere musiktheoretische bzw. -praktische Quellen, was letztlich zu Fehlurteilen führt, da Klein bei der ›alten‹ Harmonisierung sogar so weit geht, selbst in der Klausel auf den Leitton zu verzichten. Zugleich zeigt die Platzierung dieser Beispiele am Ende eines Hefts zum Generalbass an, dass Klein die Choralharmonisation im Satz ›Note gegen Note‹ nicht als *Contrapunctus simplex* dem Bereich des Kontrapunkts, sondern dem Bereich der Harmonie- und Generalbasslehre zugeordnet hat.

Gattungskontrapunkt und die Anfänge der Fugenlehre in Kleins Kontrapunktunterricht

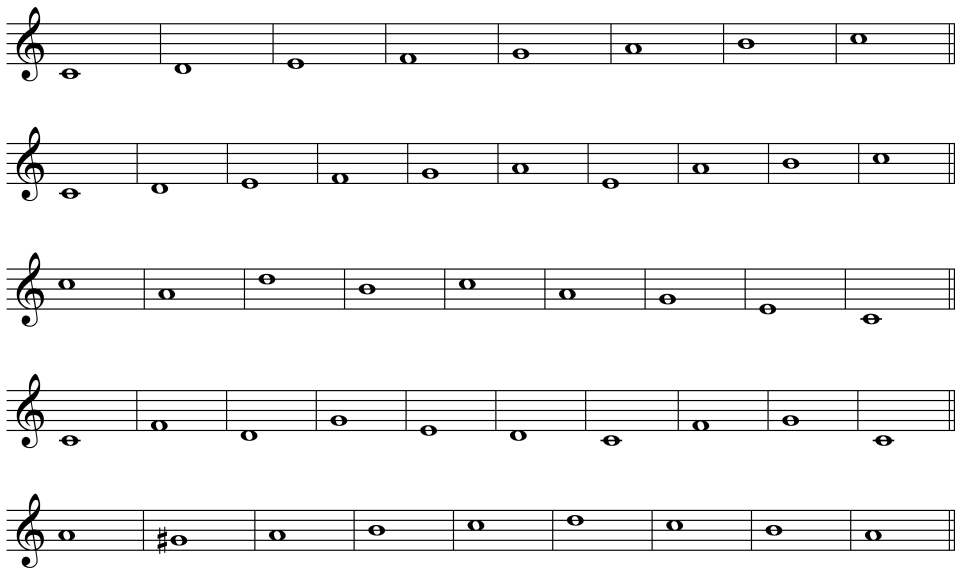
Dass Kleins Übungen im Kontrapunktunterricht nicht auf Kirchentonarten und Beispielen mit älterer Musik beruhen, deutet sich in dem oben wiedergegebenen Stundenplan bereits an, wird aber zusätzlich durch die überlieferten Materialien einiger Hefte bestätigt, auch wenn diese nicht immer eindeutig dem Berliner Unterricht zugeordnet werden können.[32] Im Heft »Vorarbeiten« fehlen zudem etliche Notenbeispiele, für die ursprünglich Platz frei gelassen worden war. Nur zum Teil wurden diese offensichtlich

32 Im Berliner Nachlass werden insgesamt neun gebundene Hefte aufbewahrt (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II 1, B. II 3–6, B. II 8–11), die sich drei Themenfeldern zuordnen lassen: Gesangslehre, Generalbass, Kontrapunkt. Die Lehrgänge sind unterschiedlich sorgfältig ausgearbeitet und erweisen sich teilweise als Überarbeitungen anderer Hefte. Gelegentliche Datumseinträge lassen den Schluss zu, dass erste Aufzeichnungen wohl vor Kleins Berliner Zeit entstanden, spätestens unmittelbar vor Kleins Aufnahme seiner Unterrichtstä-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

später nachgetragen. Daher lässt sich für einige Teilbereiche nicht sicher das Notenmaterial bestimmen, auf dessen Grundlage der Unterricht erfolgte.

Klein hat den Gattungskontrapunkt, mit dem der Kontrapunktunterricht eröffnet wurde, nicht mit den bei Fux verwendeten cantus firmi gelehrt, sondern hierfür einfache und recht schematisch erfundene dur-moll-tonale Melodien mit Tonleiter- und Sequenzausschnitten verwendet. Teilweise griff er auch auf bloße Skalenausschnitte als cantus firmus zurück. Damit erinnern diese cantus firmi an die (wenngleich deutlich längeren) »Chants donnés«, die in Cherubinis Kontrapunktlehrbuch verwendet werden,[33] was die Nähe von Kleins Methode zu Lehrtraditionen des Pariser Conservatoires einmal mehr unterstreicht. Zwar gibt es bei Cherubini keine vollständige Durskala als cantus firmus, doch spielen Tonleiterausschnitte (sowohl auf- wie abwärts geführt) mehrfach eine Rolle.[34] Auch Sequenzausschnitte finden Verwendung.[35]



Beispiel 2: Beispiele für von Klein verwendete cantus firmi

tigkeit am Institut für Kirchenmusik. Am weitesten gediehen ist das Heft »Vorarbeiten«, dessen Generalbassteil später als Grundlage von Dehns *Harmonielehre* diente. Vgl. dazu auch Dehn 1860, Vorrede III–V.

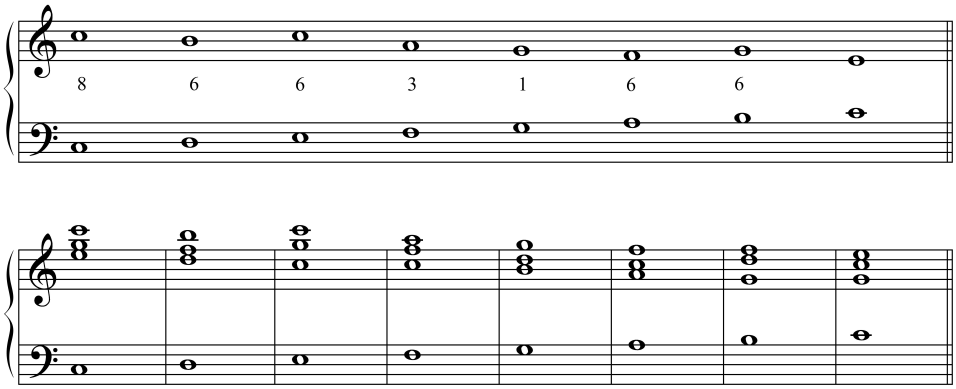
33 Fétis legt seinem Gattungskontrapunkt nur zwei verschiedene cantus firmi zugrunde (je einen in C-Dur und a-Moll), die sich ähnlich wie später bei Cherubini vorzugsweise aus Tonleiterausschnitten zusammensetzen.

34 Vgl. etwa bei den cantus firmi in C-Dur die Nr. 3, 5, 6, 9, 10, 12 und 15 (Cherubini 1835, 183 f.).

35 Vgl. etwa bei den cantus firmi in C-Dur die Nr. 2, 5 und 11 (ebd.).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aber nicht nur die cantus firmi, die bei Klein »Sujet« genannt werden, sind modern erfunden, sondern auch deren Kontrapunkte. Das wird gleich bei der 1. Gattung im zweistimmigen Satz deutlich, in dem die zweite Stimme mit Ausnahme des vorletzten Takts wie ein Extrakt der Oberstimme aus dem gängigen Regola dell'ottava-Modell wirkt:



Beispiel 3: Zweistimmiger Kontrapunkt in der 1. Gattung bei Klein in einem Heft mit Aufzeichnungen überwiegend zum Gattungskontrapunkt (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 8, o. S.) und Harmonisierung der Regola im Vergleich

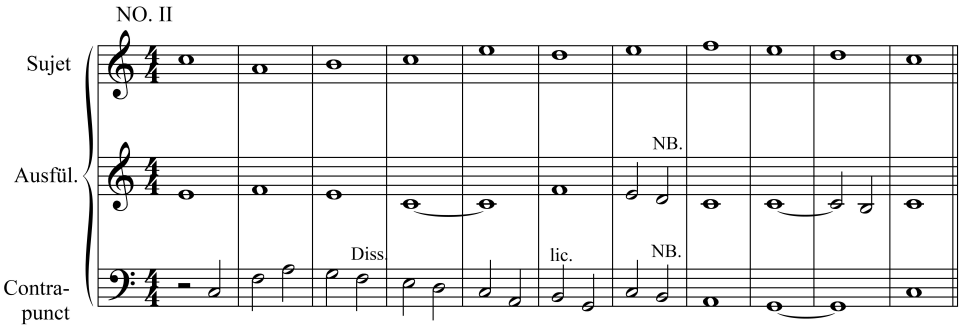
Zwar kann man argumentieren, dass ein so erfundener Kontrapunkt auch den ›ästhetischen‹ Kontrapunktregeln entspricht (Bevorzugung von Gegenbewegung und imperfekten Konsonanzen), doch liegt die Kongruenz zwischen der Oberstimme des Regola-Modells und dem von Klein notierten Kontrapunkt auf der Hand. Gleichwohl dürfte bei Klein im Unterschied zu Kirnberger oder Jérôme-Joseph de Momigny keine implizite Harmoniefortschreitung mitgedacht sein, die bestimmte zwar kontrapunktisch korrekte, aber harmonisch fragwürdige Folgen ausschließen würde. So kommt bei Klein auch ein cantus firmus mit den Anfangstönen *c-d-f* vor, dem als Gegenstimme c^2-h^1-a^1 beigegeben ist, was im Sinne üblicher harmonischer Fortschreitungen (interpretiert als Folge: C-Dur [= Tonika], Sextakkord über *d* [= verkürzter Dominantseptakkord] und F-Dur [= Subdominante]) mindestens ungewöhnlich wäre. Cherubini ist in diesem Punkt viel zurückhaltender, wird doch in seinem *Cours de contrepoint et de fugue* ein cantus firmus mit den Tönen *c-d-f* weitgehend vermieden.[36]

Stärker sichtbar wird die Verankerung von Kleins Kontrapunktunterricht in der traditionellen dur-moll-tonalen Musiksprache bei den mehr als zweistimmigen Sätzen:

36 In den »Chants donnés« bei Cherubini wird der Ton *d* in einem C-Dur-Kontext stets zu *c*, *e*, *g* oder *h* weitergeführt; die einzige Ausnahme, die in den Übungen und Beispielen aber kaum Verwendung findet, ist chant Nr. 9 (T. 2 f.). Weitere Belege für ein kontrapunktisches Denken bei Cherubini, das eine Dur-Moll-Tonalität zur (impliziten) Grundlage des Kontrapunkts hat, bei Edler 2016, 14–19.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

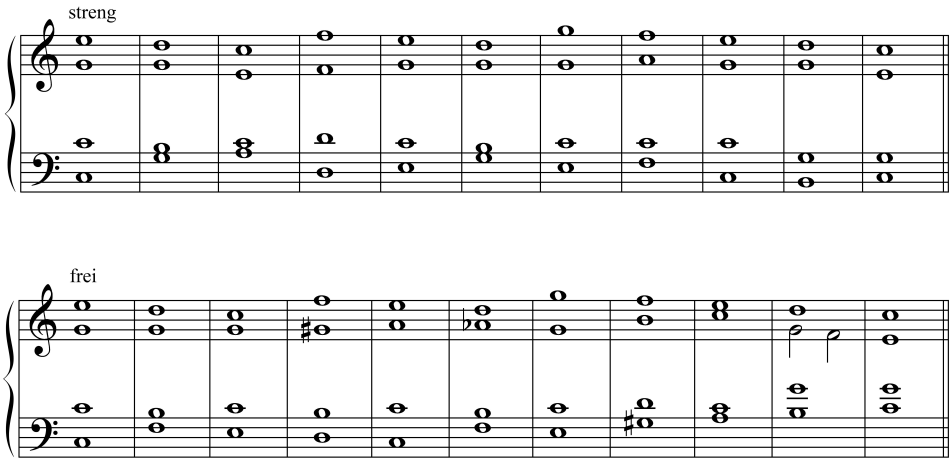
So kommt es nicht allein zum Einsatz von (modern gesprochen) Zwischendominanten, sondern wird auch der Dominantseptakkord – wohl im Rückgriff auf Kirnbergers Theorie der wesentlichen Dissonanzen – als quasi konsonanter Klang behandelt, der mindestens keiner Vorbereitung mehr bedarf (wohl aber einer Auflösung), wenngleich Klein dies als Lizenz verbucht.



Beispiel 4: Bernhard Klein: dreistimmiger Kontrapunkt in der 2. Gattung (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 8, o. S.)

Im weiteren Verlauf nimmt Klein schließlich eine Unterscheidung von strengem und freiem Satz in der 1. Gattung vor, deren zu Grunde liegende Kriterien sich wie folgt rekonstruieren lassen: Als ›streng‹ wird ein Satz begriffen, der sich auf den diatonischen Tonvorrat sowie auf Dur- oder Molldreiklänge beschränkt. Dissonanzen sind im Note-gegen-Note-Satz nicht zugelassen. Der ›freie‹ Satz kann dagegen chromatische Töne enthalten, wodurch auch verminderte Septakkorde möglich werden. Als Akkorddissonanzen sind sowohl kleine als auch verminderte Septimen zulässig, die zwar frei eintreten können, aber stets schrittweise abwärts aufgelöst werden müssen. Diese Regeln ermöglichen einen Tonsatz, der für das frühe 19. Jahrhundert gleichsam auf der Höhe der Zeit steht.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 5: Bernhard Klein: vierstimmiger Kontrapunkt in der 1. Gattung mit Gegenüberstellung von strengem und freiem Satz bei identischer Oberstimme (Heft »Vorarbeiten«, o. S.)

Klein versucht also, den Kontrapunkt gemäß Schreibarten zu differenzieren, aber diese Differenz scheint nicht auf konkreten historischen Modellen zu fußen, sondern auf einer rein systematischen Einteilung.[37] In der Folge bringt der strenge Satz einen Tonsatz hervor, der bisweilen wie ein verdünnter Aufguss des freien Satzes daherkommt.

Unter der Voraussetzung, dass die überlieferten Materialien repräsentativ für die in den Anfängen des Kontrapunktunterrichts vermittelten Gegenstände sind, lässt sich festhalten, dass die ältere Musik in Kleins Unterricht keine Rolle gespielt hat. Allenfalls wird sie als historischer Bildungshintergrund und bei den Kirchentonarten in praktischer Hinsicht für die Orgelbegleitung eingeführt (ähnlich wie bei Kirnberger[38]). Erst im weiteren Verlauf des Lehrgangs greift Klein für Spezialfälle wie die »Fuge in Gegenbewegung« auf ältere Musik zurück. Dort ist als Notenbeispiel eine »Ricercata al 2do tuoni del Joannis Salvatono [recte wohl Giovanni Salvatore] 1702« beigegeben, um das Phänomen zu veranschaulichen.

Die überlieferten Beispiele zur Fuge bestätigen dieses Bild: Anders als man es bei einem in Berlin wirkenden Theoretiker und Komponisten erwarten könnte, spielt Johann Sebastian Bach für die Übungen zur Fuge so gut wie keine Rolle.[39] Vielmehr leitet Klein die Fuge unmittelbar aus dem Gattungskontrapunkt her, was durch folgende

37 Die von Klein auf diese Weise vorgenommene Unterscheidung von strenger und freier Schreibart wird dann auch von Dehn übernommen. Im »modernen Contrapunkt« können in der 1. Gattung ebenfalls schon Dissonanzen verwendet werden, die, sofern sie als Repräsentanten von Tönen des Dominantseptakkords aufgefasst werden, auch frei eintreten dürfen. Vgl. Dehn 1859, 7–11.

38 Vgl. Kirnberger 1776, 41–67.

39 Allein in dem Heft Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 8 finden sich zwei Beispiele aus Bachs *Wohltemperierten Klavier*, Teil 2 (T. 14 f. der Fuge c-Moll und Beginn der Fuge d-Moll). Interessanterweise sind die Seiten am Fuß mit »Francfurt im

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maßnahmen erreicht wird: Erstens ist das Fugenthema so erfunden, dass es aus stets gleich großen Notenwerten besteht und somit einem cantus firmus ähnlich sieht. Zweitens besteht dieses Thema ausschließlich aus Skalenausschnitten. Drittens wird in der Mitte des Beispiels das Thema quinttransponiert, so dass ein Verhältnis analog zu Dux und Comes entsteht.

Beispiel 6: Bernhard Klein: Übergang vom zweistimmigen Gattungskontrapunkt (5. Gattung) zur Fuge (Heft »Vorarbeiten«, o. S.)

Später wird ein dreistimmiger Satz, der in den beiden tieferen Stimmen durchgängig nach dem Prinzip ›Note gegen Note‹ gesetzt ist, während dessen Oberstimme in der zweiten Hälfte in die 4. Gattung (Synkopen) übergeht, durch einstimmige Darstellung und sukzessive Einsatzfolge als Kanon ausgeführt. Danach wird durch Verzierung resp. Diminution der Oberstimme demonstriert, wie sich eine Tonfolge in großen Notenwerten als Gerüstsatz verstehen lässt, der in eine bewegte Melodie transformiert werden kann. Auch hier findet sich von älterer Musik keine Spur; wenn man überhaupt eine Verbindung zu ihr herstellen möchte, dann kann man eher an Georg Friedrich Händel denken, der im Kreis um Thibaut sehr geschätzt wurde.

novemb. 1817« datiert. Zu diesem Zeitpunkt war Klein am Sitz der Bundesversammlung Privatlehrer in der Familie eines Bankiers de Ron.

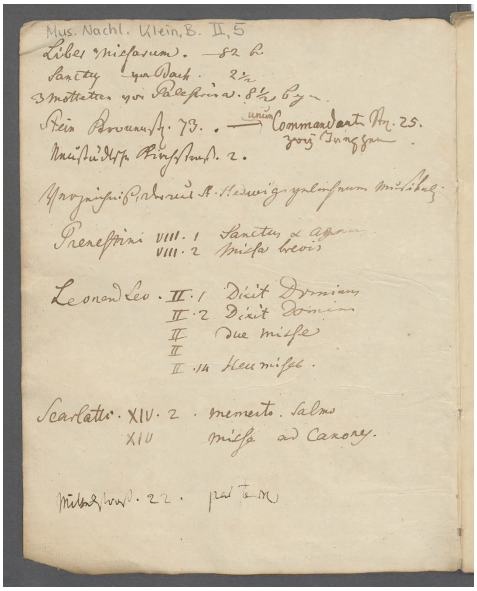
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beispiel 7: Bernhard Klein: Kanon und diminuierter Kontrapunkt (Heft »Vorarbeiten«)

Weitet man die Spurensuche auf Beispiele aus der musikalischen Literatur aus, so kommt noch eine andere Quellenart ins Spiel, die sich zwar nicht in den Unterrichtsmanuskripten niedergeschlagen hat, jedoch für Kleins Kenntnisse im Bereich der älteren Musik von großer Bedeutung gewesen ist. Aus einem Brief an Erich Heinrich Verkenius ist bekannt, dass Klein in Italien eine Reihe von Abschriften sogenannter ›altitalienischer‹ Vokalmusik erwarb,[40] die um 1830 nur selten in Neudrucken verfügbar war. Auch unter den Materialien in den Nachlasskästen begegnen uns Hinweise auf das Studium oder Abschriften dieser Musik. Insbesondere in den Mappen »Musicalische Studien« und »Exzerpte« finden sich Ausschnitte aus Werken etwa von Ockeghem, Josquin Desprez, Orlando di Lasso oder Palestrina. Unter den Notizen auf dem inneren Umschlagblatt in einem Band ohne Titel, der den Entwurf zu einer Gesangslehre enthält, befindet sich auch eine Auflistung ausgeliehener Musikalien, aus der hervorgeht, dass Klein Werke von Palestrina, Leonardo Leo und Alessandro Scarlatti teils wohl bei Privatpersonen, teils bei der Bibliothek der St. Hedwigs-Kathedrale entliehen hatte:

40 Vgl. die Beilage zu einem Brief an Erich Heinrich Verkenius, o. D., wohl 1826, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ep. Bernhard Klein, Varia 4. Sie enthält eine umfangreiche Liste von Musikalien, die Klein vermutlich in Rom und Neapel erworben hatte. Eine Wiedergabe dieser Liste bei Scheideler 2010, 558–563.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Liber missarum. 82 Bo[gen]
Sanctus von Bach. 2 ½
3 Motetten von Palestrina. 8 ½ Bogen
Stein Kronenstr. 73. --------neue Commandanten Str. 25
bey [?]
Neustädtische Kirchstraße 2
Verzeichnis der aus St. Hedwig geliehenen Musikalien
Prenestini VIII. 1 Sanctus & Agnus
VIII. 2 Missa brevis
Leonard Leo. II. 1 Dixit Dominus
II. 2 Dixit Dominus
II due Misse
II
II 14 [?] Missae.
Scarlatti XIV. 2. Memento. Salmo
XIV Missa ad Canones
Mittelstraße 22 par terre

Abbildung 1: Bernhard Klein, Vordere innere Umschlagseite eines Hefts, das zu Beginn den Entwurf einer Gesangslehre beinhaltet, im weiteren Verlauf aber zahlreiche Skizzen enthält (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 5), Faksimile und Übertragung.

Bernhard Klein, Responsorium op. 17 Nr. 2: »Tristis est anima mea«

Wozu war das Studium musiktheoretischer Werke wie von Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts also gut? Da es in den praktischen Unterricht nicht oder allenfalls am Rande eingeflossen zu sein scheint, muss man davon ausgehen, dass Klein diese Studien primär als Privatangelegenheit betrachtete, die höchstens in seiner eigenen Kirchenmusik ihren Niederschlag fand. Auf welche Weise der Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts in Kompositionen Kleins tatsächlich eine Rolle gespielt haben könnte, soll abschließend anhand des 1827 in der Sammlung *Sechs Responsorien* op. 17 als Nr. 2 erschienenen kurzen Stücks »Tristis est anima mea« aufzuzeigen versucht werden. Ein derartiges Responsorium für Karfreitag spielte bei der zeitgenössischen Diskussion um die Neubewertung und Wiederbelebung der älteren Musik schon im vorausgegangenen Jahrzehnt eine Rolle, war doch bereits 1814 ein im frühen 19. Jahrhundert noch Palestrina zugeschriebenes Stück auf diesen Text, das von Marc‘ Antonio Ingegneri stammt, von E. T. A. Hoffmann im Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* als Beispiel für eine von Einfachheit, Ernst und Würde bestimmte Kirchenmusik bestimmt und als Vorbild für eine neue Kirchenmusik aus dem Geist der alten apostrophiert worden. Gut zehn

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jahre später wurde den *Responsorien* Ingegneris in Thibauts Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* ebenfalls ein Vorbildcharakter zugesprochen.[41]

Der Text, der im Wesentlichen Ausschnitte der Evangelien nach Matthäus und Markus paraphrasiert (Matthäus, Kap. 26, ab Vers 38; Markus, Kap. 14, ab Vers 32), lautet in der lateinischen Fassung:

> Tristis est anima mea usque ad mortem, sustinete hic, vigilate mecum, nunc videbitis turbam quae circumdabit me, vos fugam capietis et ego vadam immolari pro vobis. Ecce appropinquat hora et filius hominis tradetur in manus peccatorum.[42]

Der Text gibt keine bestimmte Formanlage vor. Will man den letzten Satz betonen, der gleichzeitig Umschlagspunkt wie gleichsam Erfüllung einer Prophezeiung ist (gleich zu Beginn markiert durch das Wort »Ecce«), so wäre wohl eine zweiteilige Form zu bevorzugen. Tatsächlich überführt Klein die Textvorlage auch in eine zweiteilige Formanlage (T. 1–20, T. 21–49), doch setzt die modifizierte Reprise ab Takt 21 bereits bei den Worten »vos fugam capietis […]« ein. Der mit »Ecce approbinquat […]« beginnende Textabschnitt wird innerhalb der Reprise hingegen als Einschub behandelt (T. 32–40), ehe mit Takt 41 die (modifizierte) Wiederaufnahme bis zum Schluss fortgesetzt wird (T. 41 bezieht sich auf T. 9). Der Einsatz der Reprise ist dabei sehr unauffällig gesetzt (es gibt weder eine markante Zäsur noch eine deutliche harmonische Hinführung). Viel stärker wird dagegen der Einsatz in Takt 32 hervorgehoben, da ihm ein phrygischer Halbschluss und eine Generalpause vorausgehen. Klein strebt also statt bloßer Reihung von Phrasen, die auf die unterschiedlichen textlichen Gehalte reagieren, eine Vermittlung von autonomer Form und Text an.

Die Verankerung in einer um 1830 gängigen Musiksprache zeigt sich jedoch nicht nur in der Form, sondern insgesamt in der Harmonik, die mindestens teilweise von dur-moll-tonaler Funktionalität geprägt ist und einen Akkordbestand aufweist, zu dem etwa auch verminderte Septakkorde gehören. Daneben gibt es wenige Momente, die auf ältere Musik des 16. Jahrhunderts verweisen. So ist das Repertoire der Akkordtypen wie der Radius der gefestigten Tonartenstationen relativ gering, so dass eigentliche Ausweichungen nicht vorkommen (allein B-Dur wird an zwei Stellen als Nebentonart eingeführt). Auch werden über weite Strecken deutliche Kadenzen vermieden, die zudem fast immer in imperfekter Form auftreten (die einzigen beiden vollkommenen Kadenzen mit Diskant- und Bassklausel erklingen in T. 7/8 und T. 12/13). ›Moderne‹ Dominantseptakkorde im Rahmen von Kadenzen werden dabei nicht verwendet. Ein Hang zum kirchentonalen Denken (also zum dorischen oder zum phrygischen Modus) ist allerdings nicht erkennbar.

41 Vgl. Hoffmann 1814, Sp. 594–597; Thibaut 1825, 96, bzw. ^{3}1851, 54.

42 Der Text lässt sich, ausgehend von Martin Luthers Übersetzung der Anfangsverse, wie folgt ins Deutsche übertragen: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet mit mir. Bald werdet ihr die Menge sehen, die mich umgeben wird. Ihr aber werdet fliehen, und ich werde gehen, um für euch geopfert zu werden. Siehe die Stunde ist da, dass des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gleichwohl fällt eine sehr einfache Rhythmik auf, bei der sich die Notenwerte fast ausschließlich auf Halbe und Viertel beschränken und relativ wenige punktierte Noten vorkommen, so dass ihr deklamatorischer Gestus durchaus an Ingegneris musikalischen Satz erinnert. Deutlicher zeigt sich eine Nähe zu mancher Musik des 16. Jahrhunderts indes im Kontrapunkt, und dies auf mehreren Ebenen: So komponiert Klein für den Einschub ab Takt 32 ein Geflecht von Linien, die sich als Tonleiterausschnitte aufwärts wie abwärts bewegen, meist jedoch ohne als Imitation kenntlich gemacht zu sein.[43] Eher wirken sie wie zufällig eingestreut als Auflockerung des musikalischen Satzes.

43 Eine Ausnahme stellen allein die Takte 36–38 dar, in denen es zwischen den drei Unterstimmen zu einer recht deutlich hörbaren Imitation in der Oktave bzw. im Einklang kommt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Moderato
Alto
Tenore 1
Tenore 2
Basso
Tris - tis est a - ni - ma, a - ni - ma me - a, us - que ad mor - tem, sus - ti -
Tris - tis est a - ni - ma, me - a, us - que ad mor - tem,
Tris - tis est a - ni - ma, a - ni - ma me - a, us - que ad mor - tem,
Tris - tis est a - ni - ma, me - a, us - que ad mor - tem,
9
A.
T. 1
T. 2
B.
ne - te hic, vi - gi - la - te me - cum, nunc vi - de - bi - tis tur - bam
sus - ti - ne - te hic, vi - gi - la - te me - cum, nunc vi - de - bi - tis
vi - gi - la - te me - cum, nunc vi - de - bi - tis
vi - gi - la - te me - cum,
17
A.
T. 1
T. 2
B.
quae cir - cum - da - bit me, vos fu - gam ca - pi -
tur - bam quae cir - cum - da - bit me, vos fu - gam ca - pi - e -
tur - bam quae cir - cum - da - bit me, vos fu - gam ca - pi -
nunc vi - de - bi - tis tur - bam vos fu - gam ca - pi -
25
A.
T. 1
T. 2
B.
e - tis, et e - go va-dam im-mo - la - ri pro vo - bis,
- tis, et e - go va-dam im-mo - la - ri pro vo - bis, ec - ce, ap-pro-pin-quat
e - tis, et e - go va-dam im-mo - la - ri pro vo - bis, ec - ce, ap - pro -
e - tis, et e - go va-dam im-mo - la - ri pro vo - bis, ec - ce,
34
A.
T. 1
T. 2
ec - ce, ap-pro-pin-quat ho - ra, ec - ce, ap-pro-pin-quat ho - ra, et fi - li - us
ho - - - ra, ec - ce, ap - pro - pin - quat ap-pro-pin-quat ho - ra, et
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Einen vergleichbaren musikalischen Satz findet man zum Beispiel am Beginn der Vertonung des fünften Verses von Psalm 6 (»Quoniam non est in morte [...]«) aus Lassos Bußpsalmen – einer Werksammlung, die schon früh in Kreisen der Alte-Musik-Bewegung des 19. Jahrhunderts bekannt war und sich auch in der Bibliothek Thibauts befand.[44] Lasso ist zudem neben Händel der am häufigsten genannte Komponist in Thibauts *Ueber Reinheit der Tonkunst*. Vergleicht man den Beginn von Lassos *Quoniam* mit dem Beginn des Abschnitts »Ecce approbinquat hora« (ab Takt 32) von Kleins Responsorium, so fallen Übereinstimmungen in der Art auf, wie die Stimmen zueinander geführt werden. Bis zur Klausel in Takt 9 ist der fünfstimmige Satz ganz ähnlich wie bei Klein von gleichzeitig auf- und absteigenden melodischen Linien in Sekundbewegungen durchzogen, ohne dass sich von einem klar begrenzten Soggetto sprechen ließe. Dabei sind die zeitlichen Einsatzabstände so gewählt, dass fast immer zwei Stimmen in imperfekten Konsonanzen miteinander gekoppelt sind. Übereinstimmend mit Klein ist auch, dass sich die Bewegung aus einem einzigen Ton entfaltet, dass sie in Mittellage beginnt (bei Lasso mit dem Ton *a*, bei Klein mit dem Ton *g*) und der Tonraum nach und nach aufgefächert wird.

44 Vgl. Nr. 311 in Polley 1982, 620.

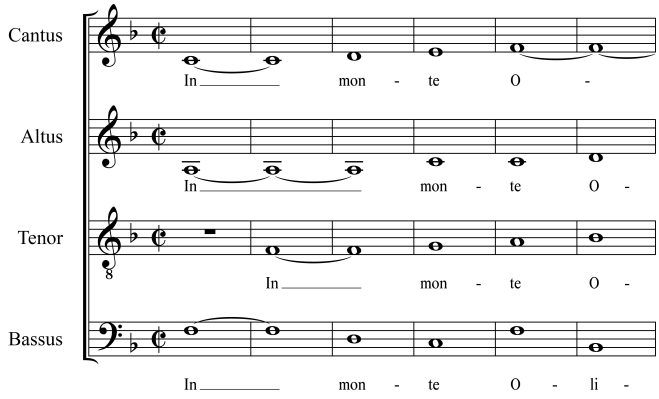
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 9: Orlando di Lasso, Quoniam non est in morte *(Vers 5 aus Bußpsalm 1 [Ps. 6]), Beginn*

Der Anfang von Kleins Komposition ist auf andere Weise komponiert. Was auf den ersten Blick wie ein im Grunde homophoner Satz wirkt, der durch Binnenbewegungen aufgelockert wird (insbesondere T. 1–8) und dann in eine Imitation der drei Oberstimmen überzugehen scheint (T. 8–14), ehe im Schlussabschnitt tendenziell das Satzmodell des Anfangs wiederhergestellt wird, erweist sich über weite Strecken als strenger Kanon zwischen Alt und erstem Tenor. So gibt es bei jeweiligem Beginn im Alt in den Takten 1–5 zunächst eine Unterquintimitation, sodann in den Takten 8–21 eine Unterquartimitation. Aufgrund der Tatsache, dass die kanonischen Stimmen mit den freien gemeinsam einsetzen, drängt sich diese Satztechnik nicht in den Vordergrund, bleibt mithin der Kanon relativ unauffällig. Hier folgt Klein einem Satzmodell, das sich bisweilen auch bei Ingegneri findet, von dem aber ebenfalls Lasso in manchen Abschnitten aus seinem sechsten Bußpsalm (Ps. 130 [129]) Gebrauch macht: In einen äußerlich homophonen Satz sind Binnenbewegungen integriert; diese entpuppen sich

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Imitationen, welche aber durch die Bewegung der übrigen Stimmen verdeckt werden und somit kaum an die hörbare Oberfläche gelangen.



Beispiel 10: Marc' Antonio Ingegneri, In monte Oliveti*, Beginn*

Es gibt keine Hinweise darauf, dass sich Klein mit solchen Werken wie den *Responsorien* op. 17 eine romantische Kirchenmusikästhetik zu eigen machte, wie sie prominent etwa von E. T. A. Hoffmann vertreten wurde. Für ihn war die ältere Musik keine Musik wie aus einer anderen Welt, sondern genügte ganz pragmatisch in idealer Weise dem Zweck, die Andacht zu befördern, ohne sich selbst zu sehr in den Vordergrund zu drängen.[45] Daraus scheint die Idee einer Kirchenmusik erwachsen zu sein, welche sich keiner starken und auffälligen Mittel bedienen sollte, um die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst zu lenken, was wiederum zur Folge hatte, dass die (kontrapunktische) Kunstfertigkeit nicht ausgestellt werden sollte. Die Verbindung von Einfachheit und Strenge als Maxime eines kontrapunktischen Satzes dürfte den Bogen zum Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts geschlagen haben, ohne dass damit zugleich eine Restauration der älteren Musik realisiert wurde. Maßstab blieb, ob das Ergebnis wohlklingend sei, was eine zu große Fremdheit der musikalischen Sprache ausschloss und somit eine Nähe zur zeitgenössischen Musik erforderlich machte. Daraus resultierte gleichsam eine gewisse Mitte zwischen alten (kontrapunktischen) Satztechniken und neuem (harmonischen

45 Vgl. G. P. 1842, 82 f.: »Ich meine nur, daß die Musik sich in diesem Dienste nicht so frei bewegen kann, wie sonst, wenn sie wahre Kirchenmusik bleiben will. Man geht in die Kirche, um zu beten und andächtig zu sein, nicht um Musik zu hören. […] Daß es ein Drittes gebe, wo die Musik, einen Teil ihrer ungebundenen Selbständigkeit aufgebend, dennoch fördernd, und nicht störend in die Andacht eingreife, das haben die alten italienischen Meister bewiesen.« Die hier einer Person namens Kurt in den Mund gelegten Äußerungen gehen auf einen längeren undatierten Text Kleins zurück, der »Ein paar Worte über den Versuch einer musikalischen Agende etc. von J. Fr. Naue« überschrieben ist und sich im ersten Nachlasskasten Kleins in der Mappe »Musicalische Studien« befindet.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie formalen) Gewand. Die Tatsache, dass sich von all dem keine Spuren in Kleins Kontrapunktunterricht finden, dass also der praktische Anteil des Kontrapunktunterrichts ganz von der zeitgenössischen Musik bestimmt blieb, bestätigt noch einmal die These, dass Klein diese Art des Komponierens als seine Privatsache betrachtete. Insofern blieben die Anfänge einer historisch informierten Musiktheorie reines Bildungsgut, das kaum unmittelbareFolgen für die Praxis zeitigte. Von denjenigen Konsequenzen, die fast 40 Jahre später Heinrich Bellermann aus ähnlichen Voraussetzungen zog, war Klein um 1830 noch weit entfernt.

Literatur

Cherubini, Luigi [1835], *Theorie des Contrapunktes und der Fuge von L. Cherubini* [...]. *Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Franz Stoepel*, Paris: Schlesinger / Leipzig: Kistner.

Dehn, Siegfried W. (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Schneider.

Dehn, Siegfried W. ([2]1860), *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*, Berlin: Schlesinger.

Dinglinger, Wolfgang (2009), »Zelters Musikalische Bildungsanstalt und die Gründung des Instituts für Kirchenmusik«, in: *Der Singemeister Carl Friedrich Zelter*, hg. von Christian Filips, Mainz: Schott, 118–123.

Eberle, Gottfried (1991), *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. ›Ein Kunstverein für die heilige Musik‹*, Berlin: Nicolai.

Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus. Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, *ZGMTH* 13/1, 11–30. https://doi.org/10.31751/883 (03. 05. 2026)

Fischer, Axel / Matthias Kornemann (Hg.) (2010), *Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Berlin: de Gruyter.

Forkel, Johann Nikolaus (1801), *Allgemeine Geschichte der Musik. Zweyter Band*, Leipzig: Schwickert 1801.

Forkel, Johann Nikolaus (1819), *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien welche den 10ten May 1819 und an den folgenden Tagen* [...] *meistbietend verkauft werden*, Göttingen: F. C. Huth.

Garratt, James (2002), *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1814), »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *AmZ* 16, Sp. 577–584, 593–603, 611–619.

Kirnberger, Johann Philipp (1776), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Zweyter Theil. Erste Abtheilung*, Berlin, Königsberg: Decker u. Hartung, Reprint Hildesheim: Olms 1968.

Koch, Carl (1902), *Bernhard Klein (1793–1832). Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte, im besonderen Berlins*, Leipzig: Brandstetter.

G. P. [= Gustav Parthey] (1842), »Bernhard Klein«, in: *Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst*, H. 5, hg. von Christian Köster, Berlin: Nicolai, 65–109. Parthey, Lili (1926), *Tagebücher aus der Biedermeierzeit*, hg. von Bernhard Lepsius, Berlin/Leipzig: Gebrüder Paetel.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Polley, Rainer (1982), *Anton Friedrich Justus Thibaut (ad 1772–1840) in seinen Selbstzeugnissen und Briefen*, Bd. 2: Briefwechsel, Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Richter, Thomas (2000), *Bibliotheca Zelteriana. Rekonstruktion der Bibliothek Carl Friedrich Zelters. Alphabetischer Katalog*, Stuttgart/Weimar: Metzler.

Scheideler, Ullrich (2010), *Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte. Studien zur geistlichen a-cappella-Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Umkreis der Sing-Akademie zu Berlin* (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin 11), Berlin: Mensch und Buch.

Schröder, Cornelia [1958], *Carl Friedrich Zelter und die Akademie. Dokumente und Briefe zur Entstehung der Musik-Sektion in der Preußischen Akademie der Künste* (Monographien und Biographien 3), Berlin: Akademie der Künste.

Sieling, Andreas (1995), *August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarmusiklehrer-Ausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik-Studien7), Köln: Studio.

Thibaut, Anton Friedrich Justus (1825), *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg: Mohr.

Thibaut, Anton Friedrich Justus (1851), *Ueber Reinheit der Tonkunst*, 3. vermehrte Ausgabe, Heidelberg: Mohr.

Wagner, Günther (2002), »Die Anfänge der Sing-Akademie zu Berlin und ihr frühes Repertoire«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 25–40.

Zelter, Karl Friedrich (1801), *Karl Friedrich Christian Fasch*, Berlin: Unger.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kanon und doppelter Kontrapunkt im musiktheoretischen Denken Siegfried Wilhelm Dehns

Florian Edler

Siegfried Dehns 1859 posthum erschienene *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge* behandelt ausführlicher als vergleichbare andere Lehrwerke den doppelten Kontrapunkt sowie den Kanon. Somit stellt sich die Frage nach Gründen dieser Schwerpunktsetzung und dem spezifischen Profil von Dehns Kontrapunkt-Konzept.
Die Fokussierung auf die simultane Kombination charakteristischer Soggetti versteht Dehn nicht zuletzt im Sinne eines methodischen Zugriffs auf thematische Arbeit. Zugleich zeigt sich bei ihm eine Auffassung von ›Kontrapunkt‹ im Sinne von ›Polyphonie‹, indem die rhythmische Eigenständigkeit einzelner Stimmen als basales Merkmal »kontrapunktischer Schreibart« bestimmt wird, zu der der Note-gegen-Note-Satz nicht primär zählt.
In die Zukunft weist Dehns Lehre insofern, als aufgrund der thematischen Verselbständigung der Bassstimme sowie der bei manchen Kanonarten zum Tragen kommenden Prinzipien von Umkehrung und Krebsgängigkeit kadenzharmonische Plausibilität zum beinahe lästigen Nebenaspekt wird. Überdies führt der epochenübergreifende, modale Musik der Spätrenaissance einschließende Ansatz ebenso wie das im Kontext des ›Canon per tonos‹ vorgestellte Prinzip der symmetrischen Oktavteilung zur Marginalisierung von Kadenzharmonik. Hingegen werden im Zusammenhang mit Kanonprinzipien Sequenzen eingehend erörtert. Deren Beschreibung auf der Basis von Intervallprogressionen indiziert, dass Dehn einer der wenigen zeitgenössischen Kenner musiktheoretischer Quellen des 16. bis 18. Jahrhunderts war, die noch Modelle des ›Contrapunto alla mente‹ weitervermittelten.

Siegfried Dehn's textbook *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, published posthumously in 1859, discusses double counterpoint and canon in greater detail than comparable textbooks. Reasons for this emphasis and the specific profile of Dehn's concept of counterpoint are discussed in this paper.
Dehn understands the focus on the simultaneous combination of characteristic soggetti not least in the sense of a methodical approach to thematic work. At the same time, he displays a conception of 'counterpoint' in the sense of 'polyphony', in that the rhythmic independence of individual voices is treated as a basic characteristic of "contrapuntal writing", to which the note-against-note motion does not primarily belong.
Dehn's textbook points to the future insofar as the plausibility of cadence harmony becomes an almost irksome secondary aspect owing to the thematic independence of the bass voice as well as the principles of inversion and retrograde, which come into play in some canon types. Moreover, the cross-epochal approach, which includes modal music of the late Renaissance, leads to the marginalisation of cadential harmony, as does the principle of symmetrical octave division presented in the context of the 'Canon per tonos'. Sequences are discussed in detail in the context of canon principles. Their description on the basis of interval progressions indicates that Dehn was one of the few contemporary connoisseurs of music-theoretical sources of the sixteenth to eighteenth centuries which still taught models of the 'Contrapunto alla mente'.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine vorläufige Antwort auf die zentrale Frage des vorliegenden Beitrags, wie nämlich bei Siegfried Dehns Kontrapunktkonzept die besondere Konzentration auf die Techniken des doppelten Kontrapunkts und des Kanons begründet ist, ergibt sich aus der Entstehungsgeschichte der *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*. Dieses Lehrbuch edierte ein Jahr nach Dehns Tod (1858) dessen Schüler Bernhard Scholz, indem er zum einen aus dem »handschriftlichen Nachlasse« des Lehrers, zum anderen »aus der Erinnerung« dessen Unterricht rekonstruierte.[1] Die Entscheidung, im Folgenden Dehn und nicht Scholz als Autor zu nennen, rechtfertigt sich primär damit, dass das den doppelten Kontrapunkt thematisierende dritte Kapitel »fast wörtlich« einer in Dehns Nachlass enthaltenen »ausführlichen Abhandlung« dieses Gebiets entspricht.[2] Die Ausführlichkeit der entsprechenden Kapitel verdankt sich also der Quellenlage, mit der sich Scholz bei seinem Rekonstruktionsversuch konfrontiert sah.[3] Für ausgleichende Kürzungen entschied sich Scholz bei der Neuauflage von 1883 in Abstimmung mit Friedrich Kiel, einem weiteren Dehn-Schüler.[4] Gleichwohl stellen in beiden Auflagen die Gewichtung des doppelten Kontrapunkts und die Vernetzung mit der Abhandlung des Kanons diskussionswürdige Eigenheiten der Dehn'schen Lehre dar.

Die eigene Legitimation zur Edition begründete Scholz mit dem Verweis auf seinen Status als einer der »letzten Schüler« Dehns, der folglich dessen Unterrichtsweise »noch recht gegenwärtig im Geiste« gehabt habe.[5] Die Umstände, dass Dehn seit 1855 den Kontrapunktunterricht an Theodor Kullaks ›Neuer Akademie der Tonkunst‹ übernommen hatte und dass Scholz in den Jahren 1855 und 1856 sein Schüler war, werfen die Frage nach dem Zusamenhang des Kontrapunktlehrbuchs mit der Theorieausbildung an diesem Institut auf. Dokumentiert ist, dass Dehn seinen Unterricht an Kullaks Akademie deutlich von der Methodik Adolf Bernhard Marx' abgrenzte, dem bis 1856 maßgeblichen Theorielehrer am durch ihn (Marx) mitbegründeten Stern'schen Konservatorium, aus dem Kullaks Konkurrenzunternehmen durch dessen Weggang hervorging.[6]

Mehrere Faktoren sprechen aber dagegen, das Dehn/Scholz'sche Lehrbuch in engem Konnex mit der Theorieausbildung an der ›Neuen Akademie der Tonkunst‹ zu sehen. Dehns Zugehörigkeit zu diesem Institut beschränkte sich auf drei Jahre,[7] während der Großteil seines pädagogischen Wirkens im privaten Rahmen stattfand und der Ära zuzurechnen ist, die den Berliner Konservatoriumsgründungen vorausging. Auch Scholz' Schilderung seiner Lebensumstände während der Ausbildungszeit bei Dehn ist

1 Dehn 1859, V.
2 Ebd.
3 Vgl. Nachlass Siegfried Wilhelm Dehn, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. autogr. theor. Dehn 2 [Lehre vom Contrapunkt] sowie Mus. ms. autogr. theor. Dehn 7 [Harmonie- und Contrapunct-Studien].
4 Dehn 1883, Vorrede (»Verehrter Herr Professor!«), o. S.
5 Dehn 1859, III.
6 Heymann-Wentzel 2010, 158.
7 Die Gründung der Akademie erfolgte frühestens im April 1855; Dehn starb am 13. 04.1858.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu entnehmen, dass es sich um Privatunterricht mit enger Bindung des Schülers an einen einzigen Lehrer handelte.[8] Dies ergab sich schon aus der Wahl der Fächer Musiktheorie und Komposition, die in Kullaks Akademie als Ausbildungsschwerpunkte nicht vorgesehen waren.[9] Zudem beschränkt sich die im Lehrbuch indirekt zum Ausdruck gebrachte Antipathie gegen Marx nicht auf Dehns Akademie-Zeit (1855–1858), sondern reicht zurück bis in die frühen 1840er Jahre, als Marx in einer Streitschrift Dehn als Protagonisten einer »alten Lehre« diskreditierte.[10]

1. Doppelter Kontrapunkt und motivische Arbeit

In einer Epoche, in der die musikalische Spätrenaissance primär mit den Werken Giovanni Pierluigi da Palestrinas assoziiert wurde, trat Dehn mit der ausführlichen Analyse eines untextierten »Duetts« von Orlando di Lasso hervor, der im Kontext der heutigen Kontrapunktmethodik als Autor ebensolcher stilistisch beispielhaften zweistimmigen Sätze besonders geschätzt wird.[11] Die Lasso-Studie ist an zentraler Stelle des Lehrwerks platziert,[12] übertrifft andere darin enthaltene Analysen hinsichtlich der Genauigkeit und erweist sich auch durch Binnenverweise[13] als ein Textabschnitt mit besonderer Relevanz.

Ordnungszahlen verdeutlichen die Gliederung des Biciniums in Wiederschläge (»Repercussionen«), in denen jeweils ein »Thema« bzw. ein »canto fermo« streng oder frei imitierend kontrapunktiert wird. Bereits die Eröffnungssektion zeigt paradigmatisch den im betreffenden Kapitel erörterten doppelten Kontrapunkt: anfangs den der Duodezime (Mensuren 1–8; 8–15), sodann den der Oktave (Mensuren 15–21).

8 Scholz 1911, 93.

9 Einzig das Abschlusskonzert mit eigenen Kompositionen Scholz' fand in Kullaks Akademie statt (vgl. ebd., 97 f.).

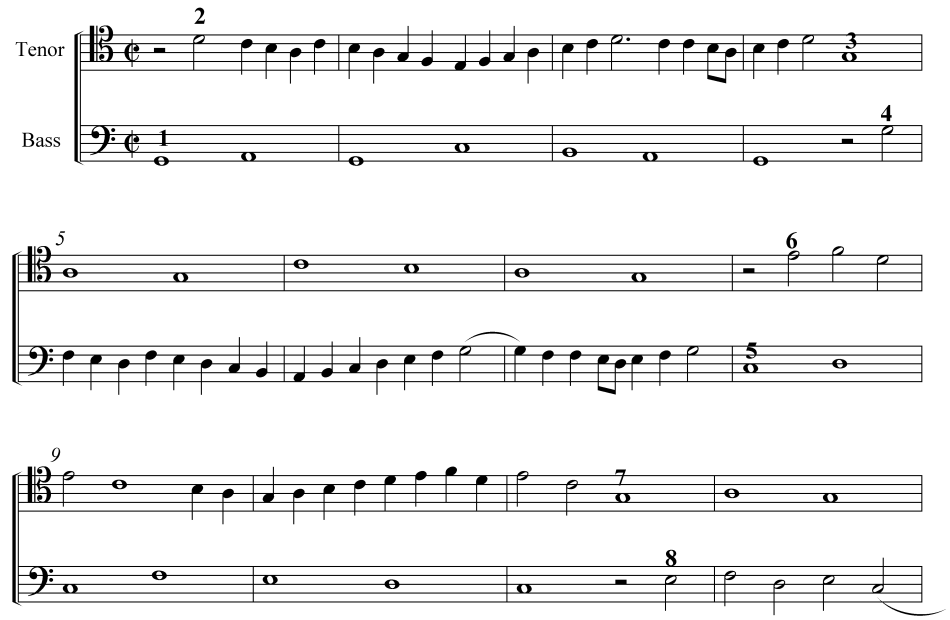
10 Marx 1841. Scholz 1911, 94, berichtet über seine Ausbildung in Berlin: »Höchst drollig war es, mit welchen Blicken der stattliche Mann [Dehn, F. E.] die etwas kurz und grotesk geratene Gestalt des ihm verhaßten Theoretikers A. B. Marx musterte, wenn wir diesem auf unsern Wegen begegneten.«

11 *Sequuntur Cantiones sine textu*, Nr. 23 (1577, LV 614), in: Lasso 2003, 17 f.

12 Dehn 1859, 101–104.

13 Ebd., 109, 124, 147.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 1: O. di Lasso, Bicinium Nr. 23 aus Magnum opus musicum*, Mensuren 1–12. Die Ordnungszahlen 1–8 beziehen sich im Sinne von Fußnotenziffern auf die diversen Anmerkungen Dehns (1859, 101–104)*

Durch die knappe Kommentierung einer jeden Repercussio entsteht eine Formübersicht. Vor dem Hintergrund des lapidaren, ja trockenen Stils dieser Analyse heben sich einzelne nachgerade schwärmerische Textpassagen signifikant ab. Ausführlich kommentiert wird eine Partie im letzten Drittel des Bicinums an der Stelle, an der erstmals Semiminimen in beiden Stimmen auftreten, wodurch der klimaxartige Schlussabschnitt vorbereitet wird. Dehn vergleicht die Anfänge der beiden aufeinanderfolgenden Repercussionen und resümiert bewundernd: »Wie einfach und sinnreich ist der Kunstgriff, um 32. und 33. in genaueste Beziehung zur folgenden Repercussion zu bringen, und doch in dieser Missklänge zu vermeiden.«[14]

Beispiel 2: O. di Lasso, Bicinium Nr. 23, Mensuren 43–45, Markierungen zweier Töne vom Verfasser

14 Ebd., 103.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anlass für den schwärmerischen Tonfall bietet die Art und Weise, wie ein Elementarproblem – die Umwandlung einer Quinte in eine Quarte beim doppelten Kontrapunkt der Oktave – mit Hilfe einer rhythmischen Modifikation gelöst wird. Bei der anschließenden Beobachtung – »Der Tenor bringt in 35. gleich darauf auch eine halbe Note und der Bass holt ihn dadurch wieder ein.«[15] – verweist die Hervorhebung der »halben Note« auf das, was Dehn an dieser Stelle für lehrreich hält. Er interpretiert nämlich die Einführung einer Minima d^1 in der Tenorstimme (Mensur 45) als Konsequenz der vorausgehenden Verwendung desselben Notenwerts in der Bassstimme (Mensur 44, Ton *H*). Die den Regularien des Intervallsatzes geschuldete Modifikation des – modern ausgedrückt – ›Initialmotivs‹ des Bass-Soggettos (Nr. 34) bleibt nicht folgenlos, sondern wird für die Gestaltung eines dynamischen Prozesses genutzt. Dehn zeigt, dass bereits bei einem »Meister« wie Lasso jenem für das musikalische Formdenken im 19. Jahrhundert zentralen Aspekt, der mit Hugo Riemann als ›musikalische Logik‹, mit Arnold Schönberg als ›entwickelnde Variation‹ bezeichnet werden könnte, eine grundlegende Funktion zukommt, und zwar allein auf der Ebene der Elementar-Parameter Tonhöhe und -dauer. Die ihm wichtigen Aspekte fasst Dehn am Beschluss der Analyse zusammen:

> Dieses Duett zeigt recht deutlich, von wie grossem Nutzen die beiden Capitel von der Imitation und dem doppelten Contrapunkte sind. Wie einfach sind die Mittel, die der Meister verbraucht hat, und wie viel hat er aus ihnen gezogen! Bei aller thematischen Einheit die grösste Mannichfaltigkeit der Bearbeitung. Da sind keine Effekte durch fremdartige Modulationen, durch Steigerung in der Klangstärke. Fast nirgends ist die Tonart verlassen, und die allerdings merkwürdige Steigerung besteht einzig und allein in dem rascheren Aufeinanderdrängen der Gedanken, in der concisen thematischen Arbeit, die am Schlusse ihren Gipfel erreicht. Möchten doch unsere Zukünftler an diesem kleinen Pröbchen ermessen, wie elend und jammervoll ihr Verfahren ist, armen musikalischen Gedanken am Schlusse ihrer sogenannten Compositionen mit einer Steigerung durch das *ff* von Posaunen und Tuben auf die Beine helfen zu wollen![16]

Vor dem Hintergrund des musikalischen Parteienstreits der 1850er Jahre verbindet sich das Bekenntnis zu Lassos Kunst mit konservativer Polemik.[17] Der auf Wirkungen von Dynamik, Klangfarben sowie raffinierten Modulationen angewiesenen zeitgenössischen Orchestermusik – die Rede von »Zukünftlern« deutet auf Franz Liszts Weimarer Sinfonik – hält Dehn eine Kunst gegenüber, die mit schlichten Mitteln ausdrucksvolle Eröffnungen, Steigerungen und Schlusswirkungen zu gestalten vermag.

15 Ebd.

16 Ebd., 104.

17 Der Herausgeber Scholz stand dem musikalisch-konservativen Lager insofern nahe, als er gemeinsam mit Johannes Brahms, Joseph Joachim und Julius Otto Grimm zu den Unterzeichnern der im März 1860 im Berliner *Echo* [10 (1860), 142] veröffentlichten »Erklärung« gehörte (vgl. Kross 1997, Bd. 1, 306). In der Schrift »Wohin treiben wir?« apostrophierte Scholz (1899, 218), bei Anerkennung Richard Wagners, Brahms als Vorbild für junge Komponisten, während er die Richtung der Programmmusik verwarf.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Begründung satztechnischer sowie analytischer Kontrapunktstudien mit deren Relevanz für eine Schulung in der thematischen Arbeit geht mit einer Distanzierung gegenüber zeitgenössischen Konzepten einher, die bei ähnlichen Lehrzielen andere Methoden und kompositorische Leitbilder zugrunde legten. Wäre etwa im Sinne Marx' oder Johann Christian Lobes unter thematischer Arbeit die zielgerichtete Modifikation elementarer musikalischer Einheiten im Verlauf von Formprozessen sowie die aufeinander abgestimmte Disposition mehrerer Themen innerhalb eines Satzes zu verstehen, so lehrte Dehn die simultane Verbindung verschiedener Gedanken und näherte sich damit – entgegen Marx' Kritik an Dehn als Vertreter einer überkommenen Schule – romantischen Anschauungen. Verweisen ließe sich auf Robert Schumanns Wortprägung ›tiefkombinatorisch‹, die ein auf Johann Sebastian Bachs Musik zurückgehendes Charakteristikum der musikalischen Moderne bezeichnet.[18] Einen Anwendungsbereich seiner Lehre vom doppelten Kontrapunkt sah Dehn bei Sonatendurchführungen in Kammermusikwerken, Ouvertüren und Sinfonien: »In solchen Compositionen [treten] zwei Hauptthema's erst nach einander [auf …] und später zur Steigerung des Ganzen nun zu gleicher Zeit und zwar jedes derselben bald einmal als Oberstimme, bald als Unterstimme […], um Mannigfaltigkeit in die Composition zu bringen.«[19]

Wie den doppelten Kontrapunkt, so begriff Dehn auch den Kanon als »Schule für jedwede thematische Arbeit.«[20] Für wie eng vernetzt er beide Bereiche hielt, lässt nicht zuletzt der Aufbau des Lehrbuchs erkennen: Zwischen die Erörterung des zweistimmigen Kanons einerseits und die des drei- und vierstimmigen andererseits ist die des doppelten Kontrapunkts im Sinne eines propädeutischen Scharniers eingeschoben. Diesem zentralen Komplex gegenüber (Kapitel 2–4) verhält sich die vorangehende Darstellung der kontrapunktischen Gattungen (Kapitel 1) wie eine Einleitung, während sich das Fugen-Kapitel und die knappen Ausführungen zum mehr als vierstimmigen Satz wie Appendizes ausnehmen.

Kapitel	Kapitel-Überschrift	Anzahl der Seiten
1	Lehre vom einfachen Contrapunkt	33
2	Lehre von der Nachahmung (zweistimmiger Canon)	17
3	Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkt	76
4	Fortsetzung der Lehre von der Nachahmung. (Zweiter Teil) Drei- und vierstimmiger Canon	22
5	Lehre von der Fuge	27

18 »Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung aber zumeist in Bach« (Brief an Gustav Adolf Keferstein, 31. Januar 1840, in: Schumann 1904, 177).

19 Dehn 1859, 79.

20 Ebd., 152.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kapitel	Kapitel-Überschrift	Anzahl der Seiten
6	Vielstimmiger Satz	3

Tabelle 1: Siegfried Wilhelm Dehn, *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, hg. von Bernard Scholz, Berlin 1859. Inhaltsübersicht

Bereits auf das Reihendenken im Sinne der Dodekaphonie weist die Auflistung von vier Möglichkeiten voraus, wie sich beim Kanon eine Risposta auf die Proposta diastematisch zurückbeziehen kann: als Grundgestalt (»gerade Bewegung«), Umkehrung (»Gegenbewegung«), Krebs oder Krebsumkehrung (vgl. Tabelle 2, Rubrik 5). Dehns entsprechende Übersicht[21] wird im Folgenden in tabellarischer Form wiedergegeben. Die sieben nummerierten Tabellenzeilen enthalten durchgehend Zitate.

	Einteilung des Kanons in Bezug auf …	Art des Kanons
1.	die Anzahl der Stimmen, die ihn bilden:	zweistimmig, dreistimmig etc.
2.	die Anzahl der Proposten, die ihm zu Grunde liegen	einfacher Canon, Doppelcanon
3.	das Verhältniss des Zeitwerths, in dem die Noten der Proposta zu denen der Risposten stehen	Canon in einfacher Bewegung, in einfacher, doppelter u. s. w. Vergrösserung oder Verkleinerung
4.	die Intervalle, in welchen die Risposten eintreten	Canon in der Prime, Secunde etc. und bei mehrstimmigen: Canon in gleichen, oder ungleichen Intervallen
5.	die Richtung der Bewegung	Canon in gerader Bewegung, Gegenbewegung, krebsgängiger, und krebsgängig verkehrter Bewegung
6.	das Ende	endlicher oder unendlicher Canon
7.	die Notirung	offener, oder geschlossener Canon, und Räthselcanon.

Tabelle 2: »Rückblick auf die ganze Lehre vom Canon«, in: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, 151; Umschrift des Zitats in tabellarischer Form durch den Verfasser

21 Ebd., 151.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. »Kontrapunktische Schreibart«: eine Neubestimmung des Kontrapunkt-Begriffs

Ein (aus der Perspektive um 1860 besehen) innovatives Potential besitzen ›Kanon‹ und ›doppelter Kontrapunkt‹ über ihren Bezug auf thematische Arbeit hinaus auch insoweit, als sich mit ihnen die Bedeutung von ›Kontrapunkt‹ im Sinne von ›Polyphonie‹ verschiebt. Diesen von Marx im Sinne eines Ersatzes für ›Kontrapunkt‹ eingeführten Begriff[22] meidet Dehn allerdings konsequent und bedient sich stattdessen des Ausdrucks »contrapunktische Schreibart«.[23] Was hiermit gemeint ist, erschließt sich, wenn im Abschnitt über den »polymorphischen oder vielgestaltigen Contrapunkt« ein Reglement vorgestellt wird, das die Bildung eines diverse Arten der Umformung zulassenden zweistimmigen Satzes ermöglicht. Als denkbare Variante kommt unter bestimmten Voraussetzungen das Austerzen beider kontrapunktierender Stimmen (und nicht nur einer von ihnen) in Betracht. Zwar lässt sich dieses Verfahren auf den doppelten Kontrapunkt der Oktave und Dezime zurückführen, doch handelt es sich dabei mitnichten um das, worauf es Dehn ankommt. Das durchgehende Mitlaufen einzelner Stimmen in Parallelen imperfekter Konsonanzen sei »ein Fehler in mehrstimmigen Sätzen contrapunktischer Schreibart, denn in diesen soll jede einzelne Stimme in einer gewissen Art von Selbstständigkeit auftreten.«[24]

An anderen Stellen wird auf das auf der Seitenbewegung beruhende Phänomen der »Bindung« bzw. der Synkopendissonanz als entscheidendes Stilmerkmal verwiesen.[25] Machen also »dissonirende Bindungen« das »eigentliche Wesen der contrapunktischen Schreibart« aus,[26] so kann auch der Note-gegen-Note-Satz – einst als Contrapunctus simplex das basale Phänomen der Disziplin ‑ nicht im engeren Sinne zum kontrapunktischen Stil zählen. Hingegen vermag das zu echter Vierstimmigkeit erweiterte Exemplum (Fig. 14 in Bsp. 3) im Verständnis Dehns nicht nur deswegen als kontrapunktisch zu gelten, weil das zugrunde liegende Gerüst (Fig. 5 in Bsp. 3) durch Diminutionen, Ornamente und rhythmisch charakteristische Figurationen überformt ist, sondern weil überdies eine veränderte Lagendisposition im Sinne des doppelten Kontrapunkts vorliegt. So wurden gegenüber Fig. 5 die beiden Stimmen Sopran und Tenor vertauscht und um bis zu zwei Oktaven versetzt. Die Tragweite der hier entwickelten Idee eines kontrapunktischen Stils für die künftige Kompositionsgeschichte ließe sich anhand diverser Stränge exemplifizieren: Zu denken wäre etwa an die simultane Kombination

22 Richter 1872, 10, zufolge war Marx »der erste, der das Wort Polyphonie statt Contrapunkt ausschliesslich in seinen Lehrbüchern gebraucht.« An der Durchsetzung eines Polyphonie-Begriffs im Sinne von »aus mehreren gleichberechtigten Stimmen bestehend« hatte nach Wolf Frobenius (1980, 5 f.), Heinrich Christoph Koch entscheidenden Anteil.

23 Vgl. die Einführung des Ausdrucks bei Dehn 1859, 9. Beim Terminus ›Schreibart‹ handelt es sich, im Sinne des zeittypischen Meidens von Fremdwörtern, um ein Synonym für ›Stil‹.

24 Ebd., 121.

25 Ebd., 58, 74, 96, 108.

26 Ebd. 96.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Liedthemen in Michail Glinkas Konzertouvertüren über mehrere Volkslieder,[27] an die doppelthematische Anlage vieler Seitensätze in Sonatenanlagen aus dem »zweiten Zeitalter« der Sinfonie[28] oder an die Bedeutung »kontrapunktischer Formen« bei Vertretern der zweiten Wiener Schule.[29]

Beispiel 3: S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt*, 120, 126*

3. Harmonische Fundierung als Problem

Angesichts dessen, dass Dehns Lehrbuch aus einer Epoche stammt, in der die harmonische Tonalität zu den Prämissen des Komponierens gehörte, überrascht, wie sehr im Rahmen der Kanonlehre harmonische Aspekte gegenüber solchen der Kombinatorik in den Hintergrund rücken. Ein Kanon gilt bereits als gelungen, wenn die Konvergenz mit den tonalen Prämissen so eben gewahrt bleibt. Überdies führt die Einbeziehung von Exempla des 16. und 17. Jahrhunderts zu einer Nivellierung der Differenzen zwischen den Tonarten Dur und Moll einerseits und den älteren Modi andererseits[30] sowie in einigen Exempla zu Lizenzen im kadenzharmonischen Bereich. So zählt die Beschränkung auf Dreiklangsgrundstellungen und Sextakkorde zu den Voraussetzungen eines vierstimmigen Satzes, dessen Krebsumkehrung sich als Spiegelkanon regelkonform

27 Keym 2015, 104, zeigt die Erörterung von Dehns Einfluss auf seinen Schüler Glinka vonseiten der zeitgenössischen Musikkritik unter dem Aspekt der »Allgemeingültigkeit des deutschen Modells«.

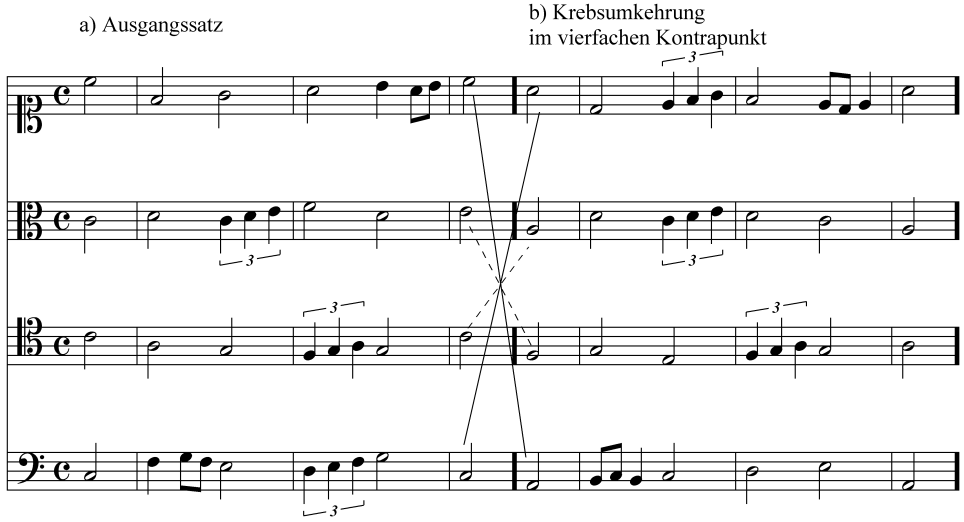
28 Dahlhaus 1980, 220–229.

29 Webern 1960, 46 f. Vgl. ferner die Einschätzung Arnold Schönbergs, die Musik sei im Begriff, sich »einer neuen Epoche des polyphonen Stils« zuzuwenden (Schönberg 1997, 466).

30 Das Übergehen von »Unterschieden zwischen den Zeitaltern« stellt Dahlhaus 1984, 60, als einen wesentlichen Zug der Musiktheorie Dehns heraus.

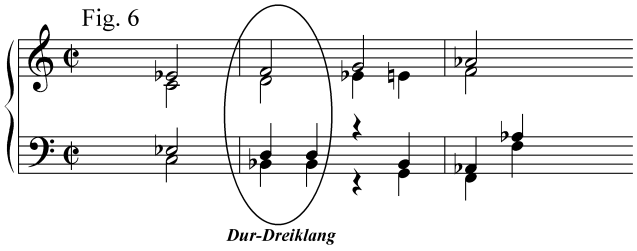
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bilden lassen soll.[31] Bei einem entsprechenden Exempel ergibt die Krebsumkehrung im vierfachen Kontrapunkt (Bsp. 4b) einen konsonierenden und weitgehend plausiblen Satz, dessen leittonlose Kadenz jedoch auf einer schwachen Fundamentprogression (C→A) basiert.



Beispiel 4: S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt*, 144; Verbindungslinien wurden vom Verfasser ergänzt*

Um gleichwohl harmonischen Erfordernissen Genüge zu leisten, rät Dehn wiederholt zur Verwendung chromatischer Alterationen. So ändert sich im dritten Kapitel die Tonart von »Fig. 5«, C-Dur (vgl. Bsp. 3), in »Fig. 6« (vgl. Bsp. 5) nach c-Moll, weil auf diese Weise ein problematischer grundständiger verminderter durch einen Durdreiklang ersetzt werden kann.

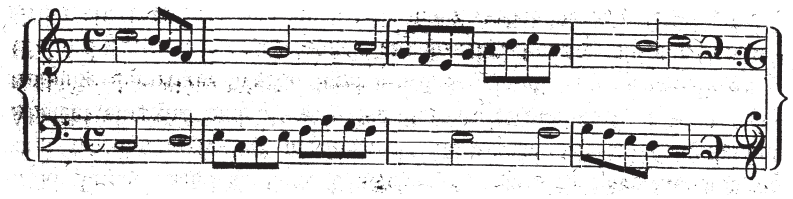


Beispiel 5: S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt*, 120, mit Hervorhebung vom Verfasser*

31 Dehn 1859, 143.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine weitere Möglichkeit der tonalen Fundierung von Kanons, von der Dehn in diesem und anderen Beispielen Gebrauch macht, besteht im Zugrundelegen eines zweistimmigen Gerüstsatzes aus gegenläufigen Skalen.[32] Dies hat zur Folge, dass auch bei Umkehrungen und Krebsgängen die Außenstimmen den Satz an Oktavregelmodelle zurückbinden. Weil diese Methode der Melodie- bzw. Gerüstsatz-Erfindung nirgends explizit gemacht wird, erscheinen die vermittelten Regularien solcher Konstruktionen einfacher, als sie tatsächlich sind. So wäre ein Beispiel für Dehns Geschick, Lernenden das Überwinden von Hemmschwellen gegenüber Disziplinen, die ein fortgeschrittenes tonsetzerisches Niveau voraussetzen, zu erleichtern, die knappe Anleitung für »krebsgängige Canons in der Gegenbewegung«. Hier betrifft der einzige konkrete satztechnische Hinweis das Verwenden von Konsonanzen auf schwerer Zeit.[33] Was nicht zur Sprache kommt: Dehns Notenbeispiel (Bsp. 6) basiert abermals auf einem Oktavregelgerüst (*c-d-e-f*) als wesentlichem Garanten für die Stimmigkeit des musikalischen Zusammenhangs auch bei invertierter und krebsgängiger Lesart.



Beispiel 6: S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt*, S. 49*

Dass bei der Erörterung des Zirkelkanons Harmonik deutlicher im Fokus steht, liegt in der Natur der Sache: geht es doch um fortgesetzte, stets nach demselben Prinzip erfolgende Modulationen, die auf ein Wiedererreichen der Ausgangstonart hinauslaufen. Aufgrund der weniger schroffen Übergänge zieht Dehn beim ›Canon per tonos‹ die kontinuierliche (Ober- oder Unter-) Quintmodulation anderen Varianten vor. Er thematisiert aber auch die in die Moderne weisende ganztönige Oktavteilung sowie den Großterzzirkel; unerwähnt bleibt der Kleinterzzirkel.[34]

32 Dehn 1859, 55, 58, 78, 94, 117. Beispiele für Soggetti auf der Basis von Skalen, mit Kontrapunktierung in Parallelbewegung, finden sich ebd., 57, 63.

33 Ebd., 49. »Man legt zuerst nur eine Hälfte des Canons (mit lauter Consonanzen auf den guten Takttheilen) an. Die zweite Hälfte des Canons ergibt sich aus der ersten von selbst; man gebe nur Acht, dass die beiden Hälften sich gut verbinden. Man zeigt an, dass diese Canons auch rückwärts über den Kopf gelesen werden können, indem man am Schlusse die richtigen Schlüssel und Vorzeichnungen anbringt.«

34 Ebd., 139 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4. Kanon und Sequenz

Nur marginale Bedeutung kommt den Tonarten Dur und Moll auch bei der Beschäftigung mit Sequenzmodellen zu. Diesem Themenkomplex widmet sich Dehn im Zusammenhang mit der Vorstellung einer Reihe von Kanonarten aus kompositionspädagogischen Erwägungen. Das Bilden von Sequenzen soll das Aneignen kombinatorischer Möglichkeiten, wie sie diverse, auf bestimmten Einsatzabständen basierende Kanontypen bieten, unterstützen. In Dehns Worten: »Die Sequenzen haben dann immer noch den Vortheil, dass sie dem Studirenden in wenig Noten gewissermaßen das Prinzip lehren, auf das die betreffende Art des Canons gegründet ist.«[35] Da sich bei konsequenter Gegenbewegung die Chancen auf ein Gelingen auch vielstimmiger Kanons erhöhen, folgen die einzelnen Stimmen dem Prinzip des permanenten Richtungswechsels, bestehen also die Gerüstsätze fast ausschließlich aus »Zickzack«- bzw. »Gegenschrittmodellen«.[36] Kompositorisch realisiert werden sollen diese »auf eine Art […], dass man von dem angewandten Kunstgriff nichts oder doch möglichst wenig entdecke.«[37] Ungeachtet des Interesses an der Sequenz kommt dem Prinzip der Mannigfaltigkeit im ästhetischem Denken Dehns ein zentraler Stellenwert zu.[38]

Dass er jedoch – im Unterschied zu zeitgenössischen Theoretikern wie Gottfried Weber, François-Joseph Fétis oder Simon Sechter[39] – Sequenzen nicht als harmonische Phänomene begreift, zeigt deren vom Intervallbegriff ausgehende Definition: »Unter einer Sequenz versteht man nämlich eine Folge von gleichen Intervallenfortschreitungen, welche unmittelbar nach einander (auf- oder abwärts) gleichmässig auf eine andere Tonstufe versetzt erscheinen.«[40]

Konsequenzen dieses Sequenz-Verständnisses lassen sich anhand eines vierstimmigen Kanons verdeutlichen, bei dem verschiedene diastemische Einsatzabstände – nämlich Unterquinte und Oberoktave – in einer Kombination auftreten (Bsp. 7).[41] Im Sinne des harmonischen Fundamentdenkens wären steigende Quarten und fallende Quinten des Basses gleichzusetzen, wäre das gesamte Beispiel als ausgedehnte Erweiterung eines »Monte«[42] bzw. als sekundweise steigende Sequenzierung eines harmonischen Quintfalls aufzufassen. Dehn differenziert – und hier dürfte sich die quellenkundliche Expertise des Custos der Musiksammlung der Königlichen Bibliothek zu Berlin auswir-

35 Ebd., 152.
36 Zu den Termini vgl. Froebe 2007, 15.
37 Dehn 1859, 152.
38 Vgl. auch oben die in den Anmerkungen 16 und 19 nachgewiesenen Zitate.
39 Vgl. Sprick 2012, 45–81.
40 Dehn 1859, 135. Nach Sprick 2012, 45, war ›Sequenz‹ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine von mehreren möglichen Bezeichnungen entsprechender Phänomene. Dehns Verwendung des Terminus, von dem zuvor u. a. Gottfried Weber (ebd., 49) und Flodoard Geyer Gebrauch machten, trug zu dessen weiterer Etablierung bei.
41 Dehn 1859, 140.
42 Vgl. den Überblick mit Ausführungen zur Terminologie bei Moßburger 2012, 834–838.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ken – im Sinne der im 16. und 17. Jahrhundert üblichen Auffassung[43] zwischen zwei Sequenzen: »1. fallende[n] Terzen und steigende[n] Quarten, 2. fallende[n] Quinten und steigende[n] Sexten«.[44] Diese Beschreibung bestätigt die tatsächliche Struktur des Kanons, die einen markanten Wechsel der beiden imitierten Intervallsequenzen beinhaltet.

Beispiel 7: S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt*, 140, Abschrift des Notenbeispiels mit Hinzufügung von Kommentaren Dehns durch den Verfasser*

Bei Dehns Auseinandersetzung mit Sequenzen überrascht das weitgehende Übergehen der Quintfallsequenz, die sich bekanntermaßen ebenfalls aus Kanon-Prinzipien herleiten lässt, wie sie in der Praxis des *Contrapunto alla mente* gebräuchlich waren.[45]

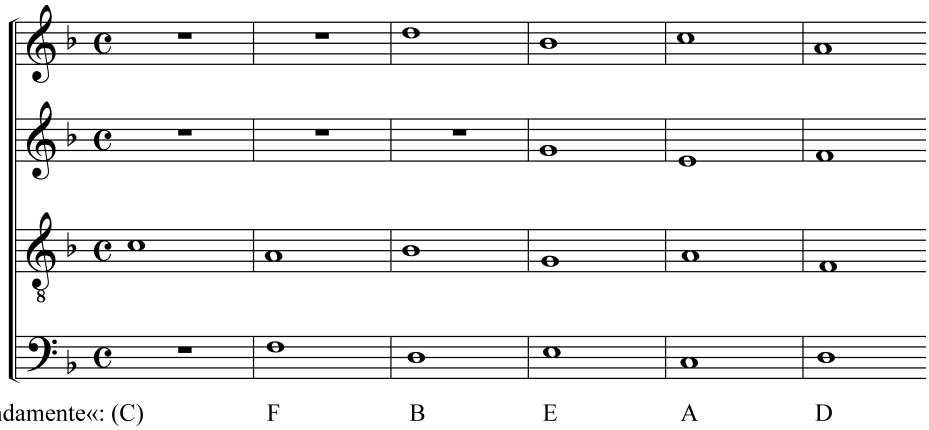
43 Vgl. die quellenbasierte Sequenzsystematik bei Menke 2009, 95, der den »Sextstieg« und »Sextfall« als Optionen erwähnt.

44 Dehn 1859, 140.

45 Vgl. Froebe 2007, 16, 36, 40, 43.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 8 zeigt die mögliche Übertragung des Satztypus aus Beispiel 7 auf eine Quintfall-Harmonik.



Beispiel 8: Vierstimmiger Kanon vom Verfasser, in Anlehnung an Bsp. 7

Dehns Präferenz für selten auftretende, insbesondere steigende Modelle wie z. B. Quintanstiege (Bsp 9a) oder Terzfälle des Fundaments (Bsp. 9b) lässt sich allenfalls indirekt als Resultat harmonischen Denkens interpretieren. Der in epochenübergreifenden Zusammenhängen denkende Musikgelehrte sah offenbar bewusst von gängigen Floskeln des klassisch-romantischen Repertoires ab. Begründet wurde dadurch eine bewegliche, stufenreiche Harmonik. Scholz war sich des innovativen Potentials dieses Ansatzes bewusst und sah um 1900 eine entsprechend komplexe Harmonik durch Brahms verwirklicht.[46]

46 Scholz 1904, VII.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 9: S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt*, 135 (a.), 149 (b.). Bezeichnungen harmonischer Fundamente sowie schwarze Noten ohne Hals bei b. vom Verfasser*

5. Zusammenfassung und Ausblick

Von der Entstehungsgeschichte des Dehn'schen Lehrbuchs abgesehen, besteht ein erster Grund dafür, dass die eng vernetzten Themengebiete des doppelten Kontrapunkts und des Kanons zusammengenommen den Schwerpunkt bei seiner Erörterung des Kontrapunkts bilden, in einem Polyphonie-Ideal, welches Vorbilder der Renaissance- und Barockzeit aufgreifend in die Zukunft weist, nicht zuletzt indem ihm eine Affinität zur Ästhetik der Sonatendurchführung eignet. Zweitens entbinden beide Satztechniken die Bassstimme von ihrer Funktion, einen Akkordsatz zu fundieren,[47] und mit der Einbeziehung des Basses in die motivische Arbeit durchdringt diese den gesamten Satz.

47 Dahlhaus 1973, 560.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Drittens vermag Kontrapunktik gerade in diesen beiden Teilbereichen als Gegenpol zur Harmonik zu fungieren, indem Kadenzen eine untergeordnete Rolle zukommt. Viertens ermöglicht die Behandlung von Kanons eine stärkere Gewichtung von Sequenzarten, die nicht aus kadenzharmonischem Denken hervorgehen. Gerade dadurch wird eine Erweiterung der Harmonik durch ungewöhnliche Stufenprogressionen musiktheoretisch fundiert.

Wie signifikant sich Dehns Schwerpunktbildung von älteren Kontrapunktkonzepten abhebt, bestätigen statistische Vergleiche. Mit Theoretikern wie Johann Georg Albrechtsberger, Luigi Cherubini, François-Joseph Fétis und noch Heinrich Bellermann verbindet Dehn die Erörterung aller gängigen Teilbereiche des Kontrapunkts. Einen so hohen prozentualen Anteil wie bei ihm erreichen Kanon und doppelter Kontrapunkt zusammengenommen aber bei keinem dieser Autoren.

Autor, Erscheinungsjahr	Albrechts-berger 1790	Fétis [2]1846	Cherubini 1835	Dehn 1859	Bellermann 1862
Seiten insgesamt	440	320 [160 (I) +160 (II)]	99	182	318
Gattungen/Einfacher Kontrapunkt (Seitenangaben/*Anteil prozentual*)	19-160 *32,1*	1-70 (I) *21,8*	2-60 *59,6*	5-37 *18,1*	59-172 *35,1*
Doppelter Kontrapunkt (Seitenangaben/*Anteil prozentual*)	277-350 *16,7*	2-53 (II) *16,1*	79-99 *21,2*	55-130 *41,8*	236-283 *14,8*
Kanon (Seitenangaben/*Anteil prozentual*)	380-415 *8,1*	90-122 (I); 143-160 (II) *15,9*	70 *1,0*	41-49; 131-152 *16,5*	285-291 *2,2*
Imitation (Seitenangaben/*Anteil prozentual*)	161-171 *2,5*	71-89 (I) *5,9*	61-69; 71-78 *17,2*	38-41 *2,2*	173-182; 283-285 *4,0*
Fuge (Seitenangaben/*Anteil prozentual*)	171-276; 351-362 *26,6*	54-142 (II) *27,7*	-	153-179 *14,8*	186-236; 307-318 *19,4*
Sonstige Inhalte (Seitenangaben/*Anteil prozentual*)	1-19; 362-379; 416-440 *14,0*	122-160 (I); 161 (II) *12,5*	1 *1,0*	1-4; 50-54; 180-182 *6,6*	1-58; 182-186; 291-307 *24,6*

Tabelle 3: Inhalte von Kontrapunktlehrwerken im quantitativen Vergleich

Bellermann kritisierte, dass in jüngeren »Werken über Contrapunkt« – und hier wird Dehns Lehrwerk mit Sicherheit (mit-)gemeint sein – der Kanon als »Vorübung zur Fuge« anempfohlen und der »Schüler mit dieser unbequemsten und reizlosesten aller Formen« gequält werde. Und auch das Behandeln des doppelten Kontrapunkts vor der Fuge betrachtete er als Fehler, weil dieses satztechnische Verfahren zwar in Fugen, die ein Gegenthema verwenden, zur Anwendung komme, nicht aber in der zunächst zu behandelnden »gewöhnlichen Fuge«, die auf ein Gegenthema (Kontrasubjekt) verzich-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te.[48] Andere Verfasser von Kontrapunkt-Lehrwerken aus dem späteren 19. Jahrhundert wie Ernst Friedrich Richter oder Hugo Riemann tendierten dazu, einzelne Teilgebiete – und zwar namentlich ›Kontrapunkt‹ und ›Fuge‹ – in Einzeldarstellungen separiert abzuhandeln, wobei der Kanon eher in die Fugenlehrbücher integriert wurde (wie bei Richter 1859) als in die eigentliche Kontrapunktlehre.[49] Im Kontext dieses Trends zur Spezialisierung ist abgesehen von Scholz selbst[50] Ebenezer Prout der einzige Autor, der den Ansatz einer Verbindung von ›doppeltem Kontrapunkt‹ und ›Kanon‹ aufgriff. Einem Anfang der 1890er Jahre publizierten Lehrwerk über den strengen und freien Kontrapunkt[51] ließ Prout ein zweites folgen, das eben den Kanon sowie doppelten Kontrapunkt behandelt.[52] Ein drittes über die Fuge rundet die kontrapunktische Trias ab.[53] Zum einen hat auch diese Aufteilung des Stoffs äußerliche Ursachen, indem die für den zweiten Teil vorgesehene Fuge aus Gründen des Umfangs ausgelagert wurde.[54] Zum anderen weist Prout dem zweiten Teil eine propädeutische Funktion zu im Hinblick auf die höheren Zweige der Komposition (»higher branches of composition«).[55] Mit dieser letzteren Verortung der kontrapunktischen Materie orientiert sich Prout, der Dehn nicht erwähnt, am deutschsprachigen Musiktheoriediskurs.[56] Mit der Auffassung, dass der doppelte Kontrapunkt der Fuge vorausgehen müsse, knüpft er – ähnlich wie Dehn und in Opposition ebenso zu Johann Joseph Fux wie zu Bellermanns historischem Konzept – an eine französische Tradition (Fétis, Cherubini, Antonín Reicha) an.[57]

Literatur

Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig: Breitkopf.

Bellermann, Heinrich (1862), *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin: Springer.

Bent, Ian, »›Steps to Parnassus‹: contrapuntal theory in 1725: precursurs and successors«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 554–602.

Cherubini, Luigi o. J. [1835], *Cours de Contre-point et de Fugue. Theorie des Contrapunktes und der Fuge, aus dem Französischen übersetzt von Dr. Franz Stoepel*, Paris: Schlesinger, Leipzig: Kistner.

Dahlhaus, Carl (1973), »Brahms und die Idee der Kammermusik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134, 559–563.

48 Bellermann 1862, XI f.
49 Vgl. Richter 1859; Richter 1872, Riemann 1888; Riemann 1890.
50 Scholz 1904.
51 Prout 1870.
52 Prout 1969a.
53 Prout 1969b.
54 Prout 1969a, III.
55 Ebd., V.
56 Vgl. Petersen 2018, 96, sowie Jan Meßtorffs Beitrag im vorliegenden Band (Meßtorff 2026).
57 Vgl. Bent 2002, 592.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Laaber: Laaber.

Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Dehn, Siegfried Wilhelm (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Schneider.

Dehn, Siegfried Wilhelm (^{2}1883), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten, Fugen etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A.*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Weber.

Fétis, François-Joseph (^{2}1846) [Erstauflage: Paris 1826], *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris: Troupenas.

Frobenius, Wolf (1980), »Polyphon, polyphonisch«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.

Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55.

Heymann-Wentzel, Cordula (2010), *Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin. Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte*, Berlin: Universität der Künste. http://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/797 (04. 01. 2025)

Keym, Stefan (2015), »Ausarbeitung vs. Erfindung oder: Thematische Arbeit als nationales Qualitätskriterium? Zum Symphonik-Diskurs in der Leipziger Musikpresse des ›langen 19. Jahrhunderts‹«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hg. von dems. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 22. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), Hildesheim: Olms, 83–107.

Kross, Siegfried (1997), *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn: Bouvier.

Marx, Adolf Bernhard (1841), *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen* (musik.theorien der gegenwart 3), hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau, 87–111.

Meßtorff, Jan (2026), »Ernst Friedrich Richters kontrapunktische Lehrbücher am jungen Leipziger Konservatorium«, in: *Kontrapunkt – ewiggestrig oder unerlässlich? Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin. 18. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Bremen 2018* (GMTH Proceedings 2018), hg. von Florian Edler und Andreas Gürsching, Hildesheim: Olms, 233–242.

Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre. Quellen, Analysen, Aufgaben*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Noetzel.

Petersen, Birger (2018), *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Prout, Ebenezer (^{2}1970), *Counterpoint: strict and free* (Erstausgabe: London 1891), London: Augener.

Prout, Ebenezer (^{2}1969a), *Double Counterpoint and Canon* (Erstausgabe: London 1893), New York (NY): Greenwood Press.

Prout, Ebenezer (^{2}1969b), *Fugue* (Erstausgabe: London 1891), New York (NY): Haskell House Publishers Ltd.

Richter, Ernst Friedrich (1859), *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richter, Ernst Friedrich (1872), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo (1888), *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo (1890), *Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" und „Kunst der Fuge")*, Leipzig: Hesse.

Schönberg, Arnold (1997), *Harmonielehre* (Erstdruck: Wien 1922), Wien: Universal Edition.

Scholz, Bernhard (1899), *Musikalisches und Persönliches*, Berlin 1899: Spemann.

Scholz, Bernhard (1904), *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen*, Mainz: Breitkopf & Härtel.

Scholz, Bernhard (1911), *Verklungene Weisen. Erinnerungen*, Mainz: Scholz.

Schumann, Robert ([2]1904), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig: Breikopf und Härtel.

Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 19. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9), Hildesheim: Olms.

Webern, Anton, »Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen«, in: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition, 45–61.

Noten

Lasso, Orlando di (2003), *Sämtliche Werke. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 1, Motetten I (Magnum opus musicum, Teil I), hg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kontrapunktlehre an der Königlichen Musikschule München

Birger Petersen

Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Lehrern für Komposition in Europa. Er hinterließ in den über 40 Jahren, in denen er ununterbrochen zunächst am Münchner Konservatorium und seinem Nachfolgeinstitut, der Königlichen Musikschule, unterrichtete, kein Lehrwerk im eigentlichen Sinn. Es existiert aber eine umfangreiche Sammlung von Unterrichtsmaterial, auf das Rheinberger immer wieder zurückgriff. Den Kontrapunkt-Unterricht stellte Rheinberger in den Mittelpunkt seiner Lehrveranstaltungen, was aus seinen Musikschultagebüchern rekonstruierbar ist, insbesondere auch aus dem *Lehrkurs des Contrapuncts, Kgl. Musikschule, Jahrgang 1867/68*. Die Übungen des Konvoluts zeugen von der eingehenden Vorbereitung des Lehrers, während die Notate in den Musikschultagebüchern tatsächliche Unterrichtssituationen dokumentieren: In diesen Tagebüchern, in denen er sämtliche Aufgaben seines Unterrichts aufzeichnete und die er seit den Anfängen der Kgl. Musikschule bis 1890 führte, ist ein annähernd vollständiges Curriculum seiner Schule entworfen. Nach der Neugründung der Königlichen Musikschule 1867 gehörte Rheinberger – unter anderem auf der Position eines »halbseitigen Directors« – zudem zu denjenigen Lehrkräften, die auf die Neu- und Umgestaltung der Lehrpläne großen Einfluss nehmen konnten. Im Beitrag wird anhand der Aufzeichnungen eines Schülers von Rheinberger dargestellt, wie der Lehrer sein Material konkret im Unterricht einsetzte. Thematisiert wird in diesem Kontext die Rolle der Fuge als Spezialdisziplin innerhalb der Ausbildung in München.

In the second half of the nineteenth century, Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) was one of the most influential teachers of composition in Europe. In the over 40 years of continuous teaching at the Munich Conservatory (later the Royal Conservatory for Music) he did not publish any textbook in the proper sense. There is, however, an extensive collection of teaching material which Rheinberger repeatedly drew on. That he placed counterpoint at the centre of his teaching can be reconstructed on the basis of his diaries; of particular importance is the diary for the counterpoint course for the year 1867/68 entitled *Lehrkurs des Contrapuncts, Kgl. Musikschule, Jahrgang 1867/68*. The exercises in the collection testify to the teacher's thorough preparation, while the notes in his diaries document actual teaching scenarios. The curriculum of his music school is outlined almost completely in these diaries, in which he recorded all the tasks of his lessons since the beginnings of the Royal School of Music until 1890. Furthermore, after the Royal School of Music was founded in 1867, Rheinberger was one of the teachers, not least in his position as co-director, who had the greatest influence on the new development and redesign of the curriculum. On the basis of notes by one of his pupils, this article shows how Rheinberger employed his teaching material in his lessons. In this context, the role of the fugue as a specialised discipline in the musical education at Munich is also addressed.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1. Kontrapunktlehre in München

Als der erst zwölf Jahre alte Rheinberger 1851 von seiner Heimat Liechtenstein nach München zog, um ein Studium der Musik aufzunehmen, war das Hauser'sche Konservatorium erst wenige Jahre alt, baute aber auf mehreren Vorläufer-Institutionen auf. Diese eiferten offensichtlich italienischen Vorbildern nach und trugen vor allem den Veränderungen im Ausbildungssystem Rechnung, die unter anderem durch das Ausscheiden von Klosterschulen aus der Musiker-Ausbildung entstanden waren und die zugleich einer zunehmend bürgerlich orientierten Musikkultur entgegenkamen.[1] Für das Hauser'sche Konservatorium galt namentlich das Mailänder Konservatorium als Vorbild – auf Wunsch König Ludwigs I., der nachhaltig durch eine Italienreise im Jahr 1804 inspiriert worden war.[2]

Rheinberger berichtet bereits kurz nach Eintritt in die Münchner Musikschule über den Umfang seines Unterrichts in der Hauptstadt: »Ich habe nur 2 Fächer der Musik, Klavier u. Harmonie u. Kontrapunktlehre. In beiden Fächern sind tüchtige Meister meine Lehrer.«[3] Rheinberger meinte Christian Wanner, der im ersten Jahr den Klavierunterricht erteilte, und Julius Joseph Maier. Der von Rheinberger selbst 1889 verfasste Nekrolog auf seinen Lehrer gibt detaillierter Auskunft:

> J. J. Maier, von Hause aus Jurist, studierte 1848–50 Theorie bei Moritz Hauptmann in Leipzig, wurde Lehrer des Contrapunktes am Conservatorium in München (1850–1856) und kam sodann als Conservator der musikalischen Abteilung an die Staatsbibliothek.[4]

Die Verbindung über Maier bot Rheinberger zeitlebens die Gelegenheit, sich auf Hauptmann und damit auf die Leipziger Bach-Tradition zu berufen.[5] Der Unterricht Maiers sah im zweiten Studienjahr Rheinbergers einen Kurs im doppelten Kontrapunkt bis zur vierstimmigen Doppelfuge vor, in dem der junge Schüler »eine für sein Alter überraschende contrapunktische Fertigkeit und Sicherheit« erwarb.[6]

Das Konservatorium wurde 1865 – mit der endgültigen Pensionierung seines Gründers Franz Hauser – vorübergehend geschlossen, reorganisiert und unter der Leitung des Hofkapellmeisters Hans von Bülow am 16. Juli 1867 wiedereröffnet. Als erklärtes Ziel galt »die Ausbildung von Sängern und Instrumentalisten, Dirigenten und Lehrern für den kunstgemäßen Vortrag aufgrund eines künstlerisch-wissenschaftlichen Gesammtlehrganges«.[7] Von seiner Umwandlung in eine Königliche Musikschule an wurde das Institut direkt von Ludwig II. finanziert; erst die Erhebung in eine staatliche Institution 1874 veränderte nochmals den Status der Musikschule, nachdem vom bayeri-

1 Vgl. Petersen 2018, 49 f.; zu diesem Abschnitt vgl. auch ebd., 100 ff., die Kapitel »Musiktheorie-Unterricht an der Königlichen Musikschule« und »Musiktheoretische Grundlagen bei Rheinberger«.
2 Vgl. Jost 2005, 457.
3 Irmen 1970, 65; Irmen hat auf die falsche Datierung des Briefs hingewiesen (ebd., 17).
4 *Allgemeine Zeitung München*, Nr. 325, 2. Morgenblatt vom 23. November 1889; vgl. Irmen 1970, 18.
5 Vgl. Irmen 1970, 79 f., bzw. Petersen und Zirwes 2014.
6 So das Zeugnis Maiers vom 12. Juli 1853; vgl. Rheinberger 1982.1, 113.
7 *Probe-Blatt / Süddeutsche Presse* vom 24. September 1867, 13 f., hier: 13.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Landtag gefordert wurde, »nicht nur tüchtige Künstler für Theater und Concert, sondern auch einen ausgezeichneten Stamm von Musiklehrern, von Dirigenten für die Vereine, von guten Organisten und Chorsängern für die Kirche heranzubilden und somit befruchtend auf das musikalische Volksleben des ganzen Landes zu wirken.«[8] Nach von Bülows Ausscheiden im Sommer 1869 wurde die Position des Direktors nicht neu besetzt, sondern auf zwei Inspektoren aufgeteilt: Neben Franz Wüllner, der für die Orchester- und Gesangsklassen verantwortlich zeichnete, erhielt Rheinberger die Aufsicht über die Theorie- und Klavierklassen. Dass sein Einfluss auf die Ausgestaltung der Lehre in der Königlichen Musikschule entsprechend zunahm, ist vorstellbar. Die Doppelspitze blieb auch mit der Umbenennung der Musikschule in »Akademie der Tonkunst« 1892 erhalten.[9]

Der von der Königlichen Hofintendanz veröffentlichte Lehrplan für die Kirchenmusik von 1867 sieht folgende Inhalte vor:

1. betreffs des Unterrichtes im *Orgelspiel*:
   für die I. und II. Klasse:
   Entwicklung der Fähigkeit, den gottesdienstlichen Anforderungen zu genügen bis zur Ausbildung des Concertvortrages, -Kenntniß des Orgelbaus.
2. betreffs des Unterrichtes in den höheren Zweigen der *musikalischen Theorie*:
   für die I. Klasse:
   Einfachen Contrapunkt, Imitationslehre, einfache Fuge, doppelten Contrapunkt, Doppelfuge;
   für die II. Klasse:
   Formenlehre und Instrumentation.[10]

In der Beilage zur Probenummer der *Süddeutschen Presse* vom 24. September 1867 finden sich detailliertere Informationen über Lehrkräfte und Lehrpläne an der Königlichen Musikschule; ein »Lehrplan« bestätigt die Anlage und Inhalte der Ausbildung.[11] Die hier niedergelegte Aufteilung der Musiktheorieschule an der Königlichen Musikschule in »1. Harmonieschule« (I. Klasse) und »2. Die höheren Zweige der musikalischen Theorie« entspricht weitgehend der Gliederung im Hauserschen Konservatorium.[12] In einer überarbeiteten Fassung von 1874 ist die Klassenzuordnung (die bei den musikpraktischen Fächern übrigens nun durch »Stufen« ersetzt wird) nicht mehr vorhanden.

8 Bericht der *Bayerischen Zeitung*, zit. nach Rheinberger 1982.2, 47; zu den Differenzen zwischen Landtag und König vgl. Over 2015, vor allem 190–194 und 198–200, sowie Petersen 2018, 94 f.

9 Erst der Schüler Rheinbergers und Nachfolger Wüllners Hans Bußmeyer wurde 1911 alleiniger Direktor; ab 1922 führte Siegmund von Hausegger, der Bußmeyer 1920 ablöste, den Titel »Präsident«, 1924 wurde die Akademie zur Hochschule für Musik. Vgl. Irmen und Irmen 1990, 246.

10 Mitteilung der Königlich Bayrischen Hofintendanz vom 12. August 1867.

11 *Probe-Blatt / Süddeutsche Presse* vom 24. September 1867.

12 Vgl. Münster 2005, 23.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. Kontrapunktlehre bei Rheinberger

Der am 23. Juli 1867 von Rheinberger mit der Kgl. Hofintendanz geschlossene Dienstvertrag sah vor, dass er vom 1. Oktober an »wöchentlich vierzehn Unterrichtsstunden in den höheren Zweigen der musikalischen Theorie (Contrapunkt etc.) und drei Unterrichtsstunden im Orgelspiel zu ertheilen« hatte.[13] Rheinberger gab in den ersten Jahren neben Orgel- konsequent zwölf Stunden Theorieunterricht und hatte nach einer ersten Konsolidierungsphase seit den siebziger Jahren immer stabil zwischen 22 und 25 Schüler.

Sein Kontrapunkt-Unterricht ist weitgehend rekonstruierbar aus den Zensurbüchern (vier Bände, 1867–1885),[14] insbesondere aber aus dem *Lehrkurs des Contrapuncts, Kgl. Musikschule, Jahrgang 1867/68*. Den Kontrapunkt-Unterricht stellte Rheinberger in den Mittelpunkt seiner Lehrveranstaltungen. Der für das Schuljahr 1867/1868 konzipierte »Lehrkurs« sollte aus fünf Teilen bestehen:

A. Einfacher Contrapunct
B. Doppelter Contrapunct der 8.
C. Choralbearbeitungen mit Text.
D. Fuge und Canon.
E. 5- und 6-stimmiger Satz, dopp: Contr: d. 10 u. 12.[15]

Das diesbezügliche Konvolut Mus. ms. 4738–1 der Münchner Staatsbibliothek besteht allerdings nur noch aus den Teilen A bis C, die Teile D und E fehlen.[16] Tatsächlich lässt sich aber ohne Weiteres der Fortgang des Kontrapunkt-Unterrichts bei Rheinberger aus der Kombination von »Lehrkurs« und handschriftlichen Notizen Rheinbergers in dessen Unterrichtstagebüchern, die immer wieder Bezug auf die Aufgaben im »Lehrkurs« nehmen, erschließen.[17] Problematisch wird eine befriedigende Auskunft allerdings hinsichtlich der gelegentlichen Bemerkungen zur Fugenlehre in den Unterrichtstagebüchern angesichts des fehlenden Verweismaterials im »Lehrkurs«; von großem Nutzen ist in diesem Kontext das ungeordnete Konvolut von Schüler- und Unterrichtsarbeiten, das unter der Signatur Mus. ms. 4738–3 Teil des Rheinberger-Nachlasses in der Bayerischen Staatsbibliothek München ist.[18]

Rheinberger verweist bereits früh in seinen Kursen – im zweiten Studiensemester, nachweisbar an den Eintragungen des Frühjahrs 1868 – auf die Fugenlehre, die ja schon zu seiner Studienzeit in München offensichtlich zum festen Repertoire der musiktheo-

13 Rheinbergers Dienstvertrag mit der Königlich Bayrischen Hofintendanz, München, 12. August 1867; vgl. Irmen 1970, 47.
14 Die Musikschultagebücher befanden sich nach Rheinbergers Tod im Besitz seines Schülers Georg Hild und gehören jetzt zum Bestand des Liechtensteinischen Landesarchivs Vaduz. Vgl. Hild [1940], 149 f.
15 D-Mbs 4738–1, [1r].
16 Zur Provenienz vgl. Petersen 2018, 131 f.
17 Vgl. ebd., 131–149 und 151–155.
18 Zum Inhalt des Konvoluts vgl. ebd., 471–476.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

retischen Ausbildung auf hohem Niveau gehörte und sich auch in den Lehrplänen findet (erwähnt wird immer die »Doppelfuge«); offenkundig nähert er sich seinem Gegenstand nach einer Aufgabe zur »Beantwortung des Vortrags« (also einer Comes-Formulierung) zunächst über die Analyse:

> Zergliederung der ersten Fuge aus Bach's: ›Kunst der Fuge‹. Dieselbe wird in 4stimm. Partitur gesetzt. (Diese ganze erste Fuge ist nur eine sehr vergrößerte erste Durchführung einer Fuge (ohne Modulation und Engführung.) Besonders lehrreich die vorkommenden Zwischensätze.[19]

Wenn Rheinberger im weiteren Verlauf der kommenden Monate Aufgaben erteilt, sind seine Auskünfte eher sehr knapp, so am Dienstag, dem 24. März 1868: »Beginn der ersten Fuge (zu 4 Stimmen)«;[20] vor allem aber fehlt ein Verweis auf die im Kontext der Aufgaben zum einfachen und doppelten Kontrapunkt allgegenwärtige Nummerierung der Beispielaufgaben des »Lehrkurses«. Das ungeordnete Konvolut Mus. ms. 4738–3 bietet allerdings Aufgaben, die vor allem in Zusammenhang mit der Fugenlehre stehen: In erster Linie beinhaltet es Fugenarbeiten und damit Lösungsansätze von Rheinbergers Schülern. Gleichberechtigt stehen Arbeiten mit mehreren nacheinander durchgeführten Soggetti neben Arbeiten mit festen Kontrapunkten.

Stellvertretend sei an dieser Stelle die »Sechsstimmige Fuge zu 5 Stimmen« eines unbekannten Schreibers angeführt.[21] Der sauberen Notation der Fuge vorangestellt ist eine Darstellung möglicher Themenkombinationen:

Beispiel 1: J.G. Rheinberger, »Sechsstimmige Fuge zu 5 Stimmen«, Vorbemerkung (D-Mbs 4738–3, [50r])

In der folgenden, unüblich disponierten Ausarbeitung wird das Thema mit der Ordnungszahl I erst beim dritten Auftreten – also beim zweiten Comes im 1. Bass, Takt 9–13 – mit dem ersten Kontrasubjekt (II) im 1. Sopran (ab T. 11) kombiniert; das zweite Kontrasubjekt (III) folgt in Takt 19–23 zunächst nur in Kombination mit dem letzten Dux (1. Sopran) der ersten Durchführung, aber da auch das erste Kontrasubjekt im

19 Zit. nach ebd., 416.
20 Zit. nach ebd., 417.
21 D-Mbs 4738–3, [50r]–[53v].

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Alt 1 (T. 21–24 hinzutritt, steht am Ende dieses ersten Abschnitts bereits die in der Vorbemerkung vorgestellte erste Kombination von drei »Themen«.

Beispiel 2: J. G. Rheinberger, »Sechsstimmige Fuge zu 5 Stimmen«, T. 19–25

Als Kontrasubjekte zum eigentlichen Soggetto erscheinen auch die Materialien IV und V im weiteren Verlauf der Fuge; in deren zweiter Hälfte kommt es zur Kombination aller fünf Materialien und abschließend – über unterschiedlichen Orgelpunktkonstellationen – zu einem Stretto-Teil. Die Anlage der Fuge entspricht auch in formaler Hinsicht damit weitgehend den Vorbildern der französischen Fugentradition, wie sie etwa in der Sammlung *Fugues d'élèves, fugues de Concours et fugues du concours préparatoire au Prix de Rome, provenant de différentes classes* von André Gedalge als Dokumente für die Jahre zwischen 1819 und 1885 zusammengetragen wurden.[22] Der Kontext ist wenig überraschend, galt das besondere Interesse Rheinbergers doch zeitlebens den Arbeiten Cherubinis.[23]

Wie intensiv Rheinbergers Beschäftigung mit der Fugenlehre im Unterricht gewesen sein muss, wird darüber hinaus deutlich aus den Unterrichtsaufzeichnungen seines

22 F-Pa, MS-16375.
23 Vgl. Petersen 2018, 136.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schülers Engelbert Humperdinck aus dessen Studienjahren 1877 bis 1879, die schwerpunktmäßig kontrapunktische Übungen, vor allem Fugen und Kanons, aufweisen.[24] Den Lösungen im Konvolut Mus. ms. 4738–3 entsprechend, erarbeitete auch Humperdinck im Unterricht bei Rheinberger Fugen mit festen Kontrasubjekten. Vertreten sind sowohl Analysen – so von Johann Sebastian Bachs Fuge D-Dur BWV 874 oder von der »Fuga alla decima« aus der *Kunst der Fuge* – als auch Fugen über Themen von Bach.[25] Gerade das Studium der »Fuga alla decima« verdeutlicht das Interesse am satztechnischen Phänomen des doppelten Kontrapunkts: Ihre Abschrift geht einer Reihe von Vorübungen zum doppelten »Contrapunct in der Duodezime« und einer fünfstimmigen Doppelfuge »im doppelten Contrapunct der Dezime« voraus.[26] Die entsprechende Anlage des Unterrichts bestätigen auch die Aufzeichnungen der Schüler Ludwig Thuille,[27] Josef Pembaur Junior[28] und Walter Petzet.[29]

3. Die Aufzeichnungen Raimund Schmidpeters

Zu den Studierenden in Rheinbergers letztem Lebensjahrzehnt gehörte Raimund Schmidpeter (1883–1972): In den Unterrichtstagebüchern Rheinbergers erscheint sein Name nicht, er war – wie kurz nach ihm 1900/1901 Wilhelm Furtwängler – einer seiner Privatschüler, über deren Unterricht bei Rheinberger in der Regel nur wenige Informationen vorliegen. Erhalten sind zwei seiner Schülerhefte, die allerdings beide eindeutig auf Rheinberger als Lehrer hinweisen – nicht zuletzt durch eine idealisierende Vignette jeweils auf der Schmutztitelrückseite. Schmidpeter unterrichtete von 1921 bis 1933 an der Akademie der Tonkunst München das Fach Solorepetition; Aufsehen erregte seine Entlassung »wegen Unfähigkeit« im Januar 1934.[30]

Das erste Heft der Kontrapunktübungen Schmidpeters[31] zeichnet den Unterrichtsgang Rheinbergers nach, wie ihn der »Lehrkurs« anhand des Materials A. bis C. verdeutlicht und wie er den Notizen Rheinbergers zufolge schon seit seinem ersten Jahr an der wiedergegründeten Musikschule München 1867/1868 angelegt war: Nach bzw. neben einer Rekapitulation der Harmonielehre finden sich Übungen zum einfachen und doppelten Kontrapunkt. Entsprechend benennt der sauber geschriebene Titel die Themengebiete »Contrapunct I [und] Harmonielehrerepetition Rheinberger«. Die

24 Irmen 1974; vgl. auch Petersen 2018, 210 f.
25 Irmen 1974.2, 35 f. und 78 f.
26 Ebd., 79–89; Irmen zitiert in seinem Inhaltsverzeichnis Humperdinck fehlerhaft (ebd., III).
27 Vgl. Brandes 2018, 125–128.
28 Vgl. ebd., 120–125.
29 Vgl. Petersen 2018, 209 f.
30 Vgl. Steinweis 1993, 65. Der Nachlass Schmidpeters liegt in der Bayerischen Staatsbibliothek, vgl. Seidel 2005, 248. Laut Auskunft Robert Münsters an das Liechtensteinische Landesarchiv hat die Bayerische Staatsbibliothek im Jahr 1978 insgesamt 18 Werke Schmidpeters im Autograph erworben, darunter die »Studien in Musiktheorie bei Joseph Rheinberger« (Mus. Mss. 12668).
31 D-Mbs Mus. Mss. 12668: 78 Seiten Autograph, 26 x 33 cm.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grundlage der Übungen sind erneut die Beispiele, die Rheinberger bereits 1867 zusammengetragen hat; auch der Abschnitt »Vierstimmige Gesänge« (ab S. 28) präsentiert – etwa mit »Gott ist mein Hirt« und »Erhöre, Herr, erhöre mich« – das Repertoire Rheinbergers.[32]

Die letzte Choralbearbeitung des Bandes, »Wie schön leuchtet der Morgenstern« (S. 78), knüpft an das zweite Heft an, das seinerseits mit einer Reihe von Choralbearbeitungen beginnt:[33] Am Anfang steht ein dreistimmiger Satz für Violine, Viola und Violoncello zu »O Haupt voll Blut und Wunden« (S. [1] f.), es folgt – und dies ist ein Argument für den engen Zusammenhang der beiden Faszikel – eine weitere Bearbeitung zu »Wie schön leuchtet der Morgenstern« (S. [3]). Der für den hier geschilderten Kontext relevante Bereich der Fugenlehre beginnt im zweiten Teil des Bands mit einer Übersicht über Beantwortungsstrukturen (S. [13] f.) und einer ausführlichen Analyse von Bachs Orgelfuge BWV 545 (von C-Dur nach Es-Dur transponiert), unterbrochen von Übungen zum doppelten Kontrapunkt und zur Engführung. Auf eine umfangreiche Fuge für Streichquartett, der eine Übersicht der Beantwortungsstruktur vorangestellt ist (S. [25]), folgt eine Doppelfuge mit verschiedenen Themenkombinationen:[34]

Beispiel 3: J. Schmidpeter, Doppelfuge, Vorübung

Dass eine ambitionierte Aufgabe wie eine Doppelfuge in unmittelbarem Zusammenhang mit Übungen zum doppelten Kontrapunkt einfacherer Bauart wie hier steht,

32 Vgl. Petersen 2018, 327–331.

33 LI-La RhAV Fa 06: 58 Seiten Autograph, 25 x 32 cm.

34 Ebd., [34]; die Notate sind als alternative Kontrapunkte zu verstehen, der Schlüssel der Unterstimme als oktavierend. Die Transkription gibt bewusst auch die offensichtlichen Schreibfehler wieder (obere Akkolade, T. 2, Unterstimme, dritte Zählzeit *cis* statt *d*; T. 4, Oberstimme, letztes Viertel *cis'* statt *d'*; untere Akkolade, T. 2, Unterstimme, zweite Halbe *e'* statt *d'*; T. 4, Unterstimme, erste Halbe *H* statt *d*).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verwundert nicht angesichts der von Schmidpeter vorangestellten Übersicht: Der Ausgangspunkt für die Kombination der Themen ist ein schlichter doppelter Kontrapunkt, den der Schüler als Materialquelle dokumentiert. Entsprechend aufgebaut ist die Übersicht der Engführung im Anschluss an eine vollständige Doppelfuge (S. [43]). Ausgangspunkt der Fugenkonzeptionen ist also immer die Frage der Kombinationsfähigkeit des Materials – dieser Umstand gilt für die Arbeiten aus Rheinbergers Unterricht an der Königlichen Musikschule München ebenso wie für die mit dem Privatschüler Schmidpeter: Die wechselseitige Kombinierbarkeit von Subjekt und Kontrasubjekten untereinander bedingt die sich daraus ergebende Form der Fuge.

Im Vordergrund des Unterrichts bei Rheinberger stand die Vermittlung des musikalischen Handwerks. Das Paradox des Kompositionslehrers, der nicht nur Grundlagen der musikalischen Gestaltung lehrte, sondern darüber hinaus die kompositorische Kreativität förderte, scheint bei Rheinberger in besonderem Maß verwirklicht zu sein.[35] Allerdings gestaltet sich gerade hinsichtlich eines von Progressivitätsdenken und populärem Geniekult geprägten Jahrhunderts das Aufdecken von Vermittlungstraditionen musikalischen Handwerks nicht nur als besonders schwierig, sondern ist im Umkehrschluss dazu ein umso größeres Desiderat. Der Fuge als Sonderform – einer Mischung aus kontrapunktischer Spezialstudie und Gattung, in der Tradition Cherubinis als zeitenthobener Satz ohne Widerspruch zur eigentlichen Kompositionslehre im Sinne einer »transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre« –[36] kommt dabei eine besondere Rolle zu, an deren Gewicht die intensive Rezeption französischer Traditionen in der Lehre Rheinbergers ablesbar ist. Die Zeugnisse Rheinbergers – die Quellen seines Unterrichts, ob nun primärer oder sekundärer Natur, ebenso wie seine Kompositionen – ergeben in der Zusammenschau ein kompaktes Bild des Komponierens, vor allem aber einer spezifischen Art der musiktheoretischen Ausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar nicht zuletzt in der Kontextualisierung mit den Unterrichtsnotizen seiner Schüler.[37]

Literatur

Bomberger, E. Douglas (1995), »Amerikanische Musiker als Studenten bei Josef Gabriel Rheinberger«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein* 93, 317–336.

Brandes, Juliane (2018), *Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die »Harmonielehre«* (sinefonia 28), Hofheim: Wolke.

Cherubini, Luigi (1835), *Cours de contre-point et du fugue. Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, aus dem Französischen übersetzt von Franz Stöpel, Paris: Schlesinger und Leipzig: Kistner.

Groth, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts* (Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 22), Wiesbaden: Franz Steiner.

35 Vgl. dazu Bomberger 1995, 328 f.

36 Cherubini 1835, 100; vgl. Groth 1983, 124. Zur Tradierung der Lehre Cherubinis vgl. Petersen 2018, 136, sowie Brandes 2018, 128–134.

37 Vgl. Petersen 2018, 249 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hild, Georg [1940], »Wie's beim Meister war. Erinnerungen aus den beiden letzten Jahren seines Kontrapunkt- und Kompositionsunterrichts (Jahrgang 1899–1901)«, in: *Josef Rheinberger. Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag am 17. März 1939. Von seinen Schülern und Verehrern*, hg. von Hans Walter Kaufmann, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein* 40, o. J., 103–275, Vaduz: Historischer Verein Liechtenstein, 147–162.

Irmen, Elisabeth / Hans-Josef Irmen (1990), *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülpich: Prisca.

Irmen, Hans-Josef (1970), *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), Regensburg: Gustav Bosse.

Irmen, Hans-Josef (1974), *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, 2 Bände, Köln: Arno Volk.

Jost, Christa (2005), »Wagners Münchener Gegenentwurf zum Hauser'schen Konservatorium«, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, hg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 457–478.

Münster, Robert (2005), »Das Königliche Konservatorium für Musik 1846–1865 und seine Vorläufer«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945* (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1), hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Hans Schneider, 13–34.

Over, Berthold (2015), »Was kostet die Welt? Zur Finanzierung Richard Wagners durch König Ludwig II.«, in: *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), hg. von Axel Beer und Ursula Kramer, Mainz: Are, 179–228.

Petersen, Birger (2018), *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel: Bärenreiter.

Petersen, Birger / Stephan Zirwes (2014), »Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert«, in: *ZGMTH* 11 (2014), 176–190. https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/738.aspx

Rheinberger, Josef Gabriel (1982–1988), *Briefe und Dokumente seines Lebens*, 9 Bände, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz: Prisca.

Seidel, Klaus-Jürgen (2005), »Zwischen Tradition, Aufbruch und Gleichschaltung: München und die Akademie der Tonkunst 1914 bis 1933«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945* (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1), hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Hans Schneider, 207–312.

Steinweis, Alan E. (1993), *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ernst Friedrich Richters kontrapunktische Lehrbücher am jungen Leipziger Konservatorium

Jan Meßtorff

Auf Anregung Felix Mendelssohn Bartholdys legte Ernst Friedrich Richter, Theorielehrer am Leipziger Konservatorium und späterer Nachfolger Moritz Hauptmanns als Thomaskantor, zunächst sein *Lehrbuch der Harmonie* (1853) vor, gefolgt vom *Lehrbuch der Fuge* (1859) und dem *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (1872): Schriften, die sämtlich für die Lehre am Leipziger Konservatorium konzipiert waren. Die beiden späteren Traktate füllen jeweils eine inhaltliche Lücke ihrer Vorgänger und sind für »höhere« Studien bestimmt: Im *Lehrbuch der Fuge* vermittelt Richter kontrapunktische (Kanon-)Techniken, die ihren Ursprung v. a. in der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts haben, beschränkt sich jedoch auf Beispiele von Johann Sebastian Bach und einige Hinweise auf zeitgenössische Komponisten wie Mendelssohn und Schumann. Richters Intention beim Studium barocker Fugen ist die Aneignung kontrapunktischer Techniken sowie von Fähigkeiten, die im Idealfall das eigenständige und ästhetisch reflektierte Komponieren unterstützen sollen. Das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* geht schließlich – aus harmonischer Perspektive – auf die Ursprünge des Renaissance-Kontrapunkts ein und beginnt mit einem kurzen historischen Abriss über ausgewählte Autoren der bedeutendsten Kontrapunktlehrbücher. Wesentliche Komponenten älterer Methoden von Fux, Albrechtsberger, Cherubini und Dehn übernimmt Richter. Mehrfach betont er hinsichtlich der didaktischen Anlage seiner Schriften den eigenen Anspruch an eine Praktikabilität, der teilweise die Vollständigkeit habe weichen müssen. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist die Verortung der Kontrapunktlehre am Leipziger Konservatorium durch Richter im Kontext methodischer Traditionen und im Hinblick auf ihre Bedeutung für die noch relativ frisch institutionalisierte Ausbildung angehender Komponisten als Kunstschaffende ihrer Zeit.

At Felix Mendelssohn Bartholdy's suggestion, Ernst Friedrich Richter, lecturer of music theory at the Leipzig Conservatory and later Moritz Hauptmann's successor as Thomaskantor, first wrote his *Lehrbuch der Harmonie* (1853), followed by the *Lehrbuch der Fuge* (1859) and the *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (1872), all textbooks designed for teaching at the Leipzig Conservatory. Both later treatises fill gaps in terms of content with respect to earlier publications/works and are intended for "advanced" studies: in his *Lehrbuch der Fuge*, Richter teaches contrapuntal (canon) techniques which have their origins especially in the vocal polyphony of the fifteenth and sixteenth centuries, restricting himself, however, to examples by Johann Sebastian Bach and a few references to contemporary composers such as Mendelssohn and Schumann. Richter's intention in studying baroque fugues is the acquisition of counterpoint techniques as well as skills which would ideally support independent and aesthetically reflective composition. The *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* is concerned with the origins of Renaissance counterpoint from a harmonic point of view, and begins with a brief historical outline of selected authors of the most important textbooks on counterpoint. Richter adopts essential components of older methodologies by Fux, Albrechtsberger, Cherubini and Dehn. Regarding the didactic structure of his publications, he repeatedly emphasises his own standards respecting practicality, which at times took precedence over completeness. The aim of the present study is to position

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

counterpoint teaching at the Leipzig Conservatory by Richter in the context of methodological traditions and with respect to their importance for the more recently institutionalised education of aspiring composers as artists of their time.

Ernst Friedrich Richter (1808–1879) war eine der zentralen Gestalten des Leipziger Musiklebens in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Als praktischer Musiker wirkte er zunächst als Leiter der Leipziger Singakademie (1843–1847), später als Organist u. a. der Nikolaikirche und seit 1868 schließlich als Universitätsmusikdirektor sowie in der Nachfolge Moritz Hauptmanns als Thomaskantor. Als Komponist war Richter zumindest laut seinem Schüler Hugo Riemann »nicht gerade hervorragend, aber sehr respektabel, besonders in seinen Motetten und Psalmen.«[1] Bei der Neugründung des Konservatoriums 1843 wurde Richter neben Hauptmann als Lehrer für Kontrapunkt und Harmonielehre berufen und schließlich zum Professor ernannt.

Übersicht der kontrapunktischen Schriften Richters und der Chronologie ihrer Auflagen

Richters zentrale musiktheoretische Schriften umfassen drei Bücher: Das *Lehrbuch der Harmonie* (erschienen 1853), das *Lehrbuch der Fuge* (erschienen 1859) und das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (erschienen 1872). In neuer Zählung wurden diese Lehrbücher ab 1872 unter dem Titel *Praktische Studien zur Theorie der Musik*[2] mit dem *Lehrbuch der Harmonie* als Grundlagenwerk an erster Stelle und inzwischen in neunter Auflage, gefolgt vom *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* und dem *Lehrbuch der Fuge* als dritter Schrift der Reihe publiziert. Die Reihenfolge der Entstehung dieser Schriften entspricht demnach nicht einer methodisch begründeten Abfolge der behandelten Themenfelder. Vielmehr ist der Hintergrund, dass Richter ursprünglich von Felix Mendelssohn Bartholdy um ein theoretisches

1 Riemann 1900, 941. Im Vergleich der Lexikonartikel der fünften Auflage von 1900 bis zur achten Auflage von 1916 zeigt sich 1900 noch eine deutlich kritischere Haltung gegenüber dem Komponisten Richter, siehe das Zitat oben. In der sechsten Auflage wird Richter als »hochgeschätzter Lehrer« gewürdigt (Riemann 1905, 1098), der kritische Passus bleibt. Ab der 7. Auflage (Riemann 1909, 1177, ebenso in der 8. Auflage: Riemann 1916, 924) fehlt besagte Kritik in der Würdigung: »Als Komponist ist R. sehr respektabel, vor allem in seinen Motetten und Psalmen.« Riemann verzichtet zudem ab der 7. Auflage auf die Berufsbezeichnung zu Beginn des Artikels.
In seiner *Geschichte der Musik Seit Beethoven* beschreibt Riemann den Kompositionsstil Richters als »wie Hauptmann gediegene, nicht archaisierende Richtung«, und betont, dass Richter »durch seine, sich aller theoretischen Spekulation enthaltenden, rein praktisch angelegten Lehrbücher des Tonsatzes […], die oft aufgelegt und vielfach in fremde Sprachen übersetzt wurden, noch heute [1901] großer [sic!] Wertschätzung [genießt]«. Vgl. Riemann 1901, 265f.
Am Beispiel von Modulationen bemängelt Arnold Schönberg an Richters Ansatz eine fehlende Praxisnähe, wenn er im zweiten, »Die Methode der Harmonielehre« überschriebenen Kapitel seiner eigenen Harmonielehre ausführt: »Es bleibe dahingestellt, ob solche plötzliche Modulationen, wie sie Richter empfiehlt, überhaupt jemals die Grundlage bilden könnten für motivische Entwicklung« (Schönberg 2005, 10).

2 Richter 1853, 1859 und 1872.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lehrwerk für das Konservatorium gebeten wurde,[3] woraufhin er das *Lehrbuch der Harmonie* inklusive einiger den Kontrapunkt betreffenden Passagen vorlegte. Die jeweils folgenden Bücher füllen Lücken ihrer Vorgängerpublikationen: So geht erst das *Lehrbuch der Fuge* genauer auf im Kontrapunktlehrbuch nicht behandelte Satztechniken – vor allem Kanons – ein.

Den Erfolg und die weite Verbreitung der Bücher dokumentieren ihre zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen in andere Sprachen. Anhand ebendieser Kriterien schildert Hugo Riemann in seinem Musiklexikon[4] die »enorme Verbreitung« der *Praktischen Studien zur Theorie der Musik,*

> deren erster Teil […]: ›Lehrbuch der Harmonie‹, 1853 erschien und bis 1911 26mal aufgelegt wurde, der dritte: ›Lehrbuch der Fuge‹, 1859 (7. Aufl. 1911) und der zweite: ›Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts‹, 1872 (13. Aufl. 1912). Alle drei erschienen in englischer Übersetzung von Franklin Taylor[5] 1864, 1874 und 1878, die ›Harmonielehre‹ auch schwedisch, russisch, polnisch, französisch (von [Gustave] Sandré, 6. Aufl. 1902), italienisch, spanisch (von [Felipe] Pedrell, 2. Aufl. 1901), holländisch, der ›Kontrapunkt‹ russisch (von Faminzin [Aleksandr Sergeevič Famincyn], 3. Aufl. 1903), die ›Fuge‹ französisch (1902).[6]

In Taylors Übersetzung des *Lehrbuchs der Harmonie* wurden jeweils mit dem Hinweis auf die Zugehörigkeit zum Bereich des Kontrapunkts u. a. die Kapitel über die »Ausbildung der Melodie« sowie Übungen zum zwei- bis achtstimmigen Satz ausgelassen. Richters Sohn Alfred legte zudem Arbeitsbücher zum *Lehrbuch der Harmonie* – hierzu findet sich auch ein Lösungsschlüssel – und zum *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* vor.[7]

Veränderungen erfuhr das *Lehrbuch der Harmonie* durch geringfügige »Verbesserungen, namentlich in dem Wortausdrucke« und Hinzufügung von »Aufgaben für viele Lehrgegenstände«[8] bis zur dritten Auflage. Nach Ernst Friedrich Richters Tod wurden weitere Auflagen von seinem Sohn Alfred überarbeitet, und so wurde in der 17. Auflage[9] das 26. Kapitel »Über die musikalischen Schlussarten« vom Herausgeber durch eine komplette Neufassung ersetzt, da es diesem »doch zu dürftig in der Ausführung und der Wichtigkeit des Gegenstandes zu wenig angemessen« erschien.[10]

Das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* erfuhr zu Lebzeiten Richters drei Auflagen (1872, 1875, 1879). Für die zweite Auflage sind »Inhalt und Folge

3 Richter 1872, Vorwort, V.
4 Riemann 1916, 924. Es handelt sich um die achte Auflage des Musiklexikons – die letzte unter vollständiger Herausgeberschaft Riemanns.
5 Taylor studierte selbst ab 1859 am Leipziger Konservatorium u. a. bei Richter. Neben Taylors in London erschienenen Übersetzungen wurden davon unabhängig Übersetzungen John Paul Morgans in New York veröffentlicht.
6 Vgl. Taylor 1864 und Dunhill 1899. Janna Saslaw (2001) gibt für das *Lehrbuch der Harmonie* 36 Auflagen bis 1953 und für das *Lehrbuch der Fuge* neun Auflagen bis 1921 an.
7 Richter 1879, 1880 und 1884.
8 Richter 1860, Vorwort, IX.
9 Richter 1886.
10 Richter 1897, Vorwort, IX.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unverändert geblieben, nur hat der erstere nach manchen Seiten hin Zusätze und Erweiterungen erhalten, ebenso wie ich [Richter] bemüht gewesen bin hier und da den Ausdruck zu verbessern«.[11] Für die zweite Auflage des *Lehrbuchs der Fuge* (1868) veränderte Richter lediglich den Abschnitt zum »Gefährten« – und hier insbesondere dessen Behandlung in Dur und Moll. Die dritte Auflage (1874) wurde nur hinsichtlich der Formulierungen geringfügig überarbeitet. Eine vierte erschien im Jahr 1880, kurz nach Richters Tod, unverändert.

Das Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts – Harmonischer Kontrapunkt in Fux'scher Tradition

Die Motivation zum Verfassen eines eigenständigen Kontrapunktbuchs ergab sich als Konsequenz daraus, dass grundlegende kontrapunktische Arbeit in den beiden Schriften der 1850er Jahre nur am Rande behandelt wurde. Im Vorwort beklagt Richter außerdem ein Fehlen an aktuellen Kontrapunktlehrbüchern und dass sich interessierte angehende Komponisten älteren Lehrbüchern zuwenden müssten, welche aber nur den »alten Stil« behandelten.[12]

In einer 13-seitigen Einleitung geht Richter zunächst auf die Lehrmethoden anderer Theoretiker ein, auf die er in diesem Lehrbuch zurückgreift. Kompositions- und theoriegeschichtlich ist Richter sichtlich informiert: Er gibt einen kurzen historischen Abriss der Entwicklung des Kontrapunkts vom 11. Jahrhundert bis zur Gegenwart, betont dabei die zunehmende Bedeutung der Harmonik und begründet eigene methodische Anlehnungen an »ältere« und »neuere« Traktate. Sein *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* hat jedoch nicht etwa den Anspruch, eine historische Satzlehre darzustellen. Ziel ist vielmehr die Vorbereitung auf ein zeitgenössisches Komponieren im Rückgriff auf bewährte historische Errungenschaften und Kunstfertigkeiten. Die vielfältigen Melodiebeispiele und Cantus firmi im zugehörigen Aufgabenbuch seines Sohnes Alfred reichen dementsprechend vom 13. Jahrhundert bis hin zu Mendelssohn und Carl Maria von Weber – hier finden sich vor allem nach Modi geordnete Choräle, die als Grundlage für eigene Arbeiten dienen sollen.

Der Titel der Schrift ist selbsterklärend mit der inhaltlichen Teilung in »einfacher« und »doppelter Kontrapunkt« verknüpft, und entsprechend gliedert sich das Buch in zwei Abteilungen. Bereits dem Inhaltsverzeichnis ist zu entnehmen, dass in den ersten Kapiteln Johann Joseph Fux' Methode der Gattungen aus seinem Traktat *Gradus ad Parnassum* Einfluss genommen hat. Richter leugnet auch Einflüsse Johann Georg Albrechtsbergers und Luigi Cherubinis nicht, die ebenfalls in Fux'scher Tradition stehen.

Der »gleiche Contrapunkt« entspricht bei Richter der Ersten Gattung: »Note gegen Note«, gefolgt vom »ungleichen Contrapunkt« im Verhältnis »1 zu 2«. Und anders

11 Richter 1875, Vorwort, VI.
12 Richter 1872, 10.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als beispielsweise Siegfried Wilhelm Dehn[13] und Heinrich Bellermann,[14] die in der progressiven Fortschreitung der Gattungen nach »1 zu 2« von der Fux'schen Abfolge mit Abstufungen wie »1 zu 3« abweichen und sich somit von dem im Renaissance-Kontrapunkt vorherrschenden Tempus imperfectum abwenden,[15] bleibt Richter konsequent bei der Fux'schen Vorgehensweise mit »1 zu 4« als nächster Gattung. Sowohl Dehn und Bellermann als auch Cherubini und Albrechtsberger beginnen in ihren Lehrbüchern mit Abschnitten zum zweistimmigen Satz und setzen mit einer Steigerung der Stimmenzahl (über die Drei- zur Vierstimmigkeit) fort. Die jeweiligen Abschnitte sind dabei in sich wiederum progressiv nach Fux'schen Gattungen untergliedert. Richter hingegen stellt mit den Generalbassbezifferungen im ersten Kapitel des Lehrbuchs von Beginn an die Bedeutung der Harmonik in den Vordergrund.[16] Eine Ordnung nach Anzahl der Stimmen ist in seinem *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* nicht zu finden. Zwar sind die Kapitel der ersten Abteilung nach Gattungen geordnet. Richter geht infolge der zugrundeliegenden Harmonik jedoch prinzipiell von einem vierstimmigen Satz aus, lediglich wechselt die Zuordnung des Cantus firmus zu unterschiedlichen Stimmen. Erst am Schluss der ersten Abteilung wird dem zweistimmigen Satz als »ursprünglicher Compositionsart« ein gesondertes Kapitel gewidmet.[17] Sein vermeintlich überholtes und praxisfernes Festhalten am Gattungskontrapunkt begründet Richter mit »bedeutendem Nutzen, insofern dadurch die Aufmerksamkeit auf einen Punkt gerichtet wird und dabei mitunter Schwierigkeiten zu überwinden sind, was Geschicklichkeit und Gewandtheit nur befördern kann.«[18] Dass die Fux'schen Gattungen »in dieser Consequenz wohl nicht leicht in einem Tonstück allein vorkommen«,[19] war Richter sehr wohl bewusst.

13 Vgl. Dehn 1859, 16.
14 Vgl. Bellermann 1862, 94.
15 Albrechtsberger räumt in seiner *Anweisung zur Composition* bereits im Kontext der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes das Verhältnis »1 zu 3« als scheinbar gleichberechtigte Option neben »1 zu 2« ein, zeigt in seinen Beispielen jedoch ausschließlich das gerade Metrum. Vgl. Albrechtsberger 1790, 34 f.
16 Vgl. bei Richter 1872, 14, die Überschrift zum ersten Kapitel: »Das Verhältniss des harmonischen Satzes zum Contrapunct«.
17 Ebd., 48.
18 Ebd., 24.
19 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 1, E. F. Richter 1872, 19, 27 und 35. Exempla, die den Einfluss des Fux'schen Gattungskontrapunkts zeigen

Im ersten Abschnitt der »ersten Abtheilung« empfiehlt Richter den Beginn der Arbeit mit dem »einfachen Contrapunkt« als homophonem Satz, bei dem zunächst zu einer gegebenen Oberstimme ein eigener Bass »und die aus ihm entspringenden Akkorde« zu setzen sind. In seinem historischen Abriss der Geschichte des Kontrapunkts sieht Richter ein tendenzielles Verschwinden desselben, wobei gleichzeitig eine immer markanter ausgeprägte Entwicklung der Harmonie für die Verdrängung des Kontrapunkts gesorgt habe. Richter erscheint so als Kontrapunktiker in einer »Harmonie-gesättigten

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeit«.[20] Wenn nun für den Beginn einer Bearbeitung der Aufgaben eine »vollständige Kenntniss der Harmonien, der Gesetze ihrer Verbindung und eine hinreichende Uebung in der Stimmführung überhaupt«[21] zur »Vorbedingung« erklärt wird, und eine Bassstimme mit impliziter Harmonie zu schreiben ist,[22] wird Richters Vorstellung von einem harmonischen Kontrapunkt deutlich. Beim Kontrapunkt Johann Sebastian Bachs bewundert Richter genau diese Eigenschaft: »die freieste melodische Selbstständigkeit der Stimmen auf naturgemässer Grundlage der fortschreitenden Harmonie«.[23] Für den ersten Abschnitt der »ersten Abtheilung« wählt Richter folgerichtig die Überschrift: »Entwickelung des Contrapunkts aus der harmonischen Grundlage«.[24]

Bei aller Gemeinsamkeit mit älteren Lehrbüchern wie den deutlich erkennbaren Elementen des Fux'schen Gattungskontrapunkts besteht das Zeitgemäße, wenn auch nicht Neue an Richters Lehrbuch in der Anwendung auf das Dur-Moll-System,[25] den Generalbassbezifferungen und den aktuellen Cantus firmi im zugehörigen Aufgabenbuch von Alfred Richter.[26] Eine gesonderte und intensive Behandlung kontrapunktisch ausgeführter Choralbearbeitungen bildet innerhalb des Buchs den zweiten Abschnitt der »Ersten Abtheilung«. Entsprechend der Fux'schen Methode entwickeln sich die Beispielsätze Schritt für Schritt vom homophonen zu einem eher barock anmutenden polyphonen Chorsatz für vier oder fünf Stimmen, wobei der zugrunde liegende Cantus firmus – und auf diese Weise wird die Kontrapunktik betont – in jeder Stimme liegen kann.

Eine ausführliche Erörterung erfahren die Möglichkeiten des doppelten Kontrapunkts in der »Zweiten Abtheilung«, die sich im Sinne einer Ergänzung der im *Lehrbuch der Fuge* nur kursorischen Behandlung des Themas verstehen lässt. Die Methodik Richters in diesem Abschnitt folgt dem bisherigen Vorgehen im gesamten Lehrbuch als konsequentem Aufbau der Kapitel nach Fux'schem Vorbild und beginnend mit der Zweistimmigkeit, der sukzessive die Drei- und Vierstimmigkeit folgt. Letztere repräsentieren zunächst nur das Umfeld für die Anwendung des doppelten Kontrapunkts

20 Ebd., 168.
21 Ebd., 13.
22 Ebd., 165.
23 Ebd., 7.
24 Ebd., 14.
25 Vgl. etwa frühere Verbindungen von Gattungskontrapunkt und Dur-Moll-Tonalität bei Cherubini 1836 und Dehn 1859. Siehe hierzu auch Edler 2016.
26 Alfred Richter verwendet überwiegend Cantus firmi des 16. bis 18. Jahrhunderts aus Franz Magnus Böhmes *Altdeutschem Liederbuch*. Stilistische Ausnahmen bilden v. a. die dem zehnten Kapitel hinzugefügten Nummern 4, 5, und 10–12. Hier werden z. B. mit der Singstimme aus Mendelssohns Klavierlied op. 19a Nr. 5, der Melodie der Arie »Leise, leise, fromme Weise« aus Webers Oper *Der Freischütz* sowohl zeitgenössische Gattungen abgebildet als auch etwa – mit Friedrich Silchers Loreley-Vertonung und Carl Wilhelms *Die Wacht am Rein* – populäre Melodien und Sujets aufgenommen, meist allerdings mit der Anmerkung »als cantus firmus für den Bass unbrauchbar. – Bewegung in Achteln und Sechzehnteln auszuführen.« Vgl. z. B. Richter 1922, 36, Nr. 7 und Böhme 1877, 1, Nr. 1 (*Hildebrand[s]lied*) oder Richter 1922, 37, Nr. 9 und Böhme 1877, 330, Nr. 252 (*Ich fahr dahin*).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit zwei vertauschbaren Stimmen; erst das 13. Kapitel bildet mit dem »drei- und vierdoppelte[n]« Kontrapunkt den größtmöglichen Beziehungsreichtum im drei- und vierstimmigen Satz im Sinne der Vertauschbarkeit der Simmen untereinander ab. Als eine Art Zusatz ergänzen die Kapitel 14 und 15 das technische Repertoire Lernender um den doppelten Kontrapunkt der Dezime und der Duodezime. Die Unterrepräsentation dieser Techniken in zeitgenössischen Kompositionen vermutet Richter darin, dass teils »Viele, welche sich mit Theorie beschäftigen, doch nicht bis dahin gelangen, um im Stande zu sein, mit Erfolg diese Art der Evolutionen zu brauchen, theils weil sie der modernen Art des Kunstausdrucks ferner zu liegen scheinen«.[27]

Das Lehrbuch der Fuge

In der Einleitung zum *Lehrbuch der Fuge* beschreibt Richter seine »Methode der Ausbildung in den höhern musikalisch-theoretischen Gegenständen« und spricht mehrfach von Poesie, »künstlerisch-poetischer Freiheit«, poetischen Erfordernissen »zur Vollendung des Ganzen« sowie von poetischer »Beziehung« des Einzelnen »zum Ganzen«.[28] Besonders von Komponisten des 19. Jahrhunderts, die auch selbst Kontrapunktstudien betrieben und teilweise ausgiebig die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts studierten, wurde die Forderung nach einem *poetischen* Kontrapunkt für die Musik ihrer Zeit erhoben: in erster Linie durch Ludwig van Beethoven (in späteren Lebensjahren),[29] Robert Schumann und Johannes Brahms.[30] Das Genre der Fuge darf unter solchen Voraussetzungen also nicht unreflektiert kopiert und das kontrapunktische Denken muss auf eine poetische Ebene gehoben sowie mit den ästhetischen Mitteln der Zeit neu aufgefasst werden.

Richters Anspruch ist es, Lernende Schritt für Schritt zu ästhetisch-reflektierenden und poetischen Kunstschaffenden heranzubilden. Paradoxerweise wird auf dem Weg zu diesem Ziel zunächst das Kunstwerk als Ganzes ausgeblendet:

> Um dieses Ziel zu erreichen, nützt keine Beschreibung, keine Hinweisung auf die Schönheiten der Fugen Bach's allein, das Ziel will schrittweise durch äusserste Ausbildung der mechanischen Mittel errungen sein.[31]

27 Richter 1879, 172.
28 Richter 1859, 1 f.
29 Wilhelm von Lenz zitiert Aufzeichnungen von Karl Holz, »Sekundarius des Schupanzighschen Quartetts«, der Beethovens Aussage im Zusammenhang mit der *Großen Fuge* op. 133 wiedergibt: »Eine Fuge zu machen', sagte Beethoven, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen«. Vgl. von Lenz 1860, 216 und 219.
30 Vgl. Blume 2011.
31 Richter 1859, 2.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richter geht sogar so weit zu fordern, dass »erst nach vollständiger Kenntniss und Beherrschung der Mittel« mit der wirklichen Arbeit an einer vollständigen Komposition begonnen werden soll. Die tatsächliche Überbrückung »vom Einzelnen zum Ganzen« und die Art der Kombination von erlernten Techniken, die die Qualität einer Komposition letztendlich mitbestimmt, finden in diesem Lehrbuch wenig Raum. Laut Richter kann man »mit den ästhetischen Forderungen einer Kunstleistung nicht beginnen, […] ehe man nicht einen sichern Boden gewonnen und die mechanischen Mittel zur Erreichung kennen und richtig brauchen gelernt« hat.[32] Damit positioniert sich Richter gegen die damals so ziemlich allen am Musiktheorie-Diskurs Beteiligten bekannte Forderung von Adolph Bernhard Marx, in der Kompositionsausbildung von Anfang an künstlerisch zu arbeiten.[33]

Anhand seiner Übersicht der »hauptsächlichen Bestandteile der Fuge« wird einmal mehr deutlich, dass Richter – und das sehr wahrscheinlich auch in seinem Unterricht am Konservatorium – zuerst die einzelnen Bestandteile »sorgfältig übte«,[34] bevor auch nur die kleinste Fuge komponiert wurde.

Sehr wohl gibt es den Hinweis, sowohl Fugen des *Wohltemperierten Claviers* als auch diejenigen Mendelssohns und Schumanns zu spielen und zu studieren,[35] so dass genannte Komponisten durch ihre Werke Vorbildfunktionen übernehmen – spätestens nach dem (Selbst-)Studium des *Lehrbuchs der Fuge* scheint ein Lehrer unabdingbar.

Für einen Übergang von theoretischen, fugen- und kanontechnischen Studien seines Lehrbuchs zur »angewandten« Komposition empfiehlt Richter in Andeutungen am Ende der Schrift – vor allem für angehende Komponisten, die sich nicht ausschließlich der Fuge verschreiben möchten – die Gattung der Motette.[36] In dieser könnten erlernte Techniken abschnittsweise und freier zur Anwendung gelangen. Eine solche Motette eigne sich als Grundlage für weitere Bearbeitung, indem z. B. ein (auch kontrapunktischer) Begleitsatz in die Orgel verlegt, oder eine Bearbeitung für Orchester mit Studien zur Instrumentation verbunden werde. Außerdem empfiehlt Richter Streichquartette in Verbindung mit einem tieferen Studium der Formenlehre.[37]

---

32 Ebd., Vorwort, V.

33 Vgl. Marx 1847. Nachdem der erste Teil seiner Kompositionslehre auf den Erwerb grundlegender Kenntnisse sowie der Fähigkeit, Begleitungen im Sinne einer »Nebensache« zu bestehenden Melodien zu schreiben, abzielt, deutet Marx in der Einleitung zum zweiten Teil die eigene Arbeit der Studierenden von einer »Neben-« zur »Hauptsache« im Sinne »freier Komposition« um und geht von der Arbeit an vollständigen Kunstwerken aus: »Von jetzt an wird die Aufgabe sein, ein Ganzes zu schaffen« (Marx 1847, 3). In seiner zwischen zweitem und drittem Band der Kompositionslehre erschienenen Schrift *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Marx 1841, 152) formuliert Marx den von Beginn an künstlerischen Anspruch der (Studien-)Arbeiten noch einmal prägnanter: »Schon in und nach der ersten Lektion komponirt der Schüler und bleibt von da fortwährend in der Thätigkeit des Gestaltens«.

34 Richter 1859, 45.

35 Ebd., 125 f.

36 Ebd., 186.

37 N. B. 1852 veröffentlichte Richter bereits ein sehr überschaubares Formenlehrebuch, das er für seine »Schüler in der Composition« (vgl. Richter 1852, Vorwort, III) schrieb und welches sich

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zum Aufbau des Fugenlehrbuchs

Es besteht aus drei Abteilungen: 1. »Die Nachahmungen«, 2. »Der Canon« und 3. »Die Fuge«.

Die beiden ersten Abteilungen nehmen als »Vorstudien« 42 (von insgesamt 188) Seiten ein. Kanontechniken, wie sie in Barockmusik verbreitet Anwendung finden, werden gesondert in übersichtlichen Einzelkapiteln behandelt. Im 13 Jahre später erschienenen *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* fand Richter Gelegenheit zur ausführlicheren Behandlung dieses Themenkomplexes.

Die Fuge ist für Richter ultimatives Ziel einer Kompositionsausbildung und gehört zur »Ausbildung in den höhern musikalisch-theoretischen Gegenständen«[38] – im Schlusskapitel des Fugenlehrbuchs bezeichnet Richter diese sogar als »eigene Kunstform«,[39] und die ab 1872 gewählte Reihenfolge der drei Lehrbücher setzt die Fuge in diesem Sinne als höchstes Ziel an den Abschluss der theoretischen Musiker- und insbesondere Komponistenausbildung.[40]

Die »Dritte Abtheilung« (»Die Fuge«) bringt fast ausschließlich Beispiele aus Bachs *Wohltemperiertem Clavier*, darüber hinaus einige verdeutlichende und satztechnisch schlichtere Beispiele von Richter selbst. Auch bezüglich des Imitationsintervalls zur Bildung des *Comes* bleibt Richter beim Vorbild des *Wohltemperierten Claviers* und plädiert für das Intervall der Oberquint. Seine Rede von der »regelmässigen Fuge«[41] impliziert weitere mögliche (›unregelmäßige‹) Imitationsintervalle bei der Themenbe-

überwiegend mit der Sonate beschäftigt (Richter 1852). Hier trennt Richter analog zu seinen kontrapunktischen Vorübungen die Formenlehre von anderen »Kunstmitteln« und »Zweige[n] der Composition wie Harmonie, Contrapunkt u. s. w.« und plädiert darüber hinaus für eine Trennung aller Teildisziplinen voneinander: Es könne »keiner dieser bedeutenden Zweige der Composition […] in Verbindung mit allen Übrigen wirklich […] vollständig erfasst werden« (vgl. Richter 1852, Vorwort, III f.). Da diese Trennung bereits im ersten der veröffentlichten Lehrwerke Richters formuliert wurde, erscheinen die in den Bereich des Kontrapunkts gehörenden Kapitel im *Lehrbuch der Harmonie* ungeachtet der Redundanz gegenüber später erscheinenden Kontrapunktbüchern Richters inkonsequent.

38 Richter 1859, 1. Vgl. auch den Beitrag von Birger Petersen im vorliegenden Band (Petersen 2026): Während der Leipziger Studienzeit von Josef Gabriel Rheinbergers Lehrer Julius Joseph Maier lehrte auch Richter am dortigen Konservatorium, seine Lehrbücher waren zu dieser Zeit allerdings noch nicht veröffentlicht. Sowohl bei Maier als auch bei Rheinberger hatte die Fuge einen vergleichbaren Stellenwert in »höhern Zweigen der *musikalischen Theorie*« (zit. nach Petersen) im Rahmen der (Organisten-)Ausbildung.

39 Richter 1859, 185.

40 Die Rolle der Fuge als »eigene Kunstform« bei Richter liest sich wie eine Vorankündigung von August Halms Schrift *Von zwei Kulturen der Musik* (Halm 1913), in der die beiden Gattungen bzw. Formen der Sonate (resp. Sinfonie) – v. a. am Beispiel von Beethovens Klaviersonaten – und der Fuge – v. a. am Beispiel von Bachs *Das Wohltemperierte Clavier* – dialektisch aufgearbeitet werden. In Anbetracht der Auflagenstärke von Richters Lehrbüchern liegt ein Rezeptionszusammenhang nahe. Die strikte inhaltliche Trennung, wie sie in Richters Formenlehrebuch (mit dem Fokus auf der Sonatenhauptsatzform) und seinen kontrapunktischen Schriften besteht, wirkt in Halms Ansatz somit vertraut.

41 Richter 1859, 51 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

anwortung, die sich auch in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts finden, in Richters Lehrbuch jedoch nicht thematisiert werden.

In übersichtlichen und kurzen Kapiteln erörtert Richter Besonderheiten wie die Doppelfuge, die Fuge mit drei und vier Subjekten, die fünf- und mehrstimmige Fuge, die Gegenfuge (also *in contrario motu* bzw. Umkehrung) sowie den fugenspezifischen Gebrauch des doppelten Kontrapunkts in der Dezime und Duodezime und geht auf Sonderformen wie z. B. die Choralfuge und die Fuge für Vokalstimmen ein.

Besonders anschaulich ist Richters schrittweise nachvollziehbare Konzeption einer vollständig exemplifizierten zweistimmigen Fuge mit zahlreichen analytischen Anmerkungen.[42] Deutlich weniger ins Detail gehen die anschließenden Hinweise zur drei- und vierstimmigen Fuge.[43]

42 Ebd., 95–98.
43 Ebd., 99–110.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Conclusio

Im Zuge der Aufarbeitung älterer Lehrmethoden für das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* zeigt sich einmal mehr das Selbstverständnis Richters, eine Gegenposition zu Adolph Bernhard Marx und dessen Kompositionslehre zu vertreten. Neben dem Verweis auf die intensive Rezeption von Fux' *Gradus ad Parnassum* im 18. und 19. Jahrhundert bemerkt Richter, dass ein »Umsturz aller musicalischen Disciplinen erfolgte und auf anderem Wege versucht wurde, das, was zur Composition zu wissen und zu lernen nothwendig ist, in eine Alles umfassende Compositionslehre zusammen zu drängen.«[44] Aufgrund dieses Ansatzes überzeugen Richters Lehrbücher vor allem durch ihre Übersichtlichkeit.

Im *Lehrbuch der Fuge* fehlen allerdings vor allem harmonische Analysen (es gibt weder Generalbass-Bezifferungen noch die von Richter in anderen Schriften bevorzugten Weberschen Stufenbezeichnungen).[45] Auch werden Satzmodelle, wie sie z. B. in Zwischenspielen oft auftreten, unzulänglich erklärt und sogar als potenziell überflüssig oder gar störend bezeichnet.[46] Auf deren Beschaffenheit verweisen lediglich vage Äußerungen, die zudem statt auf die essenziellen Charakteristika bestimmter Sequenzarten[47] nur auf einen motivischen Kontext eingehen. Beispiele werden bewusst ausgelassen: »Da sie im genausten, innigsten Zusammenhange mit dem Thema stehen, ist ihre Uebung nur bei der Ausführung der Fuge selbst am zweckmässigsten.«[48] Richters didaktischer Ansatz ist an dieser Stelle widersprüchlich, zählt doch das Zwischenspiel einer Fuge zu den »mechanischen Mitteln«, die es zu studieren gilt, bevor nach Richter eine eigenständige künstlerische Arbeit überhaupt beginnen kann. Hier wird es jedoch ausgeklammert und lediglich eine eigenständige Analyse der Fugenliteratur zu dem Zeitpunkt empfohlen,

44 Richter 1872, 8.

45 Riemann (1916, 924) beschreibt Richters Standpunkt als denjenigen »Friedrich Schneiders (Generalbaß in der Fassung Kirnbergers), aber mit Zuhilfenahme der G. Weberschen Stufenzahlen«. In seiner *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* zeigt Riemann die Weiterentwicklung der Weberschen Stufentheorie durch Richter auf (vgl. Riemann 1898, 494).
In der dritten Auflage zum *Lehrbuch der Harmonie* erklärt Richter (1860, Vorwort, X) seine Verwendung der Generalbasslehre, obwohl diese »schon längst einer rationelleren Methode gewichen ist«, als »Mittel zum Zweck«.
Den von Richter eingegangenen Kompromiss im Sinne einer Verknüpfung älterer Theoriesysteme mit neueren im *Lehrbuch der Harmonie* kritisiert Heinrich Schenker – wenn auch als scheinbar willkürlich herausgegriffenes Beispiel – scharf und problematisiert darüber hinaus den Aspekt der Kontrapunktik. Vgl. Schenker 1906, 223–228, und dazu Hust 2016.

46 Richter 1859, 72.

47 Sowohl Adolph Bernhard Marx als auch Gottfried Weber (und weitere) beschreiben die für die Fugenkomposition essenziellen Sequenzen – wenn auch nicht mit einheitlicher Terminologie. Richter verwendet in seinem *Lehrbuch der Harmonie* den Begriff »Sequens« [sic] (Richter 1860, 25). Im Kontext der »Erfindung eines Fugenthemas« legt Richter sogar eine Abneigung gegenüber Sequenzen an den Tag und beklagt die »durch Sequenzen matt dahin schleichenden Noten gewisser Fugenthemata einer schlaffen Periode des vorigen Jahrhunderts« (Richter 1859, 50, vgl. dazu Sprick 2012, 58 f.).

48 Richter 1859, 74.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wenn bereits an einer vollständigen Fuge (künstlerisch) gearbeitet wird. Satzmodelle werden von Richter mit Ausnahme des Orgelpunkts zwar beiläufig im *Lehrbuch der Harmonie* vermittelt,[49] nicht aber in eigenen Kapiteln beleuchtet. Und im *Lehrbuch der Fuge* als letzter Schrift seiner nunmehr als Reihe verstandenen Sammlung von Lehrbüchern werden sie scheinbar als bekannt vorausgesetzt.

Für die von Richter vertretene Kontrapunktlehre am Leipziger Konservatorium lassen sich einerseits eine strikte Trennung von anderen theoretischen Disziplinen wie Harmonie- und Formenlehre sowie andererseits das gezielte Üben kontrapunktischer Techniken im propädeutischen, die eigentliche künstlerische Arbeit erst ermöglichenden Sinne als signifikante Merkmale festhalten. Richters Lehrbücher vermitteln kontrapunktische Techniken vor allem anhand synthetischer Beispiele des Autors und lassen die Nähe zur komponierten Musik mittels Analysen bestehender Kompositionen vermissen; hier genügen Richter wenige Anregungen zu eigenständiger Analyse – auch zeitgenössischer Werke – am Rande. Die Konzeption der Lehrbücher sieht allerdings die Ergänzung durch den Unterricht eines Lehrers vor.

Literatur

Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

Bellermann, Heinrich (1862), *Der Contrapunkt*, Berlin: Julius Springer.

Blume, Jürgen (2011), »Poetischer Kontrapunkt in den Vokalwerken von Johannes Brahms: Brahms' Auffassung vom Kontrapunkt«, in: *Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie. Bericht über das Internationale Symposion St. Florian 2008* (Hainholz Musikwissenschaft 16), hg. von Christoph Hust, Göttingen: Hainholz, 251–264.

Böhme, Franz Magnus (1877), *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Cherubini, Luigi (1836), *Cours de Contre-point et de Fugue. Theorie des Contrapunktes und der Fuge, aus dem Französischen übersetzt von Franz Stöpel*, Paris: Schlesinger / Leipzig: Kistner.

Dehn, Siegfried Wilhelm (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Ferdinand Schneider.

Dunhill, Thomas Frederick (1899), »Franklin Taylor«, in: *The Musical Times and Singing Class Circular* 40, no. 682, 798–802. www.jstor.org/stable/3366515 (03. 05. 2026)

Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus. Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, *ZGMTH* 13/1, 11–30. https://doi.org/10.31751/883 (03. 05. 2026)

Halm, August (1913), *Von Zwei Kulturen der Musik*, München: Georg Müller.

Hust, Christoph (2016), »Richter (19./20. Jh.), Ernst Friedrich (Eduard)«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 f., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14917 (03. 05. 2026)

Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 5, Hamburg: Hoffmann und Campe.

49 Vgl. z. B. Richter 1860, 178, Bsp. 423: Steigende Quintfälle mit 7–6-Consecutive zur Harmonisierung einer gegebenen Oberstimme.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marx, Adolph Bernhard (1841), *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Marx, Adolph Bernhard (1847), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*, Bd. 2, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Petersen, Birger (2026), »Kontrapunktlehre an der Königlichen Musikschule München«, in: *Kontrapunkt – ewiggestrig oder unerlässlich? Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin. 18. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* Bremen *2018* (GMTH Proceedings 2018), hg. von Florian Edler und Andreas Gürsching, Hildesheim: Olms, 233–242.

Richter, Alfred (1879), *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Harmonielehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Alfred (1880), *Schlüssel zu dem Aufgabenbuch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Alfred (1884), *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Alfred (1922), *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, 5. und 6. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1852), *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig: Georg Wigand.

Richter, Ernst Friedrich (1853), *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1859), *Lehrbuch der Fuge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1860), *Lehrbuch der Harmonie*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1868), *Lehrbuch der Fuge*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1872), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1873), *Lehrbuch der Harmonie*, 10. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1874), *Lehrbuch der Fuge*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1875), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1879), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1886), *Lehrbuch der Harmonie*, 17. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Richter, Ernst Friedrich (1897), *Lehrbuch der Harmonie*, 21. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Max Hesse.

Riemann, Hugo (1900), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 5. Aufl., Leipzig: Max Hesse.

Riemann, Hugo (1901), *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin und Stuttgart: W. Spemann.

Riemann, Hugo (1905), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 6. Aufl., Leipzig: Max Hesse.

Riemann, Hugo (1909), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 7. Aufl., Leipzig: Max Hesse.

Riemann, Hugo (1916), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 8. Aufl., Leipzig: Max Hesse.

Taylor, Franklin (1864), *Treatise on Harmony. Translated and adapted from the german of Ernst Friedrich Richter*, London: J. B. Cramer and Co.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Saslaw, Janna (2001), »Richter, Ernst Friedrich«, in: *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023399, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23399 (20. 08. 2021)

Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 1), Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta.

Schönberg, Arnold (2005), *Harmonielehre* [1911], Reprint der 3. Aufl. (Wien 1922), Wien: Universal Edition.

Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 19. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9), Hildesheim: Olms.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Von blühenden Quintolen und Septolen

Unerwartete Proportionen im *contrapunctus floridus* in Kontrapunktlehren des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Arne Lüthke

Ein Großteil der Kontrapunktlehren steht in der Tradition des Gattungskontrapunkts. Nach den ersten meist vier Gattungen bzw. Arten mit Beispielen für Kombinationen von Ganzen, Halben und Vierteln folgt üblicherweise die Gattung der gemischten Notenwerte mit Stimmverhältnissen von 1:2:4. Einige wenige Kontrapunktlehren des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts beziehen ungewöhnlich komplizierte Proportionen ein. So erläutert Hugo Riemann im *Lehrbuch des Kontrapunkts* (1888) die Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolenkontrapunkte in der Zweistimmigkeit; im Kapitel zum dreistimmigen Satz folgen weitere unerwartete Proportionen (1:3:4, 1:2:5, 1:3:5 u. a.) einschließlich Richtlinien zur satztechnischen Realisation. Ähnliche Ansätze finden sich bei Stephan Krehl sowie Hermann Grabner, der sich auf Riemann bezieht. So wird die Kombination von Achteln, Achteltriolen und Sechzehnteln anhand eines Streichtrios exemplifiziert, die Begleitung eines Cantus firmus in Septolen verdeutlicht oder werden Triolen lose in Sätze eingefügt. Diese Erweiterung der Gattung der gemischten Notenwerte stellt eine Besonderheit der Leipziger Theoretiker dar, Vergleichbares lässt sich in anderen deutschen Publikationen zum Kontrapunkt in dieser Zeit nicht nachweisen. Jedoch beschreibt der amerikanische Komponist Henry Cowell, u. a. bekannt durch seine Ideen zum *dissonant counterpoint*, in *New Musical Resources* (1930) diverse dem Kontrapunkt verpflichtete Beispiele in Stimmverhältnissen wie 6:7:9 oder 4:6:10. In diesem Artikel werden mögliche Wurzeln derartiger Beispiele bei Riemann und Krehl aufgezeigt und einige satztechnische Regeln abgeleitet.

A majority of counterpoint textbooks follow the tradition of species counterpoint. After the first most often four species or types with examples combining full, half and quarter notes, there usually follows the species of mixed note values with a voice proportion of 1:2:4. A few counterpoint textbooks of the late ninetheenth and early twentieth century include unusually complicated proportions. Thus Hugo Riemann exemplifies in his *Lehrbuch des Kontrapunkts* (1888) the counterpoints of triplets, quadruplets and quintuplets in two-part voices; in the chapter on three-part counterpoint follow additional unexpected proportions (1:3:4, 1:2:5, 1:3:5 etc.) including guidelines for their compositional realisation. Similar approaches can be found by Stefan Krehl as well as Hermann Grabner who refers to Riemann. Thus the combination of quavers, quaver triplets and semiquavers is exemplified on the basis of a string trio, the accompaniment of a cantus firmus in septuplets gets highlighted, and triplets are fitted loosely into movements. These extensions of the species counterpoint of mixed values constitute a particularity of the Leipzig theorists, with nothing comparable to be found in other German publications on counterpoint at that time. However, the American composer Henry Cowell, well known by his ideas on *dissonant counterpoint*, describes in *New Musical Resources* (1930) various examples committed to counterpoint in proportions like 6:7:9 or 4:6:10. In this article, potential origins of the examples by Riemann and Krehl will be shown and some compositional rules will be derived from them.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ungewöhnliche Proportionen – Notenwerte verschiedener Stimmen im Verhältnis von 2:3, 3:4 usw. – werden selten in Lehrbücher zum Kontrapunkt einbezogen. Als wesentlicher Teil einer Systematik sind diese erst recht nicht zu erwarten, eher als exotische Ausnahmen. Die Leipziger Theoretiker Hugo Riemann und Stephan Krehl behandeln diese Proportionen nicht als solche, sondern integrieren sie in einen dem Gattungskontrapunkt verpflichteten Lehrgang. Möglicherweise boten Kompositionen ihrer Zeit Anlass zu entsprechender Systematisierung. Einige Indizien sprechen dafür, dass sich Krehl, Kollege Riemanns am Konservatorium, von dessen Schriften inspirieren ließ.[1] Der dritte Autor, der später entsprechende Verhältnisse in einem Abschnitt zu komplementären Rhythmen aufführt, ist Hermann Grabner, über Max Reger Enkelschüler von Riemann. Grabner bezeichnet es als Riemanns Verdienst, die »Bedeutung [komplementärer Rhythmen] für das Studium des polyphonen Satzes erkannt« und diesen Rhythmen »in seinem Lehrbuche einen breiten Raum […] gewidmet zu haben.«[2] Vorangestellt sei ein Überblick der wichtigsten Publikationen von Krehl und Riemann, in denen man etwas zum Kontrapunkt erfährt.

Hugo Riemann:

Neue Schule der Melodik: Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode, Hamburg 1883: Grädener & Richter.

Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Leipzig 1888/^{2}1908/^{3}1914: Breitkopf & Härtel.[3]

Der polyphone Satz (Große Kompositionslehre, Bd. 2), Berlin und Stuttgart 1903: Spemann.

Stephan Krehl:

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung, Leipzig 1908: Göschen.

Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt, Berlin und Leipzig 1908/^{2}1912: Göschen.

Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre, Bd. 1, *Allgemeine Musiklehre*, Berlin und Leipzig 1920: de Gruyter.

Die Kontrapunktlehren von Riemann (1888/1908/1914) und Krehl (1908) sind zu großen Teilen dem Gattungskontrapunkt verpflichtet. Bei Riemann finden sich im ersten Kapitel zum sogenannten »einfache[n] Kontrapunkt« die üblichen Gattungen beziehungsweise Arten. Diese Bezeichnungen verwendet Riemann nicht, bei ihm sind die Unterabschnitte im Kapitel zum einfachen Kontrapunkt wie folgt betitelt: »Der zweistimmige Satz Note gegen Note«; »Der ungleiche Kontrapunkt in längeren Noten (eine Note gegen zwei oder drei)«; »Zwei, drei, vier und sechs Noten gegen eine«; »Synkopierte, Triolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte«; »Rhythmisierte Kontrapunkte« usw.[4]

1 Riemann unterrichtete ab 1895 zunächst als Privatdozent, ab 1901 als ›Extraordinarius‹ an der Leipziger Universität (vgl. Arntz 1999, 101 f.); Krehl lehrte ab 1902 am Leipziger Konservatorium (vgl. Holtmeier 2016).

2 Grabner 1930, 94.

3 Den nachfolgenden Ausführungen liegt die dritte Ausgabe zugrunde.

4 Riemann 1914, XIII.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Krehls Bezeichnungen der Paragraphen des Kapitels zum zweistimmigen Satz lauten ähnlich: »Der gleiche Kontrapunkt im Instrumentalsatz«; »Der gleiche Kontrapunkt im Vokalsatz«; »Der ungleiche Kontrapunkt, zwei Noten gegen eine, instrumental«; »Drei, vier und mehr Noten gegen eine, instrumental«; »Gegenüberstellen verschiedenartiger Bewegungen« (Verhältnisse von 2:3 und 3:5); »Kontrapunkte mit Vorhalts- und Wechseltönen«; »Synkopen und Rhythmen in den Gegenstimmen«.[5] Bei Krehl finden sich die komplizierteren Verhältnisse im zum Kontrapunktlehrwerk nachgereichten Beispiel- und Aufgabenband.[6] Welche Kontakte es zwischen Riemann und Krehl während der gemeinsamen Leipziger Zeit gegeben hat und welchen konkreten Einfluss Riemann auf Krehl ausübte, wurde bislang noch nicht untersucht. Die ungewöhnlichen N-tolen-Beispiele innerhalb einer dem Gattungskontrapunkt verpflichteten Systematik in beiden Lehrbüchern lassen zumindest auf Krehls genaue Kenntnis der Riemann'schen Schriften schließen.

Beispiele im Verhältnis von 1:3 sind in Gattungslehren keine Seltenheit, auch Achtel gegen Achteltriolen sind gelegentlich lose eingestreut, z. B. im Lehrwerk von Ernst Friedrich Richter.[7] Kompliziertere Verhältnisse finden sich ausschließlich bei Riemann, Krehl und Grabner, der sich dabei auf Riemann bezieht.[8] Kurz erwähnt werden soll Otto Fiebachs *Lehre vom strengen Kontrapunkt*. Innerhalb der fünften Gattung, dem »polymorphe[n] oder vielgestaltige[n] Kontrapunkt«,[9] zeigt Fiebach Vierteltriolen als Verbindung von Vierteln und Achteln (Bsp. 1). Die Skala erfährt so eine ungewöhnliche Form der Beschleunigung der melodischen Linie vor der Synkopendissonanz. Dabei darf die zweite Note einer Triole als Durchgang dissonieren; schwere Durchgänge kommen nicht vor.

Beispiel 1: Vierteltriolen bei O. Fiebach, Die Lehre vom strengen Kontrapunkt*, 23*

5 Krehl 1908, 3.
6 Krehl 1912.
7 Richter 1875.
8 Grabner 1930, 94–98, führt u. a. ein polymetrisches Beispiel an – Oberstimme im 6/8- und Unterstimme im 2/4-Takt –, das Achtel im Verhältnis 2:3 enthält.
9 Fiebach 1921, 23.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bevor die Beispiele von Riemann und Krehl eingehend besprochen werden, sollen zunächst deren Wurzeln und Voraussetzungen im musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Schaffen Riemanns aufgezeigt werden.

Im praktischen Teil des pianistischen Lehrwerks *Vergleichende Klavier-Schule* (1912)[10] ordnet Riemann Ausschnitte von Klavierwerken Ludwig van Beethovens, Frédéric Chopins, Felix Mendelssohn Bartholdys und Robert Schumanns nach »rhythmische[n] Problemen« in der Reihenfolge: Triolen, Duolen, Quartolen, Quintolen usw. (Septolen auch im Verhältnis von 2:7 in einem Ausschnitt aus Schumanns *Carnaval*).[11]

Beispiel 2: H. Riemann, Vergleichende Klavier-Schule*, 28*

Hierbei zeigt sich Riemanns Bestreben, bestimmte in Kompositionen auftretende Phänomene in ein systematisiertes Lehrwerk zu übertragen.[12] Ähnliche Gedanken spielten wohl bei der Konzeption des Kontrapunktbuchs eine Rolle.

Auch anhand der von Riemann im ausgehenden 19. Jahrhundert herausgegebenen Ausgabe einer »16 characteristic pieces« betitelten Auswahl diverser Klavierstücke von Johann Nepomuk Hummel (Bsp. 3) lässt sich Entsprechendes beobachten. Riemann stellte diesen Stücken technische Studien für das polyphone Spiel voran.[13] Achtel und Sechzehntel gegen Achteltriolen sollen das polyrhythmische Spiel trainieren. Diese Etüden mögen mit Kontrapunkt nicht viel gemein haben, zeigen aber ebenso wie

10 Die erste Fassung stammt aus dem Jahr 1883.

11 Riemann 1912, 28 f.

12 Die *Vergleichende Klavier-Schule* fand bei Hans von Bülow Anklang. Sein Kommentar zur Fassung von 1883 lautet: »Die Vereinigung von so viel Gründlichkeit, Präzision, summarischer Tüchtigkeit und minutiöser Feinheit in Darlegung wie Lösung aller erdenklichen Probleme der Kunst des Klavierspiels hatte ich nicht erwartet« (Arntz 1999, 234).

13 Hummel o. J., Titelblatt und nachfolgende Seiten. Aufgrund der Angabe auf dem Titelblatt (»Preceded by technical studies & edited by Dr. H. Riemann.«) lässt sich nicht entscheiden, ob die Übungen von Riemann selbst stammen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Aufbau der *Klavier-Schule* Riemanns Bestreben, rhythmische Phänomene in eine Systematik zu integrieren.

Beispiel 3: Auszüge aus den »technischen Studien« (»technical studies«) zu J. N. Hummel, 16 characteristic pieces*, hg. von H. Riemann*

Riemanns musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Fragen der Rhythmik und Metrik stellt eine weitere Wurzel für die unten zu erörternden Beispiele dar. Vier Jahre vor dem Kontrapunkt-Lehrwerk – im 1884 erschienenen *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik* – führt Riemann im Kapitel zur Polyrhythmik Triolen, Duolen, Quartolen, Quintolen usw. auf, beschreibt deren Wirkung und Betonungsmöglichkeiten sowie Probleme bei ihrer Ausführung auf dem Instrument. Hierfür bringt Riemann Belege aus Klavierwerken Chopins (einzelne Beispiele aus op. 9, 15, 24, 25, 30 und 48).[14] Ausführungen zu zahlreichen Klavierwerken mit dem Phänomen der »[g]leichzeitigen Bewegung in Werten verschiedener Ordnung« (so bezeichnet Riemann Stimmverhältnisse von 3:4 u. a.) finden sich auch im *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903). Die bei der Bewegung von Achteln gegen Vierteltriolen knapp nebeneinander liegenden Toneinsätze bieten laut Riemann dem »Kontrapunktschüler […] einen bequemen Schutz gegen [die] Gefahr falscher Parallelführung.«[15]

Zum Verhältnis von Harmonielehre und Kontrapunkt

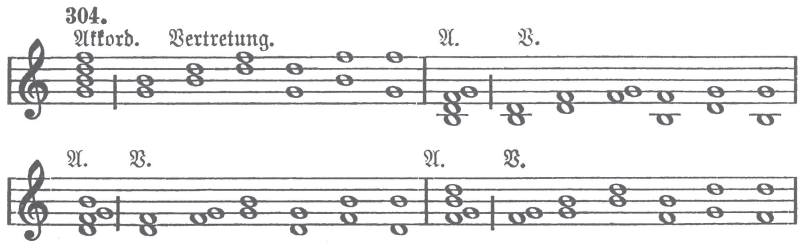
Riemanns und Krehls Ausführungen zum Verhältnis von Kontrapunkt und Harmonielehre sind der Schlüssel zum Verständnis der unten zu zeigenden Beispiele aus ihren Lehrwerken. In Riemanns *Neue Schule der Melodik* erfahren wir:

14 Riemann 1884, 236–242.
15 Riemann 1903, 165.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Dass der Kontrapunkt nicht ein anderes Princip haben könne als die Harmonielehre, dieser Einsicht wird sich kaum jemand verschliessen, wenn es auch in letzter Zeit öfter vorgekommen sein wird, dass ein Schüler die Harmonielehre nach Hauptmann, den Kontrapunkt aber nach Fux (1725) oder Bellermann (1861) studirt hat, d. h. dass er nach einem Einblick in den gegenwärtigen Stand der Erkenntniss des Wesens der Harmonie den praktischen Satz nach den Grundsätzen der Theoretiker des 14. Jahrhunderts übte. Es ist ein grosses Verdienst S. Dehns […], es zuerst ausgesprochen zu haben, dass der Kontrapunkt seinen Ausgang vom vierstimmigen Satze zu nehmen, d. h. aus der Harmonielehre heraus zu wachsen hat, dass nicht Intervallfortschreitung sondern Akkordverbindung auch sein Wesenskern ist. Meiner Ansicht nach besteht zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt ein Unterschied nicht, es sei denn der, dass man unter Harmonielehre die Lehre von der Harmoniebedeutung der Akkorde und die Übungen im Verbinden der Akkorde auf Grund bezifferter Beispiele versteht, unter Kontrapunkt dagegen die Übungen in der selbstständigen Harmonisirung gegebener Melodien, d. h. die Probe auf das, was man im Kursus Harmonielehre gelernt hat.[16]

An anderer Stelle heißt es, »eine von der Harmonik unabhängige Melodik«[17] existiere nicht. So verwundert auch nicht, dass in derselben Publikation Tonleitern durchweg als aufgefüllte Dreiklänge angesehen werden. Krehl untermauert Riemanns Verständnis hinsichtlich der Verbindung von Harmonik und Kontrapunkt. Er fasst simultane Intervalle im zweistimmigen Satz als Vertretungen von Akkorden auf, die er auch funktionstheoretisch beschreibt.[18]



Beispiel 4: St. Krehl (1920), Allgemeine Musiklehre*, 194*

Figuration oder Kontrapunkt?

Der zweite Schlüssel zum Verständnis könnte die Unterscheidung von Kontrapunkt und Figuration bei Riemann und Krehl sein. Dabei handelt sich eher um didaktische, als um tonsetzerisch relevante Hinweise.[19] In Krehls *Allgemeine Musiklehre* ähneln sich die

16 Riemann 1883, V f.

17 Ebd., XII. Hier rekurriert Riemann auf Sorge 1747, 420 (Cap. XXX, § 3): »Wenn wir keine Harmonie, keine Triadem harmonicam, hätten, so hätten wir auch keine Melodie.«

18 Krehl 1920, 194.

19 »Es genügt also nicht, einen Note gegen Note entworfenen Kontrapunkt zu figurieren, so daß die Motive desselben nur leicht umrankt erscheinen […]. Dafür bedürfte es keiner neuen Übung; es wäre das nur die Anwendung der früher in der Harmonielehre geübten Mittel […]. Hier handelt es

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiele aus den Kapiteln zur Figuration und zum Kontrapunkt, die Exempla zu den Figurationen umfassen etwas mehr Sprungbewegungen. Für Krehl bedeutet Figuration »[d]as Ausschmücken von Melodien mit Zwischentönen, die sich entweder stufenweise, tonleitermäßig oder sprungweise, akkordmäßig einfügen […]«.[20] Etwas verwirrend erscheint dabei, dass Krehl die verschiedenen Figurationsmöglichkeiten in *Allgemeine Musiklehre* nach Arten einteilt, obwohl er gerade dort zwischen Kontrapunkt und Figuration unterscheiden möchte. Die Bezeichnung ›Art‹ oder ›Gattung‹ verwendet Krehl, wie bereits erwähnt, in seinem nach Arten sortierten *Kontrapunkt* nicht. Riemann sieht 1888, fünf Jahre nach Erscheinen von *Neue Schule der Melodik*, die Kontrapunktlehre als »Lehre von der freien melodischen Erfindung« an. Die Lehre von der Figuration betrachtet er nun als »zwischen Harmonie und Kontrapunkt einzuschaltenden Kursus«.[21]

Im Folgenden werden einige Beispiele aus den Kontrapunktlehren von Riemann und Krehl einschließlich satztechnischer Vorgaben besprochen. Riemann stellt einige wenige Regeln und Grundsätze auf. Ausdrücklich weist er darauf hin, dass das Bewusstmachen der Harmonik und die damit verbundene funktionstheoretische Chiffrierung erst nach dem Entwerfen des Kontrapunkts erfolgen soll. Die »Phantasie [soll zunächst] ganz frei erfinden«,[22] kleinere Korrekturen am Satz können sich anschließend ergeben. Für den dreistimmigen Satz fordert Riemann die gleiche Herangehensweise; beide Kontrapunkte sollen nacheinander zum Cantus firmus hinzugefügt werden.[23] Damit steht er in Opposition zu seinem ehemaligen Leipziger Lehrer Salomon Jadassohn, der vom vollstimmigen Satz ausgeht, welcher dann ausgeschmückt wird.[24] Zur Behandlung der zweiten Note einer Triole im Satz 2:3 (Viertel gegen Vierteltriolen) führt Riemann aus, dass diese nicht als Dissonanz »ängstlich« vorzubereiten sei. Sie könne als Wechselnote, Durchgang, Dissonanzlösung oder nachschlagender Akkordton gesetzt werden.[25] Für einen Satz 3:4 oder 4:3[26] lässt Riemann viele Freiheiten zu. Bei Eintritt einer neuen Harmonie soll »alles in Ordnung (die Harmonie deutlich)«[27] sein. Eine Stimme darf sogar als liegend betrachtet werden: Der Satz 3:4 entspricht dann einem Satz 3:1 oder anders-

sich aber vielmehr darum, gegen eine in halben Noten gehende gegebene Stimme eine sich in Vierteln bewegende ganz frei zu erfinden. Wir müssen uns also des Zuwachses an freier Beweglichkeit voll bewußt werden und aus diesem Bewußtsein heraus die neue Stimme erfinden […]« (Riemann 1914, 31 f.).

20 Krehl 1920, 181.

21 Riemann 1914, XI.

22 Ebd., 43.

23 Ebd., 78.

24 Jadassohn 1910.

25 Riemann 1914, 41.

26 Die erste Zahl des Quotienten (›Zähler‹) definiert die Notenwerte der Oberstimme, die zweite (›Nenner‹) die des Basses. Riemann gibt Übungen für 2:3 und 3:2 sowie für 3:4 und 4:3 an. Die aus dem jeweiligen satztechnischen Ergebnis ableitbaren Regeln (auch die Regeln, die Riemann selbst aufstellt) unterscheiden sich nicht voneinander.

27 Riemann 1914, 44.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

herum einem Satz 1:4.[28] Ansonsten sind sämtliche Figurationen (»schlichte, schwere, springende[29] und fingierte Durchgänge, Synkopationen und Antizipationen«[30]) erlaubt, offene Parallelen vollkommener Konsonanzen verboten.

Im 62. Exempel seines Kontrapunkt-Lehrbuchs (Bsp. 5) stellt Riemann die Möglichkeiten der zweiten und dritten Triolenviertel dar;[31] a: Durchgangstöne zum nächsten Triolenviertel; b: harmonieeigener Ton; c: das dritte Triolenviertel ist Durchgangston; d: das erste Triolenviertel ist schwerer Durchgang (Bezeichnungen laut Riemann). Das zweite Triolenviertel beim ersten a bezeichnet Riemann (möglicherweise irrtümlich) nicht als Wechselnote.

Beispiel 5: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, 41*

Beispiel 6 zeigt einen Satz, in dem sämtliche harmoniefremden Töne in Durchgänge eingebunden sind.[32] Die Harmonien auf der jeweils ersten Zählzeit sind klar definierbar: a-Moll, d-Moll mit Sexte anstatt Quinte (im Riemann'schen Sinn), E-Dur-Quintsextakkord, a-Moll (gefolgt von einem zwischendominantischen Sekundakkord auf dritter Zählzeit), d-Moll-Sextakkord. In dieser Übung wurden der Cantus firmus und

28 »Im übrigen darf man jede der beiden Stimmen etwa so betrachten, als ob die andere festläge, d. h. der Satz vier Noten gegen drei erscheint gleichzeitig als Satz drei Noten gegen eine und vier Noten gegen gegen [sic] eine« (ebd.).

29 Gemeint ist wohl der Sprung in die Ober- oder Unterseptime statt einer Sekundfortschreitung auf- beziehungsweise abwärts.

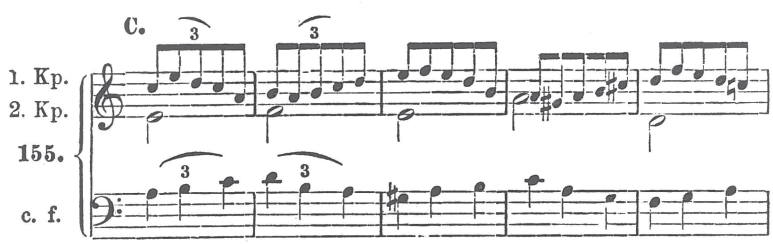
30 Riemann 1914, 44.

31 Ebd., 41.

32 Ebd., 96.

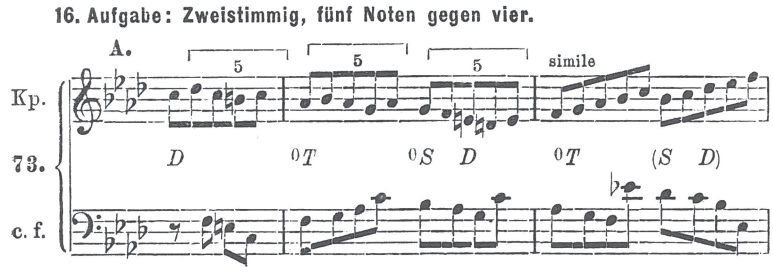
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der erste Kontrapunkt gegenüber der vorher besprochenen zweistimmigen Fassung vertauscht;[33] der zweite Kontrapunkt in halben Noten wurde ergänzt.



Beispiel 6: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, 96*

Das zweistimmige Exempel 73 (Bsp. 7)[34] erweiterte Riemann um einen zweiten Kontrapunkt (siehe Bsp. 8). Interessanterweise ergibt sich dadurch eine Änderung des harmonischen Verlaufs. Riemann chiffriert in seinem 73. Exempel die zweite Hälfte des ersten Volltakts mit Moll-Subdominante und Dominante.



Beispiel 7: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, 48*

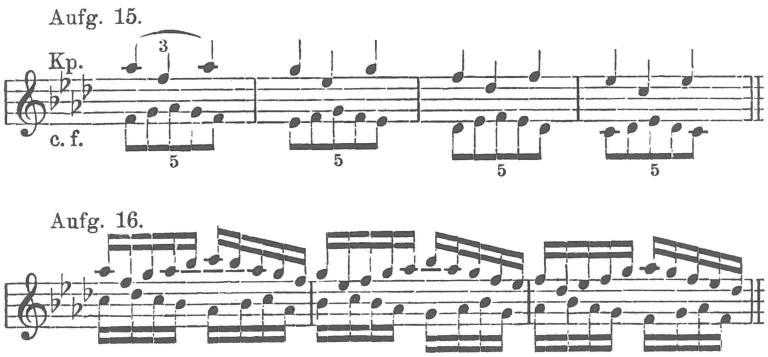
Der gleichen Takthälfte liegt in der dreistimmigen Version[35] (Bsp. 8) nur eine Harmonie zugrunde: ein dominantischer Sekundakkord. Intervalle im zweistimmigen Satz können somit eher als ›Vertretungen‹ (Terminologie nach Krehl) unterschiedlicher Akkorde aufgefasst werden als im dreistimmigen Satz. Ansonsten gelten die gleichen satztechnischen Grundsätze wie im vorausgehenden 155. Exempel (Bsp. 6).

33 Vgl. ebd., 48.
34 Ebd.
35 Ebd., 96.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 8: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, 96*

Das rhythmische und harmonische Empfinden – Orientierung geben wiederum die schweren Zählzeiten – soll mit Hilfe sequenzartiger Cantus firmi geschult werden,[36] die durch sequenzierende Kontrapunkte, u. a. im Verhältnis von 5:3 und 4:5 zum Cantus firmus, zu ergänzen sind (Bsp. 9).



Beispiel 9: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, 65*

Krehls Beispiele weichen von den Grundsätzen Riemanns gelegentlich ab; vor allem lässt sich eine mutigere Verwendung von Sprüngen beobachten. Im vierten Takt (Bsp. 10) springt die Oberstimme zum *ais*[1], so dass eine große Septime zur Unterstimme entsteht.[37]

36 Ebd., 64 f.
37 Krehl 1908, 25.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 10: St. Krehl, Kontrapunkt*, 25*

Noch mehr Freiheiten nimmt sich Krehl in einem Exempel aus der Aufgabensammlung zum Kontrapunkt-Lehrbuch (Bsp. 11).[38] Auch hier überraschen manche Sprünge sowie die sich ergebenden Klänge: Am Ende des vierten Takts werden *d*^{1} und *gis*^{1} durch Sprünge in Gegenbewegung erreicht und bilden gemeinsam einen dominantischen Tritonus zur nachfolgenden Sexte *cis*^{1}–*a*^{1}, die als Vertretung von A-Dur aufgefasst werden kann. Auffällig erscheint auch der Sprung vom *cis*^{2} zum *eis*^{1} im fünften Takt mit anschließender paralleler Sextfortschreitung. Das *dis* zu Beginn des siebten Takts wird durch Sekundfortschreitung erreicht, gleichzeitig springt die Oberstimme ins *cis*^{2} in den Zusammenklang einer kleinen Septime. Vom *dis* wird eine verminderte Quinte aufwärts ins *a* gesprungen, (fast) gleichzeitig bewegt sich die Oberstimme mittels Wechselnote zum *ais*^{1}; es entsteht eine übermäßige Oktave.

Beispiel 11: St. Krehl, Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt*, 5*

38 Krehl 1912, 5.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beispiel 12 zeigt vier verschiedene Kontrapunkte zu einem Cantus firmus in Halben in den Verhältnissen 1:5, 1:6, 1:7 und 1:8.[39] Der erste Ton des jeweiligen Kontrapunkts über einer jeden Halben bildet zusammen mit dieser ein Intervall, das sich als Vertretung eines Akkords auffassen lässt. Eine Vielzahl an Figurationsmöglichkeiten, einschließlich zahlreicher Sprünge, lässt Krehl zu; grundsätzlich scheint alles erlaubt unter der Voraussetzung, dass zumindest im weitesten Sinne eine Zusammenfassung zu einem Vertretungsklang möglich ist.

Beispiel 12: St. Krehl, Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt*, 4*

Krehls Ausschnitt eines fiktiven Streichtrios (Bsp. 13) wirkt doch sehr etüdenhaft.[40] Solche schematisch durchlaufenden Sechzehntel gegen Achteltriolen treten über längere Strecken in Kompositionen nur äußerst selten auf.[41] Satztechnisch bestätigt sich, was anhand von anderen Beispielen Krehls schon dargestellt wurde.

39 Ebd., 4.

40 Ebd., 18.

41 Verwiesen sei auf die, den hier behandelten Autoren unbekannten Klavierübungen op. 31 von Ferdinand Ries aus dem Jahr 1811. In seiner sechsten Übung kombiniert Ries u.a. Achtel mit Achteltriolen und Sechzehnteln, was sogar zu einer positiven Besprechung durch Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* führte (Schumann 1836, 25).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 13: St. Krehl, Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt*, 18*

Die wenigen bei Grabner anzutreffenden Beispiele[42] setzen keine neuen Akzente, da sich dieser ausschließlich auf Riemann bezieht; sie bleiben deswegen hier unberücksichtigt.

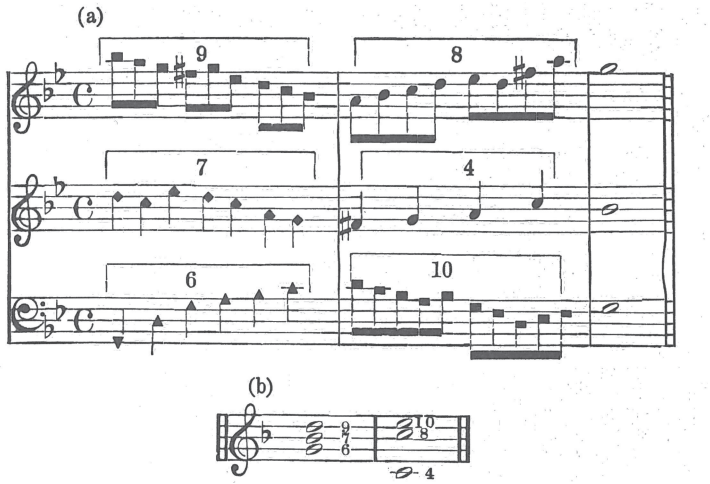
Exkurs zu Henry Cowell

Nachfolgend wird ein kurzer Exkurs zum amerikanischen Komponisten Henry Cowell gewagt. In seiner Schrift *New Musical Resources* (1930) integrierte er in das Kapitel zum Rhythmus Beispiele, die den hier gezeigten erstaunlich ähnlich sind.[43] Ob Cowell deutschsprachige Kontrapunktlehren kannte – womöglich die von Riemann und Krehl –, muss unbeantwortet bleiben. Seine Bekanntschaft mit Arnold Schönberg,[44] der Heinrich Bellermanns Kontrapunktlehrwerk für den Unterricht in Wien verwendete,[45] sowie die Tatsache, dass sich sein Lehrer Charles Seeger einige Zeit in Deutschland aufhielt, taugen nicht zur diesbezüglichen Beweisführung. Cowell ging es in diesem Kapitel auch nicht primär um den Kontrapunkt, sondern vielmehr um die Übertragung von Schwingungsverhältnissen von Dreiklängen auf verschiedene Kombinationen von N-tolen sowie um die damit einhergehende Weiterentwicklung der Notenschrift zwecks einer neuartigen Darstellung der rhythmischen Verhältnisse. Die trotzdem vorhandenen, wahrscheinlich zufälligen Parallelen zu Riemann und Krehl sind offenkundig. Im

42 Grabner 1930, 94–98.
43 Cowell 1930, 45–66.
44 Vgl. Feisst 1998.
45 Rathert 2010, 129.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ersten Takt des Beispiels bilden die drei im Verhältnis von 6:7:9 stehenden Stimmen einen ausgeschmückten g-Moll-Klang.[46]



Beispiel 14: H. Cowell (1930), New Musical Resources*, 53*

Fazit

Riemanns *Kontrapunkt* war zunächst offenbar kein großer Erfolg; er schrieb 1907 an Breitkopf & Härtel bezüglich der anstehenden zweiten Auflage des Buchs, dass die »Leute allmählich dahinter kommen, daß man nach meiner Methode etwas lernt.«[47] Eine prominente Stimme zu Riemanns Publikation überlieferte der Komponist und Kritiker Richard Heuberger. Ihm gegenüber habe sich Johannes Brahms[48] ablehnend geäußert: »Er [Brahms] nannte es ein unnützes Buch, aus dem niemand ordentlich Kontrapunkt lernen wird. ›Wenn ich einmal solche Geheimschriften und dergleichen sehe, plage ich mich nicht mehr.‹ Brahms hatte auch eine Reihe von Fragezeichen in das Buch gesetzt.«[49] Es ist nicht anzunehmen, dass Zeitgenossen von Riemann und Krehl Erkenntnisse für das eigene Komponieren aus derlei Beispielen gezogen haben. Es handelt sich bei diesen eher um eine nachträgliche Theoretisierung rhythmisch-kontrapunktischer Phänomene, wie sie gelegentlich in der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorkommen. Krehl selbst gibt zu bedenken:

46 Cowell 1930, 53.

47 Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand Breitkopf & Härtel, Bestandsnummer: 2816, zit. nach Arntz 1999, 289.

48 In Brahms' Besitz waren u. a. Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* in der deutschen Übersetzung von Lorenz Mizler (1742) und Bellermanns *Der Contrapunkt* (1862) (vgl. Sandberger 2010, 105).

49 Heuberger 1976, 41.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Das sind wohl Spezialitäten, Verbindungen, welche etwas Außergewöhnliches bieten – daher wissen auch nur Kompositionen, die nicht Alltägliches bringen, vernünftigen Gebrauch davon zu machen –, doch muß ihre sorgsamste Übung verlangt werden.«[50]

Literatur

Arntz, Michael (1999), *Hugo Riemann (1849–1919), Leben, Werk und Wirkung*, Köln: Concerto.

Böhme-Mehner, Tatjana / Klaus Mehner (Hg.) (2001), *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln: Böhlau.

Bussler, Ludwig (1878), *Kontrapunkt und Fuge*, Berlin: Habel.

Cowell, Henry (1930), *New Musical Resources*, New York (NY): Knopf.

Feisst, Sabine (1998), »Henry Cowell und Arnold Schönberg – eine unbekannte Freundschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55/1, 57–71. https://www.jstor.org/stable/930957 (14. 03. 2025)

Fiebach, Otto (1921), *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt*, Berlin: Ries & Erler.

Grabner, Hermann (1930), *Der lineare Satz*, Stuttgart: Klett.

Heuberger, Richard (1976), *Erinnerungen an Johannes Brahms*, hg. von Kurt Hofmann, Tutzing: Schneider.

Holtmeier, Ludwig (2016), Art. »Krehl, Stephan«, in: *MGG online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46884 (08. 05. 2025)

Jadassohn, Salomon ([2]1910), *Aufgaben und Beispiele für die Studien im Kontrapunkt: mit Bezugnahme auf des Verfassers Lehrbuch des Kontrapunkts* [Erstauflage 1892], Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Krehl, Stephan (1908), *Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung*, Leipzig: Göschen.

Krehl, Stephan (1912), *Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt*, Berlin: Göschen.

Krehl, Stephan (1920), *Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre*, Bd. 1, *Allgemeine Musiklehre*, Berlin: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

Rathert, Wolfgang (2010), »Schönberg und der Kontrapunkt«, in: *Philosophie des Kontrapunkts* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: text+kritik, 121–134.

Richter, Ernst Friedrich ([2]1875), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapuncts* [Erstauflage 1872], Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo (1883), *Neue Schule der Melodik: Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode*, Hamburg: Grädener & Richter.

Riemann, Hugo (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg und St. Petersburg: Rather/Büttner.

Riemann, Hugo ([3]1914), *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo (1902), *Der homophone Satz* (*Große Kompositionslehre*, Bd. 1), Berlin: Spemann.

Riemann, Hugo (1903a), *Der polyphone Satz* (*Große Kompositionslehre*, Bd. 2), Berlin: Spemann.

Riemann, Hugo (1903b), *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

50 Krehl 1908, 27.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Riemann, Hugo (1912), *Vergleichende Klavier-Schule. Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien*, praktischer Teil 3, H. 3, Leipzig: Rather.

Sandberger, Wolfgang (2010), »Brahms, der ›Altdeutsche‹? Überlegungen zur Bedeutung des Kontrapunkts bei Johannes Brahms«, in: *Philosophie des Kontrapunkts* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: text+kritik, 101–120.

Schumann, Robert (1836), »Etuden«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4, Nr. 4, 6, 8 (12., 19. und 26. Januar), 16–18, 24–26, 33 f., hier 25.

Sorge, Georg Andreas (1747), *Der dritte Theil von dem Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein: Selbstverlag.

Noten

Hummel, Johann Nepomuk (o. J.), *16 Characteristic Pieces*, hg. von Hugo Riemann, London: Augener. https://imslp.org/wiki/Technical_Studies_(Riemann%2C_Hugo) (14. 03. 2025)

Ries, Ferdinand (o. J.), *Six Exercises for the Piano Forte*, London: Chapell. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP451798-PMLP207119-FRies_6_Exercises,_Op.31_Chappell.pdf (07.08.2026)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis«. Zu Mendelssohns Kontrapunkt

Ariane Jeßulat

In einer Aufsatzskizze von 1974 weist Rudolf Stephan auf eine Eigenart von Mendelssohns Kontrapunkt hin, die er vor allem in der metrischen Organisation begründet sieht. Er beruft sich dabei auf ein Fragment von Moritz Hauptmann, in dem die »Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis« zum Kriterium für eine »polyphonische Conception« gemacht wird. Beide Texte rühren in ihrer essayistischen Kürze an ein Problem der Definition von ›Kontrapunkt‹, das eine bloße stilistische Einordnung bzw. die Dokumentation und Aktualisierung historischer Satztechniken übersteigt. Ging es Hauptmann bei »polyphonischer Conception« kaum um Historismus, sondern um ein Überzeitliches, das er an aktueller Musik zu problematisieren pflegte, so gilt es auch bei Mendelssohn, zwischen Rezeption älterer Musik und einem eigenen, möglicherweise über das 19. Jahrhundert hinaus aktuellen Umgang mit musikalischer Zeit zu unterscheiden, um sich dem Facettenreichtum seines Kontrapunkts analytisch zu nähern. Die von Hauptmann angeführten Beispiele bemühen vor allem die Synkopendissonanz und scheinen auch für den Verfasser selbst die Allgemeinheit und Komplexität des Gegenstands nicht adäquat zu illustrieren, wie Hauptmanns Absicht, weitere Beispiele anzuführen, vermuten lässt.
Der Beitrag führt Rudolf Stephans Impuls aus der Frühzeit der modernen Mendelssohn-Forschung weiter und konkretisiert das Problem, einen kontrapunktischen Umgang mit Zeit und Gedächtnis an den Schnittstellen zwischen Cantus-firmus-Technik und Vorformen der Reihentechnik zu rekonstruieren, wobei der vielfach missdeutete Gegensatz von Arsis und Thesis nach Hauptmann dazu dient, die Analysefragen und -ergebnisse an einem Stück Geschichte der romantischen Kontrapunkt-Theorie nachzuspielen.

In an essay sketch from 1974, Rudolf Stephan points out a peculiarity of Mendelssohn's counterpoint, which in his view stems from its metric organization. He refers to a fragment by Moritz Hauptmann in which the "simultaneity of arsis and thesis" is made requisite to a "polyphonic conception." In their essayistic brevity, both texts touch on a problem in defining 'counterpoint' which goes beyond mere stylistic classification or the documentation and updating of historical compositional techniques. While Hauptmann's "polyphonic conception" was hardly about historicism but rather about something transtemporal which he liked to critically discuss on the basis of contemporary music, it is also important in the case of Mendelssohn to distinguish between the reception of older music and his own approach to musical time, which perhaps remained relevant even beyond the nineteenth century, in order to approach the multifaceted nature of his counterpoint analytically. The examples cited by Hauptmann primarily focus on syncopated dissonance and do not seem to adequately illustrate the generality and complexity of the subject, even for the author himself, as Hauptmann's intention to provide further examples suggests.
This contribution resumes Rudolf Stephan's impulse from the beginnings of research on Mendelssohn in modern times, and reifies the problem of reconstructing a contrapuntal approach to time and memory at the interface between cantus firmus technique and early forms of serial technique. In this context, the often misinterpreted opposition between arsis and thesis according to Hauptmann serves to revisit the questions and results of the analysis on the basis of a piece of the history of romantic counterpoint theory.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Formulierung »Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis« stammt aus einem kurzen Aufsatzfragment Moritz Hauptmanns mit dem Titel »Contrapunct«[1]. Die Eingebung, diese zunächst paradoxe Überlagerung gegensätzlicher metrischer Kräfte als kontrapunktisches Phänomen zu behandeln, sowie auch schon ein loser Bezug auf Felix Mendelssohn Bartholdy[2] wurde circa 100 Jahre später von Rudolf Stephan aufgegriffen und zu einer weitergehenden musiktheoretischen Problemstellung ausgearbeitet.[3] In deren Zentrum steht die »polyphonische Conception« von Hauptmanns Theorie der musikalischen Metrik, deren große Affinität zum Kontrapunkt in der Hauptmann-Rezeption des 20. Jahrhunderts weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Dieser Beitrag versucht, anhand von Mendelssohns Kontrapunkt zu zeigen, dass die metrische Emanzipation verschiedener Schichten des Tonsatzes voneinander sowie die Emanzipation der Mehrstimmigkeit von einer steten Abfolge von ›schwer‹ und ›leicht‹ zu den Besonderheiten von Mendelssohns musikalischer Zeitgestaltung gehört, was jedoch wegen der scheinbar konsonanten Faktur seiner Musik in der zeitgenössischen Theorie nicht bzw. nicht im Sinne kompositorischer Originalität verstanden wurde. Es ist Stephans Verdienst, hier bereits 1974 einen Ausblick gegeben zu haben.

»Polyphonische Conception«[4]

Geht es in Hauptmanns Text um den Rückgang der für ältere Musik typischen »polyphonischen Conception« in aktueller Musik, selbst wo diese sogar noch Spuren einer imitatorischen Anlage zeigt, so verwundert seine aus heutiger Perspektive entlegene Begründung für das Schwinden polyphoner Qualität, wenn er nämlich eine »polyphonische Conception« hauptsächlich in der Mechanik der Synkopendissonanz verankert. Ebenfalls eigen ist seine Verwendung des Begriffs »doppelter Contrapunct«, worunter er nicht etwa im traditionell handwerklichen Sinne die satztechnisch korrekte und weitgehend konsonante Transponierbarkeit und den Stimmtausch einer einmal gefundenen Intervallkombination versteht, sondern anscheinend auf einer ganz anderen Ebene tonaler Organisation von einer besonderen Eigenständigkeit der Stimmen spricht:

> Ein Satz kann ohne Umkehrung wesentlich doppelter Contrapunct sein, und kann mit der Umkehrung der wesentlichsten Bedingung des doppelten Contrapuncts ermangeln. Diese besteht hauptsächlich in der rhythmisch-melodischen Verschiedenheit der Stimmen, und zwar […] im Gegensatz von Arsis und Thesis in beiden Stimmen und so wird es im allgemeineren Sinne die Synkope sein, was den Charakter des doppelten Contrapunctes macht, aber nicht die Synkope in kleinen Einzelheiten, sondern im Ganzen der sich gegenübergesetzten

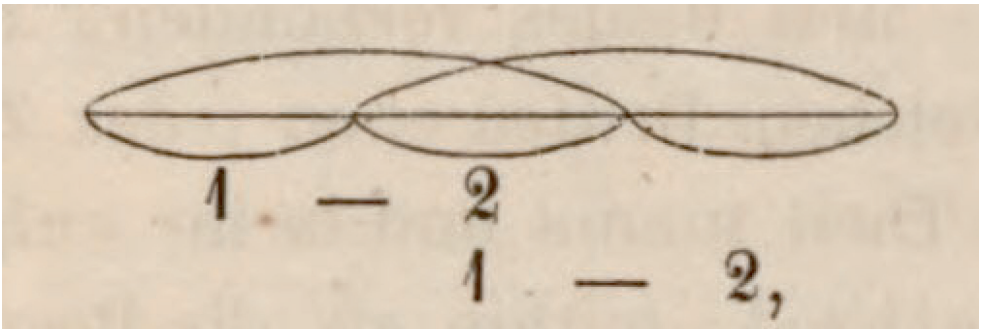
1 Hauptmann 1874. Die Opuscula sind ein posthum herausgegebener Sammelband, dessen Texte z. T. deutlich früher entstanden und mit Datierung versehen wurden.
2 Ebd., 98, Fußnote.
3 Stephan 1974. Die für diesen Beitrag titelgebende Formulierung befindet sich auf S. 104.
4 Hauptmann 1874, 98.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Melodien. In der Synkope hat die zweite Stimme ihren Anfang auf dem metrisch accentlosen Moment der ersten. Das metrisch-Zweite der einen ist das metrisch-Erste der anderen.[5]

Am Rande des Manuskripts dieses Aufsatzfragments findet sich eine Notiz mit Hinweis auf Mendelssohn und dem Plan, »noch andere Beispiele anführen« zu wollen – wobei aus der Notiz nicht hervorgeht, ob Hauptmann vorhatte, nur oder vor allem Beispiele von Mendelssohn heranzuziehen. Die Konzentration auf Mendelssohn in diesem Beitrag geht in erster Linie auf Rudolf Stephans Beobachtungen zurück wie auf den Umstand, dass sich in Mendelssohns Kontrapunkt tatsächlich Phänomene finden lassen, die einen Bezug zu Stephans Überlegungen und zu einer neuen Qualität kontrapunktisch vermittelter Bildung von Metrik und Form ermöglichen. Der um 1874 latente, um 1974 dann ausgearbeitete Bezug auf Mendelssohn zeigt allerdings auch, um wieviel mehr als im heutigen Selbstverständnis Mendelssohn für Hauptmann ein *auctor classicus* war, wie auch Eduard Hanslick Mendelssohn neben Beethoven, Rossini, Mozart und Bach selbstverständlich kanonisierte.[6]

Hauptmanns Formulierung »im Ganzen der sich gegenübergesetzten Melodien« stellt eine Verbindung zu seiner Theorie der Metrik her, in der er eine direkte Analogie zwischen der Überlagerung zweier metrischer Einheiten im dreizeitigen Metrum – also Hauptmanns metrischem »Quintbegriff« –, der Überlagerung der tonikalen mit der dominantischen Harmonie und schließlich der Vorhaltsdissonanz herstellt.[7]



Beispiel 1: M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, 239, Zeitfigur des dreiteiligen Metrums*

Die arabische 2 in Beispiel 1 steht für ein zweites Element, das zum ersten den Quintbegriff, die Antithese verkörpert. Explizit werden die Vorhaltsdissonanz, das Verhältnis Tonika-Dominante und analoge Situationen genannt, die einer metrischen Überlagerung von zwei Zweitaktern im mittleren Glied eines Dreiermetrums entsprechen und in Fortsetzung des Prinzips zum Vierermetrum erweitert werden können, das aus dem Dreiermetrum hervorgeht.

5 Ebd., 94 f.
6 Hanslick 1989, 72 und passim.
7 Hauptmann 1853, 388–392.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

So ist die im Aufsatzfragment folgende Vorhaltskette auch weniger ein Notenbeispiel als eine »Zeitfigur«, wie er es in seiner Theorie der Metrik genannt hatte.[8] Die zeitlichen Dimensionen sind durch die Notenwerte nicht bestimmt, sondern können zu Takten und Taktgruppen multipliziert werden:[9]

Beispiel 2: M. Hauptmann, Aufsatzfragment »Contrapunct«, 95

Überträgt man die in Beispiel 2 skizzierte satztechnische Situation auf ein im Menuett gebräuchliches achttaktiges Schema, ergibt sich ein sehr geläufiger Fall der Überlagerung von zweitaktiger metrischer Organisation und einer imitatorischen Phasenverschiebung um einen Takt. Dabei ist die Verbindung von Synkopendissonanz und metrischer Verschränkung durchaus kein Tribut an das hohe Abstraktionsniveau von Hauptmanns Theorie, sondern findet konkrete Entsprechungen in klassischer Syntax und Kompositionslehre, wie folgende Stichprobe aus Wolfgang Amadeus Mozarts Attwood-Studien zeigt: Die Nachbarschaft der beiden Beispiele in der Blattsammlung könnte ein Indiz dafür sein, dass auch in Mozarts Unterricht die Analogie von Vorhalt und imitatorisch überlagerter Phrasierung als impliziter Standard behandelt wurde.

8 »Wie nun die Bestimmungen der metrischen Formation ihren wesentlichen Bezug zwar immer nur auf das erste Gliederpaar haben, so stellt sich der Unterschied der zwei-, drei- und viertheiligen, sowie der Unterschied der viertheiligen und der wiederholt-zweitheiligen Gliederung doch eben auch in den Zeitfiguren, wie wir sie eben gezeichnet haben, selbst dar; […]« (Hauptmann 1853, 230).

9 Hauptmann 1853, 310 f., siehe dazu Nowak 2015, 190 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 3a und 3b: W.A. Mozart, Attwood-Studien, Menuett-Beispiele (Mozart 1965, 155)

Beispiel 4: Gerüstsatz der Verschränkung durch die Vorhaltsdissonanz

Die Vorhaltsmechanik der beiden Violinen aus dem ersten Beispiel liegt im zweiten Beispiel dank der galanten stufenweisen Einführung des Quartvorhalts zunächst allein in der ersten Violine, so dass die zweite Violine frei ist, um den nun möglichen Unterquintkanon im Einsatzabstand von drei Viertelnoten zu spielen und damit durch den verschobenen Einsatz die metrische Markierung des zweiten Takts nun in Takt 3 zu erhalten.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dass die Verschränkung um einen ganzen Takt im Kanon auch in der Theorie zu den Selbstverständlichkeiten des klassischen Stils gehört und damit die grundsätzlich zweitaktige Organisation nicht in Frage stellt, zeigt das Beispiel aus der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch:[10]

Beispiel 5: H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Komposition *III (1793), 61*

Diese hier erfolgende Illustration des Hauptmannschen Quintbegriffs mit Stichproben eines gelebten stilgeschichtlichen Hintergrunds verdeutlicht, dass das von ihm Gemeinte zwar nicht auf nur ein konkretes Modell zurückgeführt werden kann, dass Hauptmanns Denken aber dennoch in diesem Punkt bei Weitem nicht so spekulativ ist, wie man es seiner Metrik insgesamt zuschreibt.[11] Festgehalten werden sollte ebenfalls, dass die Verwendung des Terminus »Contrapunct« oder auch die Verwendung der Synkopendissonanz als Anschauungsmodell keinesfalls Indiz für musikalischen Historismus oder eine Rezeption älterer Musik ist. Hier handelt es sich primär um ein Phänomen von im 19. Jahrhundert aktueller oder zumindest durch Kanonisierung als aktuell empfundener Musik.

»Zeitfiguren«: Motive mit Geschichte

Hauptmanns Metrik wird gemeinhin im Gegensatz zu Hugo Riemanns Metrik verstanden: Während Riemann die metrischen Schwerpunkte auf die Schlüsse, d. h. modellhaft auf die geraden Takte legt, geht Hauptmann von einem Initialakzent aus; während

10 Koch 1793, 61.
11 Vgl. Caplin 2002, 679.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Riemann von konkreten motivischen und harmonischen Gegebenheiten ausgeht, beschreibt Hauptmanns Theorie ein spekulatives *a priori*. Dieser zunächst von Riemann selbst konstruierte und durch die Rezeption im frühen 20. Jahrhundert auf die gegensätzliche Abfolge von schwer und leicht reduzierte Kontrast der Theorien[12] hat vor allem dem Verständnis Hauptmanns nicht gut getan: Hauptmanns innovative Idee, die »Zeitfigur«, die das nach dem Vorbild von Goethes Metamorphose imaginierte Wachsen des vierhebigen Metrums aus dem zwei- und dreihebigen auf der Grundlage hörender Erinnerung umfasst, reflektiert treffend ein nicht erst in klassischer Musik entwickeltes, aber doch stilistisch zugespitztes Problem des vorherrschenden Narrativs musikalischer Metrik. Die Darstellung in René Descartes´ *Compendium Musicae* bietet der Idee, dass zusammengesetzte Phrasen und hypotaktische Gebilde im Dienste der Imagination, vor allem des Gedächtnisses (»recordemur«) und der Fasslichkeit (»apprehensionem«) gebildet und verstanden werden, und damit einem neuzeitlichen Verständnis von Metrik, das auch für Hauptmann noch relevant ist, eine Grundlage:

> Ex his duobus proportionum generibus in tempore, orta sunt duo genera mensurarum in Musica, nempe per divisionem in 3$^{a.}$ tempore vel in 2$^{o.}$ haec autem divisio notatur percussione vel battuta, ut vocant, quod fit ad juvandam imaginationem nostrum, qua possimus facilius omnia cantilenae membra percipere, & proportione quae in illis esse debet, delectari. Haec autem proportio talis servatur saepissime in membris cantilenae, ut possit apprehensionem nostram ita juvare, ut dum ultimum audimus adhuc temporis, quod in primo fuit, & quod in reliqua cantilena recordemur; quod fit, si tota cantilena vel 8. vel 16. vel 32. vel 64. &c: membris constet: […].[13]
>
> Aus diesen zwei Arten von Zeit-Proportionen sind die zwei Taktarten in der Musik entstanden, nämlich durch Unterteilung in 3 oder in 2 Zeit-Teile. Diese Unterteilung wird als Schlag oder battuta, wie man sagt, bezeichnet, was zur Unterstützung unserer Vorstellungskraft geschieht, durch die wir uns besser alle Teile des Liedes merken können und die Verhältnisse, in denen sie zueinander stehen, mehr genießen können. Dieses Verhältnis als solches wird aber sehr oft beobachtet in den Teilen eines Liedes, so dass es unser Begreifen dadurch unterstützt, dass, während wir schon das letzte Zeitstück hören, uns noch erinnern, was im ersten war, und was im übrigen Lied war; das geschieht, wenn das ganze Lied entweder aus 8, oder 16, oder 32, oder 64 etc. Teilen besteht: […]. (Übersetzung A. J.)

Hingegen geht es im Artikel »Rhythmus« in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* um die Erweckung punktueller Aufmerksamkeit und dabei durchaus auch um metrische Konflikte.

> Wäre die Empfindung schon ganz ernsthaft und etwas finster, so würde sie wol ganz lange Glieder, da zwey Rhythmen, jeder von drey, oder wol gar vier Takten, so in einandergeschlungen wären, daß sie nur nach sechs oder acht Takten merkliche Abschnitte machten, vertragen.[14]

12 Rosenthal 1925/1926; Wiehmayer 1917.
13 Descartes 1618, 8–9. Siehe dazu Nowak 2015, 168 f.
14 Sulzer 1774, 984.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der stark von Johann Philipp Kirnberger beeinflusste, wenn nicht ganz von ihm geschriebene Artikel[15] setzt mit der engen Vernetzung von Rhythmus als einem sich in der Wirkung akkumulierenden Erleben in der Zeit und einer dezidierten Verbindung von Rhythmus und Empfindung einen anderen Schwerpunkt als z. B. Johann Josef Riepels einschlägige Theorie, in der von Anfang an die antwortende Korrespondenz und Hierarchie kleinster Einheiten[16] sowie eine Verbindung von Interpunktion und kombinatorischen Prinzipien[17] im Vordergrund stehen. ›Fasslichkeit‹ wird nicht aus derselben Wahrnehmungsperspektive bestimmt, was sich auch daran zeigt, dass der Diskurs bei Riepel grundsätzlich mit dem Medium Schrift, also mit Aufsichten auf das Notat ganzer Tanzsätze und ihrer Teile operiert, so dass das auswendige Memorieren und Imaginieren musikalischer Zeit weniger eine Rolle spielt als bei den stärker in einer philosophischen Tradition stehenden Texten Descartes´, Kirnbergers (oder eben Sulzers) und Hauptmanns. Auch wenn man nicht unbedingt davon ausgehen kann, dass Hauptmann direkt von Descartes beeinflusst war, so ist es doch höchst wahrscheinlich, dass die breite Rezeption französischer Musiktheorie des Rationalismus[18] und der Aufklärungszeit und die damit einhergehende systematische Aufwertung kompositionstechnischer Fragestellungen noch im 19. Jahrhundert die Bedingungen für die theoretische Erschließung metrischer Räume, die vom konkret Komponierten bis zu einem gewissen Grade unabhängig waren, ebenso intensiv wie heterogen[19] beeinflusst haben.

Die folgenden Analysebeispiele sollen zeigen, dass dieser metrische Konfliktraum weder in Hauptmanns Darstellung noch in der kompositorischen Praxis selbst ein allgemeiner, a priori der kompositorischen Logik zugrunde liegender ist.[20] Hauptmanns paradoxe Idee einer Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis in seinem »Opusculum« sowie der von Rudolf Stephan eher interpolierte als gefundene Verweis auf Mendelssohns Kontrapunkt geben eine Orientierung für die Suche nach dem bestimmten musikalischen Profil oder Konfliktpotential, mit dem dieser eben nicht nur metrisch konstruierte Raum versehen ist. Vor allem bemerkenswert sind die auf fast allen Ebenen kompositorischer Gestaltung wirkenden Details, die ein ursprünglich zeitlich so

15 Van der Zande 1998, 95.
16 Dinslage 1987, 6 f.
17 Kaiser 2007, 6 f.
18 Für die hier untersuchten Phänomene wäre die Entwicklung der *quantitas intrinseca* bei Wolfgang Caspar Printz von besonderer Bedeutung. Der Wortgebrauch im »coactio aliqua levis« (Printz 1668, Cap. VII, § 11) für »eine gewisse leichte Zusammenziehung« auf der betonten zweiten Zählzeit eines Dreiermetrums (z. B. im sogenannten Sarabandenrhythmus) beschreibt eine ähnliche Konfliktsituation zwischen gezählter und imaginierter Zeit. Zur *quantitas intrinseca* siehe Maurer-Zenck 2001, 142 und passim sowie Houle 1987, 70 f. und Caplin 2002, 662.
19 Caplin 2002, 677; Dinslage 1987, 5.
20 Nowak 2015, 179.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

präzises und auch trennendes Phänomen wie die Synkopendissonanz[21] mit Hilfe des Kontrapunkts in räumliche Verläufe aufzulösen scheinen. Hauptmanns Verständnis von »Arsis« und »Thesis« als »schwer« und »leicht« wurde, vielleicht auch gerade weil Hauptmann auf Notenbeispiele verzichtete, zur Mitte des 20. Jahrhunderts hin möglicherweise mit schärferen und akzentuierteren Vorstellungen verbunden als es ursprünglich angelegt war.[22] Dieser Deutungsspielraum belegt letztlich, dass der ›Streit‹ zwischen den metrischen Theorien Hauptmanns und Riemanns nicht nur um die kontroverse Platzierung der Schwerpunkte ging, sondern dass die Idee von ›Betonung‹, die für Riemann nicht gänzlich inadäquat ist, die Rezeption Hauptmanns nachhaltig korrumpiert hat.[23]

Imitation als räumliche Disposition

Das *Con moto moderato* aus Mendelssohns vierter Sinfonie mutet wie eine leicht verlangsamte und verflüssigte Variante eines klassischen Menuetts an. Wenige Indizien verweisen auf eine imitatorische Tiefenstruktur, auf der die metrische Entgrenzung möglich ist.

Beispiel 6: F. Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 4 op. 90, 3. Satz, Andante con moto, T. 1–8

21 Siehe Florian Edler (2016, 23) über die sich von einer streng binären Konsonanz-Dissonanz-Vorstellung zu einem differenzierten Begriff von Nähe und Weite wandelnden Dissonanzbegriffe bei Adolf Bernhard Marx.

22 Siehe dazu in dem sehr durch die Energetik beeinflussten berühmten Aufsatz von Felix Rosenthal (1925/1926, 262 f.): »Es muss hier gleich bemerkt werden, daß schon der Ausdruck ›Schwerpunkt‹ in der Musik in hohem Grade problematisch genannt zu werden verdient. Handelt es sich um Schwerpunkte von Takten oder von Phrasen, von Taktgruppen oder Melodie-Abschnitten? Was bedeutet der Schwerpunkt in jeder Ton- oder Taktgruppe? Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Schwierigkeiten, mit denen bisher alle Theorien der Metrik zu kämpfen hatten, gerade in Unklarheiten der Begriffe ›Gewicht‹ und ›Schwerpunkt‹ wurzeln.«

23 Siehe Caplin 2002, 679.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zunächst erscheint der Auftakt für klassische Verhältnisse zu lang zu sein. Dass die Imitation des Motivs jedoch im weiteren Verlauf von Bedeutung ist, fasst der Beginn der Reprise zusammen:

Beispiel 7: F. Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 4, Andante con moto, T. 125–130

Mit dem Oktavsprung in Takt 5 erklingt in Mendelssohns Thema ein besonderes »Motiv mit Geschichte«, d. h. ein Motiv mit traditionell imitatorischen Optionen, die hier jedoch nicht offen genutzt werden. In Joseph Haydns kanonischem Menuett der Sinfonie Nr. 44 e-Moll ist die Idee dieses Kanonmodells konsequent durchgeführt:

Beispiel 8: J. Haydn, Sinfonie Nr. 44, 2. Satz, Menuetto, »Canone in Diapason«, T. 1–16 (Reduktion mit Markierung der imitatorisch mehrdeutigen Passage)

Genau genommen führt Haydn mit Beginn der Klammer (siehe Bsp. 8) zwei Kanonmodelle des Tonleitermotivs durch, nämlich den grundlegenden Oktavkanon, aber auch den Oberquartkanon zwischen der Zählzeit 2 von Takt 10 und der entsprechenden

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zählzeit von Takt 11, bei der die Unterstimme der Dux zu sein scheint. Die durch die Imitation bestimmte Räumlichkeit der motivischen Anlage, dass nämlich das in Takt 5 intonierte Motiv ebenso in Takt 4 und 6 erklingen kann, wird in diesem Menuett auf den Abschnitt zwischen den Takten sieben bis zwölf ausgedehnt. Die Kombination aus Wiederholung und motivischer Steigerung ist bei Haydn wie ein Prozess des Schwungholens ausgestaltet, der im Fauxbourdonsatz der Takte 12–14 ausläuft.

Das in Menuetten standardisierte Motiv dient auch im *Andante* von Mozarts Sinfonie D-Dur KV 161 als räumliche Öffnung zwischen dem ersten und dem zweiten Viertakter des Themas. Hier gehen zeitliche und harmonische Weitung des Raums[24] in der Verbindung von Unterquintkanons, Wendung zur Subdominante und melodischer Kulmination auf dem Schwerpunkt des Achttakters im sechsten Takt zusammen:

Beispiel 9: W. A. Mozart, Sinfonie D-Dur KV 161, Andante, T. 1–8

In Mendelssohns *Andante con moto* hingegen wirkt das Motiv als Möglichkeit: Es kann vor- und nachgehört werden, ist mehr oder weniger im Begleitsatz versteckt und gibt dem Stück damit eine zeitliche Öffnung. Diese metrisch-kontrapunktische Organisation entspricht Hauptmanns Idee der Zeitfigur, da sie einerseits ein zweitaktiges Element in einer Phasenverschiebung um einen Takt verschränkt, andererseits die Erwartung dissonanten Konfliktes im zweiten Takt aber auch enttäuscht, denn es kommt zu keiner Dissonanz, vielmehr zu einer Art Echo- oder Erinnerungsraum, in dem sich das Motiv auch wieder ausblendet,[25] leicht markiert durch den Dur-Moll-Parallelismus. Das Motiv

24 Siehe dazu die Engführung von harmonischer und metrischer Theorie mit Bezug auf Hauptmann in David Lewins Analyse von Johannes Brahms' Capriccio Op. 76, 8: »I do not feel, that is, an urge to argue exact formal isomorphism in the metric and tonal structures of the passage. Rather at issue, I should say, is the point I made in my opening reference to Hauptmann, attributing to him the idea that the philosophical principles underlying metric structures are the same as those underlying the harmonic structure of tonality« (Lewin 1981, 264).

25 In Takt 7 passt es z. B. kaum noch – trotz anscheinend konsonanter Verhältnisse zu der Halbschlusskadenz, die auch in der Melodieführung eine gewisse Standardisierung verlangt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in Takt 5 selbst wird mit Hauptmanns Formulierung einer »Figur des Werdens und Gewordenseins« treffend beschrieben.[26]

Beispiel 10: F. Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 4 op. 90, 3. Satz, Andante con moto, T. 1–8 mit imitatorischen ›Optionen‹

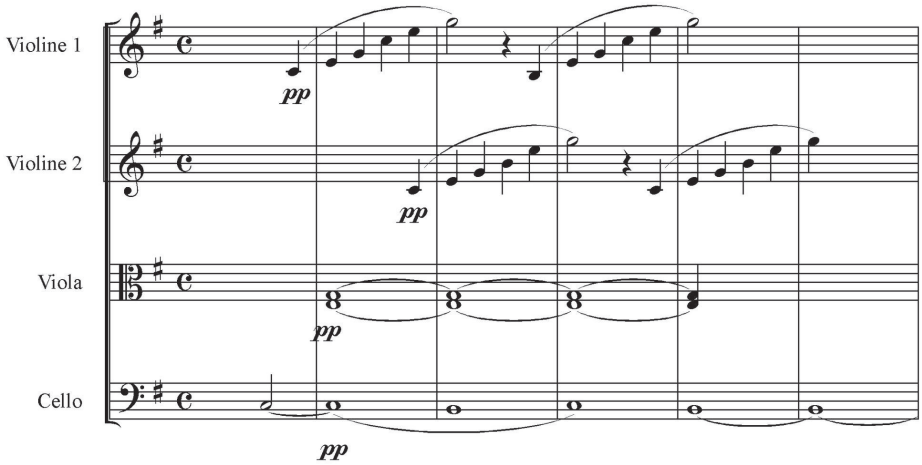
Räumliche Dissonanz

Hauptmann verwendete die Begriffe »Arsis« und »Thesis« in seinem Aufsatzfragment auch wegen ihrer Etabliertheit und in dem Wunsch, mit wenig Aufwand verstanden zu werden. Dass er in der Darstellung seiner eigentlichen Theorie auf die traditionell der Dichtkunst entlehnten Begriffe verzichtete, bestärkt den Verdacht, dass er sich der Probleme, die eine solche Analogie mit sich bringen konnte, bewusst war und die Nähe zu dem, was man gemeinhin unter ›Betonung‹ verstand – auch wenn sie graduell abgestuft wird – nicht zur ganzheitlichen Verlaufsqualität seiner Theorie passte. Wenn er im metrischen Quintbegriff auch die Überlagerung von Tonika- und Dominantharmonie eingeschlossen sieht, so ist dadurch nicht automatisch festgelegt, in welcher sinnlichen Gestalt eine solche »Dissonanz« verstanden wird. Das Beispiel aus Mendelssohns vierter Sinfonie wird satztechnisch als konsonant verstanden, obwohl die mitgehörte Vorwegnahme oder Verschleppung eines Motivs um einen ganzen Takt auch eine neue Qualität von Dissonanz[27] erzeugt.

In der Coda des ersten Satzes von Mendelssohns Streichquartett e-Moll op. 44, 2 wird das Eröffnungsmotiv im Abstand von einem Takt mit sich selbst überlagert:

26 Hauptmann 1853, 227 (allerdings zum vierteiligen Metrum, was sich hier jedoch übertragen lässt.)
27 Zum Begriff der metrischen Dissonanz siehe Cohn 1992, 2.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 11: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44, 2, 1. Satz, Allegro assai appassionato, T. 264–269

Durch die Imitation und die Liegetöne werden das noch tonikal verstandene C-Dur und der bei Hauptmann als dominantisch dazu aufgefasste e-Moll-Dreiklang in der Verschränkung gleichgesetzt und überlagert. Die Dissonanz zwischen *h* und *c* ist im Raum, prallt aber nicht direkt auf demselben Akzent zusammen, sondern ist im zeitlichen Rahmen eines Taktes mit einer gewissen Unbestimmtheit versehen. Auch hier handelt es sich um ein ›Motiv mit Geschichte‹: Das aus dem Finalsatz von Mozarts Sinfonie g-Moll KV 550 bekannte Motiv lebt von der Konnotation eines Harmoniewechsels auf seinem Höhepunkt, und gemäß dieser Hörerwartung setzt es Mendelssohn nach dem retardierenden Moment auch fort.

Interessant dabei ist die Beschleunigung des Motivs, die schließlich mit Einsatz der ersten Violine in Takt 272 wieder mit der Originalgestalt zusammengeführt wird.[28]

28 Zur zyklischen Form als Trägerin musikalischen Gedächtnisses bei Mendelssohn siehe Taylor 2008 und 2010, auch wenn die Analysen dort vor allem an Markern der Sonatenform bzw. Paratexten wie der Satzfolge innerhalb eines Opus ansetzen. Demgegenüber konzentrieren sich die Analysen dieses Aufsatzes auf eine tiefer liegende Ebene musikalischen Gedächtnisses.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 12: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44, 2, 1. Satz, Allegro assai appassionato, T. 268–277

Polyphonie der metrischen Geschwindigkeiten

Eine Überlagerung zweier metrischer Geschwindigkeiten, wie sie sich in Op. 44, 2 ergibt, wenn das mit einem Harmoniewechsel konnotierte Motiv und seine Diminution gleichzeitig miteinander kontrapunktiert werden, setzt ein weicheres Verhältnis von »Arsis« und »Thesis« sowie von Konsonanz und Dissonanz voraus, dessen Impulsgebung von derjenigen von Hugo Riemanns »schweren« und »leichten« Takten qualitativ abweicht. Auch Hauptmanns Modell der Vorhaltsdissonanz scheint Schwerpunkte noch zu scharf zu setzen, um das räumlich gestreute und emanzipierte Verhalten der Stimmen zueinander

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

adäquat zu beschreiben. Momente von Heterophonie, die meist Mendelssohns Auseinandersetzung mit altem Kontrapunkt zugeschrieben werden,[29] durchziehen sein Gesamtwerk. Zu auffallend dissonanter Ausprägung kommen sie in seinem letzten Streichquartett op. 80; angelegt sind sie jedoch schon im Frühwerk.[30] Analytisch erfassbar oder überhaupt auffällig wird die Heterophonie dort weniger durch dissonante Kollisionen als dadurch, dass vorab bekannte Melodien in verschiedenen zeitlichen Größenordnungen miteinander überlagert werden.

Im ersten Satz des Streichquartetts a-Moll[31] werden harmonische Rhythmen verschiedener Größenordnung in einem standardisierten Gerüstsatz miteinander verschränkt, ohne dass es zu einer theoretisch erfassbaren Lizenz oder Dissonanz kommt:

Beispiel 13a und 13b: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett a-Moll op. 13, 1. Satz, Allegro vivace, T. 134–139, und Gerüstsatz, der den übergeordneten Dezimenkontrapunkt modellhaft abbildet

Das in der Violine 2 markierte Hauptmotiv des Satzes hat einen halbtaktigen Duktus und einen wesentlich langsameren harmonischen Rhythmus. Die auf d-Moll bezogene

29 Stephan 1974, 201 und 206; Wiesenfeldt 2009. Aber auch in sonstiger Literatur zu Mendelssohn ist dies ein Gemeinplatz.

30 Jeßulat 2020, 179–181.

31 Stephan (1974, 206 f.) kommentiert ebenfalls das Streichquartett op. 13, allerdings nicht diese Passage. Siehe zur Passage T. 134–139 auch Jeßulat 2002, 184–186.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dominantische Harmonie erklingt zwei Takte lang. Viola, Violine 1 und Cello folgen hingegen einem Stimmführungsgerüst, dessen harmonischer Rhythmus ganztaktig ist. Weder der Vorhalt auf dem Basston *f* noch die Verschränkung zweier kontrastierender Sequenzmodelle sind für sich genommen besonders ungewöhnlich – dass in beiden Streichquartetten jedoch kurz vor Schluss im pianissimo eine neue Zeitqualität aus dem Satz herauszuwachsen scheint, ist eine bemerkenswerte Idee von Zeit-Kontrapunkt.

Das Nebeneinander verschiedener Geschwindigkeiten erscheint wie ›verpixelt‹ durch die Varianten der ursprünglichen Figuration, worin sich zeigt, um wieviel komplexer die Imagination solcher Verläufe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war als nach Beginn des Industriezeitalters. Überlegungen zur »gemischten Taktart« bei Simon Sechter, in denen die Heterogenität von gegebenem Metrum und wechselndem Tempo vornehmlich harmonischer Information behandelt wird, berühren eine ähnliche Dimension musikalischer Vorstellungskraft.[32]

Beschleunigung

War das Bezugssystem der verschiedenen metrischen Schichten bisher immer auf zweitaktigen Modulen aufgebaut, so demonstriert das letzte Beispiel eine fast vollkommen emanzipierte Beschleunigung im Kontrapunkt zweier Schichten anhand einer innovativen Form der Cantus firmus-Technik.

Das gemeinsam mit Johann Gustav Droysen als Textdichter unter dem Pseudonym »Voss« verfasste »Abendlied« verfolgt bei seiner schlichten, choralhaften Oberfläche einen ungewöhnlichen Modulationsplan. Den Höhepunkt der Extravaganz bildet die Kadenz auf *F* (T. 10), einen Ganzton höher als die Ausgangstonart, von wo aus sofort wieder zurückmoduliert wird. Die im Vorübergehen angespielten quasi-kadenzierenden Quartsextakkorde auf den Basstönen *As* und *G* erfolgen zu rasch für einen überzeugenden Tonartwechsel, und erst in den letzten drei Takten erklingt Es-Dur wieder unverblümt.

32 Sechter 1853/54, 86.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 14: F. Mendelssohn Bartholdy, »Abendlied« op. 8, 9 (Klaviersatz im Sinne einer Reduktion ohne Artikulationszeichen).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die hybride Anlage des Liedes mit der Anspielung auf den Homer-Übersetzer Heinrich Voß und auf Matthias Claudius´ berühmtes »Abendlied«, das Stilzitat des Erbauungsliedes der Berliner Liedertafel und die Diskrepanz zwischen dem Kolorit der protestantischen Schlichtheit an der Oberfläche und der konstruierten Unruhe im Harmonieplan geht auf eine latente Cantus-firmus-Struktur zurück, nach der das Lied ausgerichtet ist. Verbindet man die durch die harmonischen Ausweichungen markierten Töne, ergibt sich das Incipit von Johann Abraham Peter Schulz' berühmter Vertonung von Claudius' »Abendlied«.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Trotz der kulturellen und persönlichen Nähe beider Autoren zu einem ›kulturprotestantischen‹ Assoziationsraum ist es hier allerdings kaum von Belang, ob Johann Abraham Peter Schulz' auch damals schon ikonischer Satz tatsächlich Vorbild im Sinne eines Zitats war, so lange die These vertreten werden kann, dass Mendelssohn – ähnlich der »inneren Stimme« in Robert Schumanns *Humoreske* Op. 20 – Cantus firmi konstruierte, die wie komponierte »Züge« der Schichtenlehre nicht dafür gedacht waren, durchgehend und direkt zu erklingen. Langsame Choral- oder Volksliedmelodien auf verschiedene Arten als Cantus firmus mehrstimmiger Sätze zu verwenden, ist durchaus eine Technik, die sich Mendelssohn durch das Studium älterer Musik oder auch schlicht der *Matthäuspassion* erarbeitet haben könnte.[33] Die ureigene Innovation seines Kontrapunkts ist jedoch metrischer Natur: Der Cantus firmus beschleunigt relativ zum Klavierlied, und zwar im Verhältnis 1:4. Sind die Cantus-firmus-Töne zunächst vier Takte lang, verkürzt sich dieses Verhältnis ab der zweiten Hälfte des Liedes auf einen Takt und dann schließlich beim Zusammenfinden von Oberfläche und Tiefenschicht mit dem schließenden Textwort »Rast« auf eine Viertel-Koinzidenz auf der Paenultima *f*. Die dadurch entstehende Bewegung eines konvergierenden Zooms auf den vorletzten Takt stellt den roten Faden des etwas zu bunten Gedichts, nämlich die Ruhe nach der Arbeit, plastisch in den Vordergrund.

Mendelssohns Kontrapunkt blieb fast 150 Jahre lang unauffällig, weil die Untersuchungswerkzeuge musiktheoretischer Analyse vor allem auf Dissonanzen reagieren. Sollte Rudolf Stephan tatsächlich Moritz Hauptmanns Text zum Besseren interpoliert haben, ist es bezeichnend, dass auch jetzt Mendelssohns Kontrapunkt dadurch auffällig wurde, dass Hauptmann die metrisch klare Konfrontation von Stimmen nach dem Modell der Vorhaltsdissonanz vermisste. Was sich tatsächlich hinter dieser Emanzipation der zeitlichen Interaktion von Konsonanz und Dissonanz verbirgt, ist entgegen der Zeit- und Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts erstaunlicherweise keinesfalls ein teleologisches Modell, trotz des pointierten Schlusses im »Abendlied«. Vielmehr handelt es sich um wesentlich modernere Ansätze einer musikalischen Heterotopie im Sinne der Raumtheorie Michel Foucaults,[34] in der einzelne Schichten des Kontrapunkts kraft der Erinnerungsräume ihres Werdegangs innerhalb oder auch außerhalb der jeweiligen Werkgrenze Eigenzeiten mitbringen, die bei weitgehendem Erhalt alles kontrapunktischen Regelwerks die metrische Anziehungs- und Gravitationskraft bis zu einem gewissen Grade aufheben.

33 Dinglinger 2002, Koch 2003, Jeßulat 2020a und 2020b. Grundsätzlich muss man mit Susanna Großmann-Vendrey (1969, 14) hier vermutlich eher von einer »unmittelbaren« Weiterentwicklung des »selbstverständlichen« Umgangs mit Bach ausgehen als von einem Stilzitat.

34 Foucault 1992, 43. »Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll. Das Projekt, solchermaßen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an.«

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literatur

Caplin, William (2002), »Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 657–694.

Cohn, Richard (1992), »Metric and Hypermetric Dissonance in the Menuetto of Mozart´s Symphony in G Minor, K. 550«, in: *Intégral* 6, 1–33.

Descartes, René (1618), *Compendium Musicae*, Utrecht: Trajectum ad Rhenum.

Dinglinger, Wolfgang (2002), »The Programme of Mendelssohn´s ›Reformation‹ Symphony Op. 107«, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, hg. von John Michael Cooper und Julie Prandie, Oxford: Oxford University Press, 115–133.

Dinslage, Patrick (1987), *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 33), München/Salzburg: Katzbichler.

Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus. Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/1, 11–30. https://doi.org/10.31751/883

Foucault, Michel (1992), »Andere Räume«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, Leipzig: Reclam, 34–46.

Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York (NY): Oxford University Press.

Großmann-Vendrey, Susanna (1969), *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Studien zur Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts 17), Regensburg: Bosse.

Hanslick, Eduard (1989), *Vom Musikalisch Schönen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Hauptmann, Moritz (1874), Aufsatzfragment »Contrapunct« [1857], in: *Opuscula*, hg. von Ernst G. Hauptmann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 94–99.

Houle, George (1987), *Meter in Music: 1600–1800. Performance, Perception, and Notation*, Bloomington/Indianapolis (IN): Indiana University Press.

Jeßulat, Ariane (2002), *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik-Studien 21), Sinzig: Studio.

Jeßulat, Ariane (2020a), »Mendelssohns Reihentechnik«, in: *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hg. von Volker Helbing, Ariane Jeßulat und Michael Polth, Würzburg: Königshausen und Neumann, 177–205.

Jeßulat, Ariane (2020b), »Urchoräle«, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Markus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim: Olms, 32–47. https://doi.org/10.31751/p.170

Kaiser, Ulrich / Stefan Ekkert (2007), *Musiktheoretische Quellen 1750–1800*, Berlin: directmedia.

Koch, Armin (2003), *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen: Vandenhoek und Ruprecht.

Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition, Teil III*, Leipzig: Böhme.

Lewin, David (1981), »On Harmony and Meter in Brahms´s Op. 78, 8«, in: *19th-Century Music* 4, 261–265.

Maurer-Zenck, Claudia (2001), *Vom Takt. Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien: Böhlau.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nowak, Adolf (2015), *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 20. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 10), Hildesheim: Olms.

Printz, Wolfgang Caspar (1668), *Compendium Musicae*, Guben: Gruber.

Rosenthal, Felix (1925/1926), »Probleme der musikalischen Metrik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8, 262–288.

Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press.

Sechter, Simon (1853/54), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition, 2. Abtheilung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Stephan, Rudolf (1974), »Über Mendelssohns Kontrapunkt. Vorläufige Überlegungen«, in: *Das Problem Mendelssohn* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 41), hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 201–207.

Sulzer, Johann Georg (1774), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig: Weidmann.

Taylor, Benedict (2008), »Musical History and Self-Consciousness in Mendelssohn's Octet, Op. 20«, in: *19th-Century Music* 32/2 (2008), 131–159.

Taylor, Benedict (2010), »Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13«, in: *The Musical Quarterly* 93/1, 45–89.

Wiehmayer, Theodor (1917), *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg: Heinrichshofen.

Wiesenfeldt, Christiane (2009), »Dialektik des Kantablen. Vokalpolyphone Strukturen in Mendelssohns Streichquartett Op. 44, 2«, in: *Studi musicali* 1, 109–132.

Zande, Johann van der (1998), »Johann Georg Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, in: *Das 18. Jahrhundert* 22/1, 87–101.

Noten

Mozart, Wolfgang Amadeus (1965), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: Supplement, Werkgruppe 30, Bd. 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsunterricht bei Mozart, vorgelegt von Erich Hertzmann und Cecil B. Oldman, fertiggestellt von Daniel Heartz und Alfred Mann, Kassel: Bärenreiter.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Heinrich Schenkers Kontrapunktlehrbücher im Kontext der Kontrapunktlehre in Wien um 1920

Clara Maria Bauer

Heinrich Schenkers Kontrapunktlehrbücher (Erster Halbband: *Cantus Firmus und zweistimmiger Satz* 1910, Zweiter Halbband: *Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz* 1922) werden in den Kontext der Kontrapunktlehre in Wien um 1920 gestellt. Wege der Annäherung sind Schenkers Verbindungen zum Lehrkorpus im Fach Kontrapunkt an der *Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien* um 1920, namentlich Robert Fuchs, Hermann Grädener, Richard Stöhr, Franz Schreker, Eusebius Mandyczewski, Joseph Marx, Franz Schmidt und Max Springer, Inhalte von Anton Bruckners Kontrapunkt-Unterricht in den Jahren, in denen Schenker bei ihm Unterricht nahm, Vergleiche mit anderen Kontrapunktlehren in Wien um 1920, Bezugnahmen in Schenkers-Kontrapunktlehrbüchern auf Johann Joseph Fux, Heinrich Bellermann und Luigi Cherubini und ein Blick auf Schenkers Lesson Books sowie Hans Weisses Notizbücher als Quellen für die Erforschung der Praxis von Schenkers Kontrapunktlehre. All diese Ansatzpunkte zeigen das Geflecht an Entitäten, in deren Mittelpunkt Schenkers Kontrapunktlehrbücher verortet werden.

This article places Heinrich Schenker's counterpoint textbooks (Book I: *Cantus Firmus and the Rules of Counterpoint in Two Voices* from 1910, Book II: *The Rules of Counterpoint in Three and More Voices, Transitions to Free Composition* from 1922) in the context of counterpoint teaching in Vienna around 1920 by considering the following: firstly, Schenker's connections with the staff teaching counterpoint at the Academy of Music and Performing Arts Vienna at the time, i. e. Robert Fuchs, Hermann Grädener, Richard Stöhr, Franz Schreker, Eusebius Mandyczewski, Joseph Marx, Franz Schmidt and Max Springer; secondly, the topics of Anton Bruckner's counterpoint lessons during Schenker's years of study; thirdly, comparisons with other counterpoint courses in Vienna; fourthly, references in Schenker's counterpoint textbooks to Johann Joseph Fux, Heinrich Bellermann and Luigi Cherubini; and fifthly, assessing Schenker's lesson books and Hans Weisse's notebooks as sources for research on practical aspects of Schenker's counterpoint teaching. All these points of departure reveal an intertwining of entities with Schenker's counterpoint textbooks located at the centre.

Aufbauend auf den Reviews von Carl Schachter (1988) und Patrick McCreless (1989) zur englischen Ausgabe der Kontrapunktlehrbücher Heinrich Schenkers (übersetzt von John Rothgeb und Jürgen Thym), den Artikeln von Joseph Dubiel (1990), Steve Larson (1994) und Timothy Jackson (2010) und den Beiträgen zu Schenkers Musiktheorie von Martin Eybl (1995, 2006) und natürlich Helmut Federhofer (1981, 1982, 1990, 1993, 1994), widmet sich der folgende Beitrag einer Verortung von Schenkers Kontrapunktlehre im Abgleich mit anderen Wiener Lehrwerken um 1920.

Schenker unterrichtete privat. Dennoch zeigen sich einige Verbindungslinien zu Dozenten im Fach Kontrapunkt an der damaligen *Akademie für Musik und darstellende*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunst Wien.[1] Folgende Personen lehrten Kontrapunkt an der Akademie im Zeitraum der Entstehung von Schenkers Kontrapunktlehre: Robert Fuchs (1874–1912), Hermann Grädener (1874–1912), Richard Stöhr (1907 bis mindestens 1925), Franz Schreker (1913–1920), Eusebius Mandyczewski (1920–1922), Joseph Marx[2] (1920–1925), Franz Schmidt (1922–1925, ab 1925 Direktor der Musikakademie) und Max Springer (1922–1926).[3]

Durch eine Analyse der Lehrer-Schüler-Verhältnisse wird deutlich, dass eine Verbindung einiger dieser Lehrenden zu Anton Bruckner und somit zu Simon Sechter besteht. Stöhr, Schmidt und Schreker waren sämtlich Schüler von Robert Fuchs und damit in der Lehrer-Schüler-Linie Anton Bruckners. Schenker war ebenfalls Bruckner-Schüler.[4] Mit diesen Traditionslinien setzt sich auch Federhofer auseinander, indem er über Arnold Schönbergs und Schenkers Verbindung zu Sechter schreibt:

> Schenker und Schönberg waren in Wien dem Einfluß Simon Sechters ausgesetzt. Dessen Schüler Anton Bruckner war wiederum Schenkers Lehrer am Wiener Konservatorium. Dennoch konnte sich letzterer – im Gegensatz zu Schönberg – Sechters Einfluß rasch entziehen. Briefe und Aufzeichnungen lassen keinen Zweifel über Schenkers kritische Einstellung gegenüber Bruckners Unterricht, der nach Sechterschen Grundsätzen erfolgte, und zwar bereits im Verlauf der Lehrjahre (1887 – 1889) am Konservatorium. Hingegen bleibt noch in Schönbergs Harmonielehre, die fünf Jahre nach jener von Schenker erschien, die Abhängigkeit von Sechter unverkennbar. Daher erweist sich die scheinbar so ›revolutionäre‹ Harmonielehre Schönbergs weitaus stärker der Wiener Tradition verpflichtet als jene ›konservative‹ aus der Feder von Schenker.[5]

In diesem Zusammenhang sei aber auch auf Thomas Wozonig verwiesen, dessen einschlägige Studien sowohl auf Federhofers Schönberg-Kritik und seine Probleme im Umgang mit Musik der zweiten Wiener Schule als auch auf Federhofers Beziehungen zum Schenker-Kreis (Federhofer war kein Außenstehender) eingeht.[6] Vor diesem Hintergrund muss auch das eben abgedruckte Zitat gesehen werden. Auch wenn Schenker Bruckner kritisch gesehen haben mag – ein Beleg hiefür ist Schenkers Beitrag zu Bruckner in *Die Zeit*[7] –, könnten einige Ansichten Schenkers zur Musiktheorie dennoch vom Unterricht bei Bruckner geprägt worden sein.

---

1 Bis 1909 *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde*; 1909–1919 *k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien*; 1919–1938 *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst*; 1938–1945 *Staatliche Musikhochschule* bzw. *Reichshochschule für Musik und darstellende Kunst*; 1946–1970 wieder *Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien*; 1970–1998 *Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien*; seit 1998 *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*.

2 Näheres zu Joseph Marx' Kontrapunktlehre erschließt sich über das Kontrapunktlehrbuch Friedrich Bayers, eines Schülers von Marx. Vgl. Bayer 1935.

3 Lach 1927, 70–72.

4 Federhofer 1982, 198.

5 Federhofer 1994, 321.

6 Vgl. Wozonig 2018.

7 »Wie sich aus dem Sinn der Regel [Contrapunktregel] zahllos Neues ergeben kann, das, so frei es scheint, doch innerhalb der Regel ruht, hat Bruckner trotz seiner vielen Lehrjahre nicht erkannt.« Schenker 1896, abgedruckt in Federhofer 1990, 199.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie viel Zeit widmete Bruckner dem Kontrapunkt in seinem Unterricht überhaupt? Welche Inhalte unterrichtete er? Hierzu finden sich in den Aufzeichnungen seines Schülers Ernst Schwanzara[8] einige Details. Demzufolge habe Bruckner in seinen ersten Lehrjahren an der *Universität Wien* dem Kontrapunkt noch ein ganzes Semester gewidmet. Ab dem Universitätsjahr 1878/79 habe er den Kontrapunkt nur mehr als »Anhang an die Harmonielehre« unterrichtet, um ihm ab dem Sommersemester 1887 schließlich nur noch anderthalb bis zwei Stunden zu widmen.[9] Schwanzara berichtet außerdem konkret über die Inhalte dieser kurzen Einführungen Bruckners in den Kontrapunkt. Dieser hätte vom Kontrapunkt »die grundlegenden Begriffe und, wie im Vorlesungsverzeichnisse einstens stand, die ›Hauptbestandteile der Fuge‹« unterrichtet. »Nach diesen Grundbegriffen über Kontrapunkt spielte Bruckner Fugenbruchstücke vor und arbeitete schließlich einige Takte eines Kontrapunktbeispieles aus. Hiermit schloß er den jeweiligen Lehrgang über Harmonielehre und Kontrapunkt.«[10] Anders verhält es sich bei Bruckners Unterricht am *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde*, an dem Schenker 1887 seine Studien bei Bruckner begann.[11] Die Mitschriften des Brucknerschülers Viktor Christ[12] zeigen, dass Bruckner den Kontrapunkt am Konservatorium ausführlich anhand einer Reihe von Übungen (inkl. Fugenbeispielen) behandelte.[13]

Schenker stellt sich in seinen Kontrapunktlehrbüchern gegen die Integration der Fuge in die Kontrapunktlehre. Aufgrund der zahlreichen »Irrtümer«, die sich aus der Vermischung von Kontrapunkt- und Kompositionslehre ergeben würden, kritisiert Schenker das Komponieren von Fugen als Kontrapunktlehrmittel. Der »Charakter der Fuge als einer selbständigen Kompositionsform« würde durch »die Nachbarschaft der Lehre von der Stimmführung leiden«. Des Weiteren gewöhne man sich daran, »in der Fuge allein das höchste, vielleicht auch einzige Ziel der Kontrapunktslehre [sic] zu erblicken; und mehr als das,« bilde man sich ein, »nur die Fuge ›enthalte‹ allein und überhaupt Kontrapunkt in sich«. »Anderswo dagegen aber,« beispielsweise in einer Sonate oder einer Sinfonie, »könne und dürfe von Kontrapunkt mindestens so lange nicht die Rede sein, bis eben der Satz nicht irgendwie fugiert« klinge.[14] Die Lehre von der Fuge »samt allen auf diese Form abzielenden Einzelheiten (also auch den Kanon,

8 Ernst Schwanzara (1873–1954) besuchte Bruckners Vorlesungen an der *Universität Wien* in den Studienjahren 1891/92 bis 1893/94 und hielt die Unterrichtsinhalte (einschließlich der Notenbeispiele) detailliert in seiner Monographie über Bruckner fest.

9 Bruckner 1950, 60.

10 Ebd.

11 Federhofer 1994, 321.

12 Viktor Christ (1869–1902) war von 1888 bis 1890 Schüler Bruckners am Wiener Konservatorium. Ab 1892 wirkte er als Trompeter bei den *Wiener Philharmonikern* und an der *Wiener Hofoper*. Teile seiner Mitschriften des Unterrichts bei Bruckner wurden von August Göllerich veröffentlicht. Ein weiteres Konvolut an Mitschriften aus seinem ersten Unterrichtsjahr befindet sich weitgehend unerforscht im Bruckner-Archiv des *Stiftes St. Florian* (Gruppe 22, Nr. 17). Vgl. Partsch/Singer 2021.

13 Göllerich/Auer 1974, 56 f.

14 Schenker 1910, 6 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den doppelten Kontrapunkt etc.)« schließt er also aus der Kontrapunktlehre aus, da sie ihren Platz »besser in der Formenlehre erhalten« sollten.[15]

Mit dem Vermeiden der Fuge als Gegenstand der Kontrapunktlehre stellt sich Schenker gegen verbreitete Lehren seiner Zeit. Sowohl Luigi Cherubini als auch Heinrich Bellermann sprechen sich klar für das Komponieren von Fugen im Kontrapunktunterricht aus. Bellermann thematisiert diese Problematik in seinem Vorwort zur ersten Auflage und betont, dass jemand, der »mit Leichtigkeit eine Fuge zu schreiben im stande ist«, auch mit großer Sicherheit seine »Ensemblestücke und Finales« zusammensetzen würde.[16] Ein interessantes Detail kann bei der Neuübersetzung von Cherubinis Kontrapunktlehre beobachtet werden. Die 1911 herausgegebene neue Übersetzung und Bearbeitung des Werkes stammt nämlich von Richard Heuberger, der zeitgleich an der *k. k. Akademie für Musik und Darstellende Kunst Wien* als Professor lehrte. Von Schenkers Forderung, die Fugenkomposition vom Kontrapunktunterricht zu trennen, unterscheidet sich auch die Position Heubergers, der in der Fuge den »Abschluss« der »methodischen praktischen Unterweisung im *Kontrapunkte*« sieht.[17]

Als Schenker eine Lehrstelle anstrebte, war sein Verhältnis zur Wiener Musikakademie kein einfaches, was auch das wiederholte und vergebliche Eintreten Moriz Violins für Schenkers Einstellung als Dozent zeigt. Violin war Zeit seines Lebens eng mit Schenker befreundet und lehrte von 1908/09 bis 1912 an der Akademie. Zu einem Gespräch mit Violin über eine mögliche Beschäftigung an dieser Institution hält Schenker in einem Tagebucheintrag vom 10. April 1919 fest: »aber schließlich bin ich auch davon überzeugt, daß mir in Wien nur Reibungen im engern wie weitern Kreise erwachsen würden, doch niemals Vorteile.«[18]

Briefdokumente zeigen, dass Schenker zu einer weiteren Person aus dem Umfeld der Wiener Akademie um 1920 Kontakt hatte, und zwar zu Franz Schmidt.[19] Eine Mitschrift des Kontrapunktunterrichts bei Schmidt, verfasst von seinem Schüler Ludovít Rajter, lässt erkennen, dass Schmidt von seinem Lehrer Robert Fuchs und der Lehre Johann Joseph Fux' geprägt war.[20] Inwieweit auch Schenkers Kontrapunktlehre durch Fux beeinflusst ist, wird weiter unten in diesem Beitrag noch thematisiert.

Einige konkrete Anhaltspunkte zu Schenkers Kontrapunktunterricht können aus seinen *Stundenbüchern* abgeleitet werden. In diesen teilweise schon digital veröffentlichten

15 Ebd., 25.

16 Bellermann 1901, X. Des Weiteren äußert sich Bellermann in seinem Vorwort zur ersten Auflage anerkennend über Cherubini: »Mit Recht nennt daher Cherubini in der Einleitung zu seinem *Cours de Contre-point* die Kunst der Fugencomposition die Grundlage aller Composition. Und sehen wir die Werke unserer grossen Meister an, wie hätten Bach, Händel, Mozart u. a. in oft unglaublich kurzer Zeit ihre grössten Meisterwerke hinstellen können, wenn sie nicht die Stimmführung beherrscht hätten?« (ebd., X f.).

17 Richard Heuberger, Aus dem Vorwort zur ersten Auflage, in: Cherubini 1911, III–V, III.

18 Schenker 1919.

19 Schenker / Schmidt 1925–1927.

20 Die Mitschrift Ludovít Rajters über den Kontrapunktunterricht bei Franz Schmidt bezieht sich auf das Studienjahr 1923/24. Schmidt / Rajter 1998.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Quellen hat Schenker stichwortartig Inhalte seines Privatunterrichts festgehalten. Unter den zahlreichen Angaben zu Musikstücken, die Schenker im Klavierunterricht mit seinen Studierenden erarbeitet hat, finden sich auch einzelne Angaben zum Kontrapunktunterricht.

Aufgrund der Reihenfolge der Unterrichtsinhalte (meist zuerst Klavierwerke, dann eventuell noch Angaben zu Harmonielehre oder Kontrapunkt) und deren Gewichtung (bei vielen Unterrichtsstunden wurden ausschließlich Klavierstücke in den *Stundenbüchern* notiert, keine musiktheoretischen Inhalte) wirkt der Kontrapunktunterricht zwischen 1915 und 1925 wie eine Ergänzung zum Klavierunterricht. Dennoch zeigen die *Stundenbücher* eine in sich stimmige Abfolge der Kontrapunktinhalte: »Einführung in den Kontrapunkt«, Zweistimmigkeit, Dreistimmigkeit, Mischformen. Auch das Wort »Gattung« wird von Schenker notiert, was auf ein Unterrichten anhand einer Gattungslehre schließen lässt. Dies wird untermauert durch die Aufzeichnungen seines Schülers Hans Weisse, aus denen eindeutig ersichtlich wird, dass Schenker die Gattungslehre in seinen Unterricht integrierte.[21]

Hans Weisse (1892–1940) war einer jener Schüler*innen, die Schenker gezielt im Kontrapunkt unterrichtete und deren jeweiligen Kontrapunktunterricht er durch Eintragungen in seinen *Stundenbüchern* dokumentierte. Weisse erfuhr seitens der Schenker-Forschung Beachtung vor allem aufgrund seiner Rolle bei der Verbreitung der Schichtenlehre in den USA.[22] Ihm kommt bei der Erforschung der Kontrapunktlehre Schenkers aufgrund der besonderen Quellenlage eine außergewöhnliche Stellung zu. Die *University of North Texas Libraries* bewahrt sieben Notizbücher Weisses auf, die detaillierte Einblicke in seinen Kontrapunktunterricht bei Schenker ermöglichen.[23] Über die erste Erschließung dieser Quellen berichtet Jackson. Weisse nahm von 1908 bis 1915 und von 1919 bis 1924 Unterricht in Komposition und Kontrapunkt bei Schenker.[24] Die Notizbücher mit Übungsbeispielen zum Kontrapunkt sind nur in Teilen erhalten, was Jackson anhand der Seitenzahlen und Heftnummern zeigt. Jackson kommentiert Schenkers Korrekturen von Weisses drei- und vierstimmigen Übungsbeispielen und schließt daraus, dass Schenker mit Akzentparallelen, Antiparallelen und Dissonanzen freier umgegangen sei.[25] Freier als wer? – diese Frage wird nicht klar beantwortet, sondern die Aussage nur umschrieben mit den Worten »contrapuntal liberalism«, »permissiveness« und »But there is sufficient evidence in the corrections themselves to

21 Nach Daten sowie nach Schülerinnen und Schülern geordnet, finden sich die *Stundenbücher* (*Lesson Books*) der Jahre 1915 bis 1925 unter https://schenkerdocumentsonline.org/documents/overviews/lessonbooks.html (20. 05. 2025).

22 Vgl. David Carson Berry, »Hans Weisse (1892–1940)«, in: Eybl 2006, 91–103.

23 UNT Digital Library, *Hans Weisse, Joseph Knettel, Paul Kletzki Collections*, darin: *Species counterpoint notebooks and compositions by Hans Weisse*. https://digital.library.unt.edu/explore/collections/HWJKPK/ (25. 05. 2025)

24 Jackson 2010, 102.

25 Ebd., 140–142.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

prove that Schenker was far more lenient than are most teachers of counterpoint today […]«.[26]

Welche Art von Erkenntnissen über Schenkers Kontrapunktunterricht aus einer Analyse von Weisses Notizbüchern gewonnen werden kann, lässt sich anhand einer Studie zur 2. Gattung im zweistimmigen Satz (Bsp. 1) zeigen.

In der Mitte der Abbildung (Bsp. 1) findet sich mit »Cf« bezeichnet ein *Cantus firmus*, den Weisse den Übungen zugrunde legte. Im Violin- und Bassschlüssel in den Zeilen ober- und unterhalb des *Cantus firmus* befinden sich mögliche Kontrapunkte. Der gegebene *Cantus firmus* stammt aus Fux' *Gradus ad Parnassum*. Schenker hat diesen *Cantus firmus* in seinem Lehrbuch als erste Aufgabe zum zweistimmigen Satz in der 2. Gattung übernommen. Fux' *Gradus ad Parnassum* sind die Basis, auf der Schenker seine Kontrapunktlehre entwickelt. Immer wieder erwähnt und zitiert er Fux in seinen Kontrapunktlehrbüchern. Im ersten Band bezeichnet Schenker die *Gradus ad Parnassum* 1910 als »noch immer hervorragendstes Werk über Kontrapunkt«.[27] In einem Tagebucheintrag vom 7. August 1906 – Schenker arbeitete damals bereits an den Vorbereitungen für sein Lehrwerk *Kontrapunkt* – schreibt er: »Fortsetzung der Fux'-Theorien«[28].

Die Erfindung eines *Cantus firmus* ist ebenfalls Gegenstand von Schenkers Kontrapunktlehre.[29] Auch eine Liste von *Cantus firmi* mit Korrekturen in Weisses Notizbüchern weist auf die Bedeutung der Erfindung eines *Cantus firmus* für Schenkers Kontrapunktlehre hin.[30] In seinen Kontrapunktlehrbüchern führt Schenker *Cantus firmus*-Beispiele von Fux, Johann Georg Albrechtsberger sowie ein paar wenige von Bellermann an und gibt auch vereinzelt eigene Beispiele.

Obwohl Schenker *Cantus firmi* als Übungsgrundlage verwendet und beschreibt, wie diese komponiert werden können, verzichtet er in seiner Kontrapunktlehre auf die Berücksichtigung von Kirchentonarten. Es geht ihm hierbei also nicht um stilgerechte Cantus firmus- oder Choralkompositionen, sondern um die rein handwerkliche Ebene. Hierin unterscheidet er sich grundlegend von Bellermanns Lehrbuch *Der Contrapunkt*, welches er rezipierte und in dem die Kirchentonarten ausdrücklich behandelt werden.[31] Dass einige Theoretiker »das Arbeiten in den alten Kirchentönen für unnütz, oder wenigstens für unwesentlich hielten«, erachtet Bellermann als »großen Mangel«.[32] Er erörtert im Gegensatz zu Schenker ausführlich sowohl sämtliche alte Tonarten als auch

26 Ebd., 180.
27 Ebd., 4.
28 Tagebucheintrag Schenkers vom 07. 08. 1906. https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-05_1906-08/r0003.html (20. 10. 2020)
29 Schenker 1910, 26–151.
30 Weisse 1912/13, 5 f.
31 »Der Lehrgang der alten Schule, wie er auch in vorliegendem Buche abgehandelt ist, bestand darin, dass zunächst die contrapunktischen Übungen in den verschiedenen Octavengattungen (Kirchentonarten) an einen *Cantus firmus* angeknüpft wurden« (Bellermann 1901, VIII).
32 Bellermann 1901, X.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die alten Schlüssel und die Anwendung der Mensuralnotation. Auch Marx, der von 1920 bis 1925 Kontrapunkt an der Wiener Musikakademie lehrte, behandelte, sofern wir Bayers Lehrbuch als authentische Quelle für Marx heranziehen können, die Kirchentonarten.[33]

In Bezug auf Theoretiker, die sich bei all ihren Übungen wie Schenker an Dur und Moll hielten und die Kirchentonarten vermieden, sind insbesondere Albrechtsberger[34], Siegfried Dehn[35] und Cherubini[36] zu nennen.

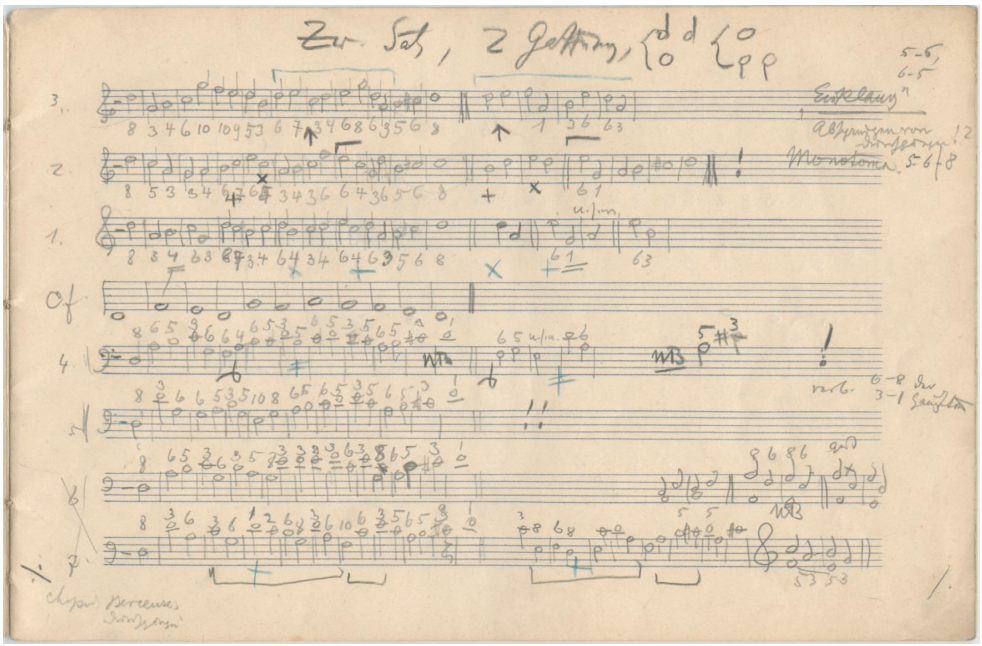
Schenker dagegen übt scharfe Kritik an der Integration der alten Tonarten im Kontrapunktunterricht. »Was die Frage der Tonarten anbelangt, so halte ich es für unstatthaft, den Schüler im Kontrapunkt mit der Abfassung der C. f.-Aufgaben auch noch in den alten Tonarten abzuquälen. Es werden hier somit bloß Dur und Moll in Betracht kommen.«[37] Zu ergänzen ist, dass die Kirchentonarten laut Schenker sowieso nur Vorstufen zur Dur-Moll-Tonalität und überflüssig geworden seien. »Diese Frage bedarf heute umso dringender einer Klärung, als einesteils noch immer sich Theoretiker finden, die im ehrlichen Glauben an die Kirchentonarten diese sogar zu kontrapunktischen Übungen heranziehen [...]«.[38]

Demzufolge muss der *Cantus firmus* in dem Übungsbeispiel Weisses als Mittel zum Zweck des Studiums der Kontrapunktregeln angesehen werden, um diese schließlich für eigene freie Kompositionen zu adaptieren, und nicht, um sich dadurch mit Modi oder Melodiegestaltungen der Renaissance vertraut zu machen. Bereits die erste Übungszeile des ersten Blatts zu den zweistimmigen Übungen Weisses (in seiner Nummerierung der Kontrapunkt mit Ordnungsnummer 3; siehe Bsp. 1) weist die Verbesserung eines von Schenker markierten Fehlers bezüglich der Dissonanzbehandlung auf. Aus der Dissonanz der Sept wird in die Terz abgesprungen. Im ersten Band seines Kontrapunktlehrbuchs empfiehlt Schenker, Dissonanzen in der Fux'schen 2. Gattung in Sekundschritten zu erreichen und zu verlassen.[39] Das »Anspringen« oder »Abspringen« der Dissonanz sei »nicht gestattet«.[40] Die ursprüngliche Tonfolge *d-e-c* (als *6–7–3*) ist daher den Regeln des Durchgangs entsprechend zu *d-e-f* (als *6–7–6*) verändert. In den weiteren, mit den Ordnungsnummern 2, 3 und 4 bezeichneten Kontrapunktstimmen sind angesprungene Quarten moniert und ebenfalls Korrekturen notiert. Am rechten Rand der Seite ist »Monotomn [sic.] 56/8« kommentiert, womit wahrscheinlich die Schlüsse der drei oberen Stimmenbeispiele gemeint sind, die sämtlich einen Schluss mit der Intervallkette *5–6–8* aufweisen. In der vierten Übungszeile ist eine verminderte

33 Bayer 1935, 6.
34 Albrechtsberger 1790.
35 Dehn 1859.
36 Cherubini 1835.
37 Schenker 1910, 30.
38 Ebd., 31.
39 Schenker 1910, 238–241.
40 Ebd., 239.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Quinte, die Weisse als konsonantes Intervall behandelt hat, und in der letzten Übungszeile der Seite ein Einklang als Fehler markiert.

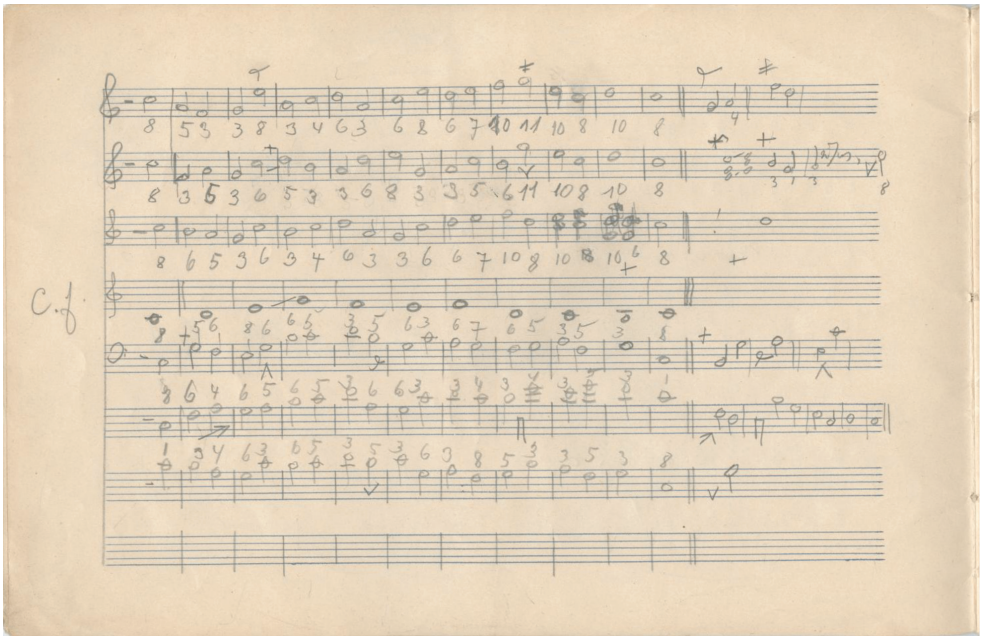


Beispiel 1: H. Weisse, 1. Übungsseite zur 2. Gattung im zweistimmigen Satz mit Korrekturen von H. Schenker (Weisse 1912/13, 7)

Auf der zweiten Seite der zweistimmigen Übungsbeispiele zur 2. Gattung (Bsp. 2) ist zu beobachten, dass Schenker nicht nur Fehler in der Dissonanzbehandlung ausbessert, sondern auch einen Vorschlag für eine bessere Linienführung einbringt. So wird die sprunghafte Folge *3–8–3* (oberstes Notensystem, T. 3 f.) verändert zu *3–4–3*. Des Weiteren ist zu beobachten, dass Weisse zweimal das Intervall der Undezime verwendet, welches jeweils durch kleinere Intervalle korrigiert wird. Im zweitobersten System wird eine verdeckte Quintparallele markiert, bei der die Oberstimme sekundweise fortschreitet (›Hornquinte‹). Neben anderen angesprungenen Dissonanzen werden auch zwei Stimmkreuzungen markiert und neue Varianten dieser Tonfolgen von Weisse notiert.

Insgesamt zeigen die Übungen Weisses zum zweistimmigen Satz zwar keine Widersprüche zu den Inhalten der Kontrapunktlehrbücher Schenkers, offenbaren aber weitere Details wie zum Beispiel die maximale Entfernung zweier Stimmen voneinander oder auch die offenbar gewünschte Abwechslung bei Schlussformeln – beides Themenbereiche, die sich erst anhand der praktischen Übungen Weisses herauskristallisieren. Ein Blick auf Weisses Unterrichtsmaterial ergänzt folglich die Inhalte der Kontrapunktlehrbücher und lässt in Ansätzen erschließen, wie Schenker Kontrapunkt in der Praxis unterrichtete.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 2: H. Weisse, 2. Übungsseite zur 2. Gattung im zweistimmigen Satz mit Korrekturen von H. Schenker (Weisse 1912/13, 8)

Literatur

Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Johann Georg Albrechtsbergers, K.K. Hoforganistens zu Wien gründliche Anweisung zur Composition: mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhange: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen Instrumente*, Leipzig: Breitkopf.

Bayer, Friedrich (1935), *Regelbuch 2: Kontrapunktlehre. Unter Zugrundlegung des Lehrganges von Joseph Marx*, Wien: Universal Edition.

Bellermann, Heinrich (1901), *Der Contrapunkt*, 4. Auflage, Berlin: Springer.

Boenke, Patrick (2005), »Zur amerikanischen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3, 181–188. https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/525

Bruckner, Anton (1950), *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, hg. von Ernst Schwanzara, Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Cherubini, Luigi (o. J. [1835]), *Cours de Contrepoint et de Fugue*, Paris: Schlesinger.

Cherubini, Luigi (1911), *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge*, in neuer Übersetzung und Bearbeitung von Richard Heuberger, Leizpig: Leuckart.

Dehn, Siegfried Wilhelm (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u.A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Schneider.

Drabkin, William (2010), »Hans Weisse in Correspondence with Schenker and his Circle«, in: *Journal of Schenkerian Analysis* 4, 69–85.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dubiel, Joseph (1990), »›When You Are a Beethoven‹: Kinds of Rules in Schenker's ›Counterpoint‹«, in: *Journal of Music Theory* 34, 291–340.

Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Hans Schneider.

Eybl, Martin / Evelyn Fink-Mennel (Hg.) (2006), *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, Wien: Böhlau.

Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Federhofer, Hellmut (1982), »Heinrich Schenkers Bruckner-Verständnis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 39, 198–217.

Federhofer, Hellmut (1985), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside*, Hildesheim: Olms.

Federhofer, Hellmut (1993), »Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre«, in: *Die Musikforschung* 46, 157–170.

Federhofer, Hellmut (1994), »Heinrich Schenker (1868–1935) und Arnold Schönberg (1874–1951) als Musiktheoretiker«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 43, 319–340.

Göllerich, August / Max Auer (1974), *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Bd. 4/1 (Deutsche Musikbücherei 39/4), Regensburg: Bosse.

Grunsky, Peter (2002), *Richard Heuberger. Der Operettenprofessor*, Wien: Böhlau.

Jackson, Timothy (2001), »Heinrich Schenker as Composition Teacher. The Schenker-Oppel Exchange«, in: *Music Analysis* 20, 1–115.

Jackson, Timothy (2010), »*Punctus contra punctus* – a Counterpoint of Schenkerian and Weissian Analysis and Hans Weisse's Counterpoint Studies with Heinrich Schenker«, in: *Journal of Schenkerian Analysis* 4, 87–186.

Jadassohn, Salomon (1917), *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts*, 6. Auflage, Leipzig: Breikopf & Härtel.

Jeppesen, Knud (1956), *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, übers. von Julie Schultz, Leipzig: Breikopf & Härtel.

Lach, Robert (1927), *Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*, Wien: Strache.

Larson, Steve (1994), »Another Look at Schenker's *Counterpoint*«, *Indiana Theory Review* 15/1, Spring 1994, 35–52.

McCreless, Patrick (1989), »Reading Schenker's ›Kontrapunkt‹«, *Intégral* 3, 201–225.

Partsch, Erich Wolfgang / Andrea Singer (2021), »Christ, Viktor (Victor Josef Conrad)«, in: *Anton Bruckner-Lexikon online*, zuletzt inhaltlich bearbeitet am 15. 01. 2021. https://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e763 (11. 10. 2024)

Schachter, Carl (1988), »Schenker's Counterpoint«, in: *The Musical Times* 129, 524–529.

Schenker, Heinrich (1990), »Anton Bruckner« [Erstdruck: *Die Zeit* 7 (1896), 184–186], in: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 5), hg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim: Olms, 197–205.

Schenker, Heinrich (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus Firmus und zweistimmiger Satz* (Neue musikalische Theorien und Phantasien 2.1), Wien: Universal-Edition.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schenker, Heinrich (1919), »Diary entry by Schenker April 10, 1919«, in: *Schenker Documents Online*, trancr. Marko Deisinger. https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-14_1919-04/r0010.html (27. 05. 2025)

Schenker, Heinrich (1922), *Kontrapunkt. Zweiter Halbband: Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz* (Neue musikalische Theorien und Phantasien 2.2), Wien: Universal-Edition.

Schenker, Heinrich / Franz Schmidt (1925–1927), »Corresponence«, in: *Schenker Documents Online*, https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/correspondence/entity-006206.html (27. 05. 2025)

Schmidt, Franz / Ludovít Rajter (1998), *Kontrapunkt. Nach einer Mitschrift aus seinem Unterricht von Ludovít Rajter* (Reden & Schriften 3), Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien Eigenverlag.

Schwab-Felisch, Oliver (2003/05), »Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/2/2–3, 243–247. https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/532

Vogt, Florian (2006), »Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers Harmonielehre. Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/2, 183–207. https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/228

Wozonig, Thomas (2018), »Die frühe Schenker-Rezeption Hellmut Federhofers«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/1, 121–158. https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/967

Noten

Weisse, Hans (1912/13), *First Notebook, Counterpoint, Weisse, 1. Heft*, Zweistimmige Übungen, erste und zweite Gattung. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1457793/ (27. 05. 2025)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Counterpoint in casu *Kontrapunkt*

The greenhouse of Knud Jeppesen and Povl Hamburger

Thomas Holme

The Danish musicologist Knud Jeppesen (1892–1974) published two works that stand as landmarks in the study of Renaissance counterpoint: his dissertation *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen* (1923) and his textbook *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)* (1930). The former addressed the stylistic aspects of Renaissance counterpoint, while the latter focused on curricular and pedagogical approaches to teaching a specific "Palestrina style". Both enjoyed widespread use and recognition throughout the twentieth century and became foundational points of reference – reviewed, criticized, imitated, supplemented, corrected, challenged, disregarded, or even replaced by subsequent scholars.
Among the musicologists who engaged extensively with Jeppesen's work during the 1950s and 1960s was his compatriot Povl Hamburger (1901–1972), who published numerous studies on vocal polyphony, particularly concerning Palestrina's style. Many of Hamburger's observations relate directly to Jeppesen's writings, and on several occasions Jeppesen responded to Hamburger's critiques. In addition, their surviving correspondence offers further revealing insights into stylistic and pedagogical matters. Taken together, the varied studies and exchanges between these two Danish musicologists form a somewhat secluded greenhouse, the fruits of which might well have significantly enriched Jeppesen's *Kontrapunkt* textbook, had they been incorporated in prospective revised editions.

Der dänische Musikwissenschaftler Knud Jeppesen (1892–1974) verfasste zwei Schriften, die Meilensteine in der Forschung zum Kontrapunkt der Spätrenaissance darstellen: seine Dissertation *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen* (1923) und sein 1930 erschienenes Lehrbuch *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*. Befasst sich die Dissertation mit stilistischen Aspekten des Renaissance-Kontrapunkts, so konzentriert sich das Lehrbuch auf curriculare und pädagogische Ansätze zur Vermittlung eines spezifischen »Palestrina-Stils«. Im späteren 20. Jahrhundert fanden beide Publikationen weite Verbreitung und Anerkennung und entwickelten sich zu grundlegenden Referenzwerken, welche von späteren Fachleuten rezensiert, kritisiert, nachgeahmt, ergänzt, korrigiert, in Frage gestellt, ignoriert oder auch ersetzt wurden.
Zu den Musikwissenschaftlern, die sich in den 1950er und -60er Jahren intensiv mit Jeppesens Werk auseinandersetzten, gehört sein Landsmann Povl Hamburger (1901–1972), der zahlreiche Studien zur Vokalpolyphonie und insbesondere zum Palestrina-Stil veröffentlichte. Etliche Beobachtungen Hamburgers nehmen unmittelbar Bezug auf Jeppesen, welcher auf Hamburgers Kritik mehrfach reagierte. Die erhaltene Korrespondenz bietet nicht zuletzt aufschlussreiche Einblicke in stilistische und pädagogische Fragen. Zusammengenommen bilden die vielfältigen Studien und der Austausch zwischen diesen beiden dänischen Musikwissenschaftlern eine Art abgeschirmtes Gewächshaus, dessen Früchte Jeppesens Kontrapunkt-Lehrbuch erheblich hätten bereichern können, wären sie in dessen späteren Ausgaben berücksichtigt worden.

In the broad context of 16th century vocal polyphony as well as the narrower sphere of the history of teaching 16th century counterpoint, the Danish musicologist Knud Jeppe-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen (1892–1974) occupies a prominent position. With the textbooks of Johann Joseph Fux (1660–1741), Heinrich Bellermann (1832–1903)[1] and others as the fundamental basis of his work in the years around 1920, Jeppesen undertook a minute and exhaustive analysis of the then accessible works of Giovanni Pierluigi da Palestrina. His studies resulted in a new mapping and codification of the so-called "Palestrina style", formalised first in Jeppesen's dissertation, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen* (1923)[2] then later in his textbook, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)* (1930).[3] Both stand as landmarks, and especially the textbook – translated into nine languages – enjoyed widespread use and recognition throughout the 20th century.[4]

The following will focus on two essential aspects of Jeppesen's published texts: firstly the stylistic view of counterpoint which resulted from his efforts to define, delineate, and codify certain repertoires of music; and secondly, a curricular and pedagogical view involving his approaches and methods to teaching. An instructive case study in terms of the national and international impact and reception of Jeppesen's publications, is provided by his interaction with Povl Hamburger, another Danish musicologist.

The following quotes from two entries in *The New Grove Dictionary* (2001) underline the lasting importance of Jeppesen's scholarly work. The first addresses his pioneering approach to the codification of Palestrina's music, and the second focuses on his pedagogical approach. A third quote will round off the present exposition.

In his entry on "Analysis" and concerning the stylistic issues which are the primary focus of Jeppesen's dissertation, Ian David Bent states that:

> The most distinguished and influential example of stylistic analysis at this time [i. e. around the 1910's-1920's] was, however, Knud Jeppesen's *The Style of Palestrina and the Dissonance*, […]. In taking Palestrina as his special study Jeppesen was starting with […] the best-known phenomenon in the field, and investigating it against a background which was in his terms virtually uncharted. He was therefore driven to the 'inductive' method, with no established criteria and only the possibility of comparing case with case until such criteria began to appear. […] The aspect of Jeppesen's work that makes it scientific is the fact that the analyst is not selecting and summarizing: he is presenting the entire data for each case and adducing laws from it objectively. […] The preliminary work for this analysis must clearly have been an exhaustive search through every vocal part of Palestrina's entire output (in the Leipzig collected edition of 1862–1903) in order to count and note every interval in relation to its metrical placing.[5]

The reason for highlighting this article is simple and to a degree self-evident. Jeppesen is credited with a truly pioneering effort in regard to stylistic analysis. More significantly, it seems that he established not only *his* version of the style of Palestrina, but what was regarded as *the* version of Palestrina's style at that time, as presented in his dissertation

1 Fux 1725. Bellermann 1862.
2 Jeppesen 1923, ibid. 1925b, ibid. 1927.
3 Jeppesen 1930, ibid. 1935, ibid. 1939.
4 Hansen 2011, 28, ibid. 2000, ibid. 2008, and Holme 2017. In the following translations of Danish titles and quotes are by the author.
5 Bent 2001, 547.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

and textbook. Of course, the concept of "strict style" was not Jeppesen's invention, but it is reasonable to assume that, in the context of Palestrina scholarship, it actually was Jeppesen who documented – in a manner later phrased by Thomas Christensen – "[…] the consistency and […] the simplicity of sixteenth-century polyphony that allows it, above all other repertoires, to be systematized and imitated […] – this with a precision unthinkable with any other musical style."[6]

For the rest of the 20th century Jeppesen's "configuration" became a bedrock for others to review, criticise, imitate, supplement, correct, challenge, disregard, or – in some instances – literally replace. And as to the assumption of an exhaustive search Bent (and Anthony Pople) are indeed right. Examples of Jeppesen's systematic counting for each "case" in nearly the entire of Palestrina's output are well preserved.[7]

In addressing the pedagogical aspects of Jeppesen's textbook, Carl Dahlhaus's entry on "Counterpoint" in *New Grove* concludes that:

> In the 20th century, […], strict style became petrified into musical mental exercises in a dead language – the Latin of musical instruction. The apparently indispensable didactic considerations cannot always be wholly reconciled with historical endeavours to give a precise description of Palestrina's style: even Jeppesen's textbook (1930), a paragon of pedagogic exposition by a historian, results from an (unacknowledged) compromise.[8]

Even though Dahlhaus cuts to the bone in his own familiar way, it is obvious that he also points to the milestone status of Jeppesen's textbook. There is no doubt that Jeppesen's *Kontrapunkt* is sort of a compromise – is the same not true of all textbooks? – but whether his so-called "compromise" were unacknowledged can indeed be challenged. This compromise is implied by the *New Grove*'s entry on "Palestrina", quoted at the end of this article, and in his own words Jeppesen was fully aware that [in *Kontrapunkt*] "[…] practical and purely musical viewpoints […] have come into play […] [and] regretfully this conflict between stylistic-historical and pedagogical considerations has occasioned some uncertainties in the presentation."[9] But, as the following will show, Dahlhaus had no chance of being aware of this.

Within the national – and thus vernacular – context of Denmark, the prominence of Jeppesen's works, as well as his standing in academic circles contributed to several Danish musicologists engaging with the positive international reception of the various editions of his dissertation and textbook. As a result, a number of Danish language textbooks on Palestrina style were published in the decades following 1930 – perhaps more than could be expected within such a small educational context.[10]

6 Christensen 1987, 108–109.

7 The Royal Library, Aarhus (*DK-A*), The Knud Jeppesen Collection.

8 Dahlhaus 2001, 564.

9 "[…] praktiske og rent musikalske Synspunkter […] har spillet ind […] [og] desværre har denne Brydning mellem stilhistoriske og pædagogiske Hensyn paa visse Punkter afstedkommet nogen Uklarheder i Fremstillingen," draft of letter from Knud Jeppesen to Povl Hamburger, not dated, written between 13 January and 25 September 1948 (cf. footnote 18).

10 E. g. Høffding 1969.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

One of these musicologists was Povl Hamburger (1901–1972), whose career to a certain extent ran parallel to that of Jeppesen's. Both held positions as organists in Copenhagen, both conducted courses at the Royal Danish Academy of Music, and both obtained university positions relatively late in life. Hamburger became lecturer at the University of Copenhagen, while in 1946 Jeppesen obtained the first professorship in musicology at Aarhus University, and subsequently founded the Department of Musicology. In addition both, Jeppesen in particular, worked as composers.

Hamburger wrote several books on harmonic analysis, as well as an important book on music history (published in Danish) and a dissertation on *Subdominante und Wechseldominante*.[11] During the 1950–1960s he published a number of important studies on vocal polyphony, especially regarding the style of Palestrina.[12]

Like many other European musicologists, Hamburger was clearly inspired by Jeppesen's work, and several of Hamburger's publications relate directly to his books and articles. In the specific field of study of Palestrina's style, and in his particular use of analytical methods, Hamburger – actually an epigone – followed directly in the footsteps of Jeppesen. His research is carried out as systematically and thoroughly as Jeppesen did in his original studies – so much so that it almost seems as if Hamburger examined Jeppesen's dissertation and textbook with a fine-tooth comb in order to put to the test many of the findings and rules detailed there since he frequently points out instances of pages, paragraphs, wording, music examples or single notes in Jeppesen's texts, questioning stylistic details and presenting his own painstaking countings in the works of Palestrina, and to a lesser degree in the works of other contemporaneous composers. Despite Hamburger's unquestionable awe for Jeppesen's work, actually, this once in a while gets the character of a sort of personal crusade against Jeppesen.

It seems that Hamburger's *de facto* challenges forced Jeppesen to come out into the open and substantiate his original research. To some degree, he commented on Hamburger's comments, and actually, the interchange with Hamburger represents Jeppesen's most extensive reprocessing of "the entire data for each case." In a way this interaction represents a somewhat secluded "greenhouse," in which observations on stylistic and pedagogical matters were cultivated, and from which valuable insight and information can be harvested. It divides into a published part and a private correspondence.

The published part of the Jeppesen-Hamburger discussion was initiated by Hamburger in 1950 when he published an article on "The Ornamentations in the Works of Palestrina" in *Acta Musicologica*.[13] This was followed in 1956 and 1965 by two further studies on "Vokalpolyphonie", both in German.[14] Finally, in 1966 Hamburger published

11 Hamburger 1955. When the dissertation was defended at the University of Copenhagen in January 1955, Jeppesen acted as one of the opponents.

12 Another of Hamburger's publications (Hamburger 1970) represents an eminent introduction to the counterpoint of J. S. Bach. Regrettably, the book has never been translated into German or English.

13 Hamburger 1950.

14 Hamburger 1956, ibid. 1964–65. Hamburger's final statement in regard to the stylistic issues in 16th century vocal polyphony appeared in a small article, "Über die Vorbereitung und die Auflösung der

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

a small work, *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære*. This relates directly to Jeppesen's textbook, and despite a modest length of only 14 pages (in Danish), it plays a major role in the following exposition.[15]

Jeppesen commented on the studies of Hamburger on two occasions. The first was in the aforementioned volume of *Acta Musicologica*, where Jeppesen provided some remarks on Hamburger's article. The second was Jeppesen's article on notational problems in the 16th century, published in Danish, in *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1961.[16] In both of these, Jeppesen acknowledges a number of Hamburger's findings, and, most importantly, his remarks in *Acta* stand as the only instance of Jeppesen commenting directly on the Palestrina style in an international language, other than that of his textbook.[17]

Archival materials relating to Jeppesen's career, in all several thousand items, include working papers, manuscripts, lectures and compositions as well as extensive correspondence with many important musicologists during the middle decades of the 20th century, including Povl Hamburger.

In contrast to the limited range of their published exchange, the private correspondence between the two musicologists began already in 1932 and continued until 1961, a period of almost 30 years. It consists of approximately 45 letters of different kinds, and a considerable part of the correspondence involves discussion of stylistic and contrapuntal issues.[18]

All in all, these letters are instructive in revealing how the two scholars conducted separate and renewed in-depth studies, especially into the musical corpus of Palestrina. They search, for example, for instances of melodic leaps and treatment of dissonances, comparing the resulting numbers with the total numbers of movements, bars, note-val-

---

Synkopendissonanz im 16. Jahrhundert" (Hamburger 1968–72). In addition to these publications, Hamburger reviewed two of Jeppesens's books and the Jeppesen-Festschrift, presented to Jeppesen in 1962 (Hamburger 1963).

15 Hamburger 1966.

16 Jeppesen 1950, ibid.1961. In 1952 Hamburger submitted a critique of Jeppesen's paper "Zur Kritik der klassischen Harmonielehre" (presented at the IGM Congress in Basel, 1949, published in Danish in 1952) to *Dansk Musiktidsskrift*, but for yet unknown reasons another potential dispute between Jeppesen and Hamburger did not make it to the press.

17 In Jeppesen's literally encyclopeadic article on "Palestrina" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, he provides a "short characterisation" of the "*Stile alla Palestrina*, der weitreichende, nicht zuletzt pädagogische Folgen, hatte […]," Jeppesen 1962, cols. 700–701. It is interesting, to say the least, that Peter Ackermann in his article on Palestrina in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Zweite, neubearbeitete Ausgabe) totally overlooks Knud Jeppesen in his paragraph on "[Stil] *alla Palestrina* als sakralem Stilideal" and hence its "Lehrtradition," Ackermann (2005), col. 41.

18 The letter exchange is somewhat uneven in that while Jeppesen meticulously saved his correspondences, nearly all the original letters that Jeppesen wrote to Hamburger are lost. Nevertheless, due to the fact that Jeppesen kept drafts or carbons of many of his letters, valuable insight into some of Jeppesen's letters to Hamburger is made possible. The letters cited in this presentation all stem from the collection The Royal Danish Library, Aarhus (*DK-A*), The Knud Jeppesen Collection, except the letter from Jeppesen to Hamburger, 22 July 1956 (cf. footnote 49) which is from the collection The Royal Danish Library, Copenhagen (*DK-Kk*), Acc. 1979/47.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ues, and so forth. Often, they submerge into an abyss of details, discussing if a stylistic component is representative or marginal, or something in between. In other words, they sought to determine where lines could be drawn, boundaries be set, and the width of the no man's land in between. The common desire to establish a matrix of a composer's, or group of composer's style, sufficient to determine whether a composition is genuine or not, whether it is early or late, and so forth, lies as an undercurrent below their analyses. It is telling that both refer to Palestrina's *early, mature*, *classic*, *valid* and *authentic* works, regularly, and not always with any necessary additional qualification.

Central in this correspondence is a draft of a letter that Jeppesen mailed to Hamburger in January 1948. The length of the letter alone, ten densely handwritten pages, indicates the importance Jeppesen attributed to the issue in question. Moreover, the text makes it clear that the questions regarding Palestrina's style were by no means settled, even 25–30 years after Jeppesen's initial efforts.

> In no way my work on the Palestrina style is finished and completed. Quite the contrary, it is only a beginning […]. […] regarding melodic problems I hope to treat them far more exhaustive […] than before, and for some time I have been occupied with methodological ideas hereto. In a way you are right to assume, that I have ceased my work on the "codification of melodic leaps" prematurely; this, however, does not only include this single issue, but it goes for all the problems of the Palestrina style.[19]

Likewise, with regard to the species approach, Jeppesen is not convinced of the necessity to maintain these exercises rigidly. He draws a clear distinction between the first four species and the fifth, because:

> […] [the first four species] are abstractions, that are not to be found as models in [so-called] free compositions by 16th century composers. The value of these preliminary exercises is due to their ability to qualify the student for the fifth species.[20]

However, Jeppesen dismisses the possibility of cancelling the species approach completely, retaining the exercises in the absence of any more convincing pedagogical system.

Many examples could be provided to give an impression of the detailed discussions between Jeppesen and Hamburger. The following, however, will focus on the "melodic problems," mentioned by Jeppesen in the quote above. Moreover, in view of the vast number of specific occurrences under discussion, the focus will be narrowed down

19 "Jeg [føler] paa ingen Maade at mit Arbejde med Palestrinastilen er færdigt og fuldendt. Tværtimod er det kun en Begyndelse, og især de melodiske problemer haaber jeg, medens Tid endnu er der, at kunne behandle langt mere indgaaende og paa en bredere Basis end hidtil, og [jeg] har allerede i nogen Tid beskæftiget mig med metodiske Idéer hertil. Forsaavidt kan De have god Ret i at mene, at jeg har sluppet Arbejdet med 'Springlovene' for tidligt; blot gælder dette ikke dette Punkt alene, men alle Palestrinastilens Problemer," draft of letter from Jeppesen to Hamburger, not dated, written between 13 January and 25 September 1948.

20 "[…] her drejer [det] sig om Abstraktioner, Situationer man ikke finder direkte Forbilleder for i frie Kompositioner af det 16. Aarhundredes komponister. Disse Forøvelsers Værdi beror paa deres Evne til at dygtiggøre Eleven til 5te Art […]," ibid.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

to one particular problem, namely the "codification of melodic leaps" in consecutive crotchets, the essence of the contrapuntal exercises in the third species.

In 1925 Jeppesen published an article, "Das 'Sprunggesetz' des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten" that represents an important supplement to his dissertation. Jeppesen pronounced that "[…] eine nähere Untersuchung mir es erwiesen hat, hier [bei Palestrina] als Gesetz gilt: Es wird von betonter Viertelnote niemals oder nur ganz ausnahmsweise nach oben gesprungen,"[21] and subsequently underlines the significance of this as an "[…] astonishing fact, not previously observed, […]."[22] The article, along with the dissertation, forms the bedrock of a considerable part of the discussion between Jeppesen and Hamburger.

Even though Jeppesen's main point, that of the ascending leap from an accented crotchet, is discussed *in extenso*, Hamburger does not question this important discovery.

Quite the opposite is the case regarding the descending leap from both the accented and the unaccented crotchet, the ascending leap from the unaccented crotchet and two consecutive leaps in different directions.

In *Kontrapunkt* a considerable number of such ornaments are recommended, with few or no reservations.[23] In Hamburger's *Supplerende Bemærkninger* the proposed replacements and corrections of these ornaments are therefore of great significance. The following discussion will focus primarily on this aspect of Jeppesen's and Hamburger's exchange – in both print and private correspondence – namely, whether such ornaments are entirely absent, occur only rarely, or appear in large numbers.

As an illustrative example, the following ornaments from Hamburger's *Supplerende Bemærkninger*, in which they are considered as not belonging to the style of Palestrina, will be discussed.[24]

---

21 Jeppesen 1925a, 211. Except from his dissertation, his contribution on "Dänen" to Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* (Jeppesen 1924) and some contributions to Danish newspapers and journals, Jeppesen's contribution to this congress report was his first internationally published article; cf. Hansen 2011. The article occasioned a new paragraph on melody in the subsequent German and English editions of Jeppesen's dissertation (cf. footnote 2).

22 Jeppesen 1946b, 61.

23 Jeppesen 1946a, 85–86 et passim. The subsequent 3rd (1962) and 4th (1968) editions are identical with the 2nd edition.

24 Hamburger 1966, 6. For the purpose of distinguishing between the ornaments in no. 7 the author has inserted the supplementary "a-b-c-d-e". The text reads: "On the contrary, you have to be extremely cautious when using figures as the following [nos. 7a–e], – forms that only exist as rare exceptions in Palestrina's music […] / In that connection it must be noted that a phrase like the following [no. 8] is nowhere to be found in Palestrina's music; […]". In Jeppesen's "Das 'Sprunggesetz'" (Jeppesen 1925a, 212) the ornaments are not numbered, but in the first German edition of *Kontrapunkt* they are provided with the numbers 1–50 (Jeppesen 1925b, 48–49 and 56). The second English edition adds yet a number, 6b, bringing the total to 51 numbers (Jeppesen 1946b, 61–62 and 70), and it is these numbers that Jeppesen and Hamburger use throughout their exchange. The selected examples from *Supplerende Bemærkninger* (Hamburger 1966), nos. 7a-7e, correspond to nos. 37, 38, 6, 6b and 7 in this numbering, while no. 8 stands outside of the original numbering.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Example 1: Povl Hamburger, Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære *(1966), p. 6*

In several of his early letters to Jeppesen, Hamburger is unreservedly appreciative of *Kontrapunkt*, which he uses it in his own teaching. By 1947 though, Hamburger had begun his own thorough studies in Palestrina's works and starts to question Jeppesen "whether you in reality are as strict as you should be, if the third species as such must be in full accordance with Palestrina's own stylistic practise?" Among the ornaments that had attracted Hamburger's attention are numbers 7c and 7e, prompting him to ask "Are suchlike in reality Palestrina style?"[25]

Jeppesen's reply is general in nature, and he does not comment on any of Hamburger's specific examples. Nevertheless he states, quite surprisingly, that regarding the third species exercises "[...] no direct connection is found in Palestrina." Since the aim of the third species is to develop "[...] the fundamental and important relation between stepwise motion and leaps," he has "[...] only precluded cases that for certain do not belong to the style [...]; but all examples, that I actually have been able to locate, [...] are in my opinion allowed."[26] In this way, Jeppesen appears to have no reservations concerning any of the ornamentations in question.

It is therefore not surprising that in an ensuing letter, Hamburger repeats his statement that "[...] to me it strongly looks as if you have left your work on the 'leap laws'

25 "[...] om De i Virkeligheden er helt saa streng, som De burde være, hvis Trediearten som saadan skal være i fuld Overensstemmelse med Palestrinas egen Stilpraksis [...] Er sligt i Virkeligheden Palestrinastil?" letter from Hamburger to Jeppesen, 7 December 1947.

26 "[...] ingen direkte Forbindelse for dem findes hos Palestrina. / [...] det fundamentalt vigtige Forhold mellem trinvis Bevægelse og Spring / [...] derfor kun udelukket den Slags Forhold, som man med Vished kan se ikke hører Stilen til [...]; men alt, hvad jeg har kunnet finde Expl. paa [...] har jeg ment burde tillades," draft of letter from Jeppesen to Hamburger, 13 December 1947.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

a bit too soon," and he continues more stridently with his critique now: "Therefore, I have come to realise that a revision on these points will be suitable."[27] In this letter, 20 years before the publication of his *Supplerende Bemærkninger*, he subsequently points to problematic passages in Jeppesen's *Kontrapunkt* and suggests changes to exact page numbers.

In respect of p. 85, where Jeppesen lists more than 20 "[…] ornaments, all derived from Palestrina's works and all of general validity therein,"[28] Hamburger points out that, amongst other ornaments, numbers 7c and 7e can only be identified eight and two times respectively, characterising them as "mere licenses." In respect of another ornament in crotchets [-4+2+2, that is, a fourth downwards followed by two seconds upwards], designated by Jeppesen as "excellent,"[29] Hamburger states that "the 'excellence' of the figure […] shows itself therein that it is registered one time only in P. [Palestrina]." As to yet other figures, designated by Jeppesen as "common," Hamburger states that "these figures in continuous crotchets do not exist at all in P. [Palestrina]!"[30] The most unambiguous correction by far in *Supplerende Bemærkninger*, that ornament number 8 "is nowhere to be found in Palestrina's music,"[31] is also first mentioned in this letter.

It is certainly the case that Jeppesen makes use of this ornament in his text and in several of his model examples in *Kontrapunkt*,[32] without any reservations or comments. Hamburger's critique is heavily intensified in his subsequent letter: "[it is] […] a melodic turn for which I have the deepest distrust. Does it occur at all in consecutive crotchets in P. [Palestrina] […]? Does it not, in fact, only appear in your work as a direct inheritance from Fux-Bellermann?"[33] In this way, Hamburger questions whether Jeppesen's *Kontrapunkt* truly departs from the older textbooks by Fux and Bellermann – a rather provocative claim.

Jeppesen's answer to these allegations is interesting. On the one hand he agrees with Hamburger's comments: "In this way you are completely right in your comment on p. 85. The fact that the figures to my judgement are all applicable in the 3rd species

27 "[…] ser det for mig stærkt ud, som om De har sluppet Arbejdet med 'Springlovene' en Kende for tidligt / Jeg kan derfor ikke se andet, end at en Revision paa disse Punkter vil være hensigtsmæssig," letter from Hamburger to Jeppesen, January 1948.

28 "[…] Ornamenter, der alle stammer fra Palestrina's Værker og alle har almindelig Gyldighed dér," Jeppesen 1946a, 85. For the sake of clarity the references to the page numbering in the Danish edition are maintained in the following.

29 Ibid., 114.

30 "'Fortræffeligheden' af Figuren med Kvart ned viser sig deri, at den hos P. træffes en eneste Gang! / Figurerne findes overhovedet ikke i ren Fjerdedelsbevægelse hos P.!" letter from Hamburger to Jeppesen, January 1948.

31 "[…] intet sted er at træffe i Palestrinamusikken," Hamburger 1966, 6.

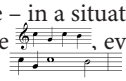
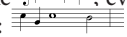
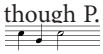
32 Jeppesen 1946a, 93 and 177, and in model examples on pp. 124, 126, 173, 175, 180, 184 and 259.

33 "[…] en melodisk vending, som jeg har den dybeste Mistro til. Forekommer den overhovedet i rene fjerdedele hos P. […]? Optræder den i Virkeligheden ikke kun hos Dem som direkte Fux-Bellermannsk Arvegods?" letter from Hamburger to Jeppesen, 13 January 1948.

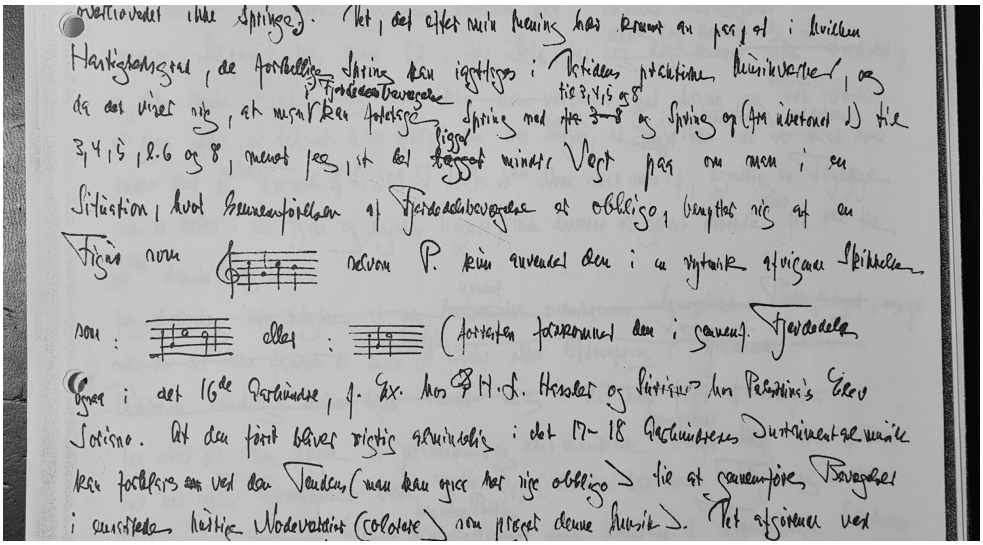
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

naturally should not have induced, that I neglected to distinguish between the more or less common among them."[34]

But on the other hand, regarding ornament 8 (and others), he appears to dislocate the whole framework of Hamburger's points, and thereby their communal discussion:

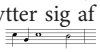
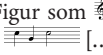
> What it depends on is – in my view – the pace of the various leaps that can be observed in the practical musical works of the time. When it appears that – in crotchet movement – it is possible to leap downwards to 3, 4, 5 and 8, and leap upwards (from an unaccented ♩) to 3, 4, 5, minor 6 and 8, I believe that it is of lesser importance, whether one – in a situation in which the implementation of crotchets is obligo – makes use of a figure like  , even though P. [Palestrina] only makes use of it in a rhythmic diverging form like:  or  […].[35]

All in all, instead of acknowledging Hamburger's critique including the quite obvious faults and inaccuracies occuring in *Kontrapunkt*, Jeppesen in this way deviates completely from the otherwise severe strictness of the rules established in his book.



Example 2: Excerpt from draft of letter from Knud Jeppesen to Povl Hamburger (not dated), written between 13 January and 25 September 1948

34 "Saaledes har De fuldstændig Ret i Deres Bemærkning vedr. S. 85. Dette at de anførte Figurer efter mit Skøn alle frit kan anvendes i 3die Art, burde naturligvis ikke have medført, at jeg undlod at skælne mellem de mere eller mindre almindelige af dem," draft of letter from Jeppesen to Hamburger, not dated, written between 13 January and 25 September 1948.

35 "Det, det efter min Mening her kommer an paa, er i hvilken Hastighedsgrad, de forskellige Spring kan iagttages i Datidens praktiske Musikværker, og da det viser sig, at man i Fjerdedelsbevægelse kan foretage Spring ned til 3, 4, 5 og 8 og Spring op (fra ubetonet ♩) til 3, 4, 5, l. 6 og 8, mener jeg, at der ligger mindre Vægt paa om man i en Situation, hvor Gennemførelsen af Fjerdedelsbevægelsen er obligo, benytter sig af en Figur som selvom P. kun anvender den i en rytmisk afvigende Skikkelse som:  eller  […]," ibid.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In 1950, Hamburger's and Jeppesen's interaction appeared in print for the first time in "The Ornamentations in the Works of Palestrina" and "Some Remarks to 'The Ornamentations in the Works of Palestrina'" respectively, which were published side by side in *Acta Musicologica*.[36]

Evidently, Hamburger's article is directed at Jeppesen. He begins with the necessary references to Jeppesen's dissertation and "Das 'Sprunggesetz' des Palestrinastils", declaring that he is in agreement with Jeppesen's views on the ascending leap from an accented crotchet. However, in regard to the rules concerning "the descending leap from both the accented and the unaccented crotchet and the ascending leap from the unaccented crotchet," Hamburger states that "[…] the formulation [by Jeppesen] seems in itself to a certain extent to be too summary and liberal with respect to the three last mentioned categories of leaps by giving full legitimacy[,] and so to be more exact the formulation must be restricted in some way. To prove this assertion, the following examinations are being published."[37]

Subsequently, Hamburger provides a thorough and convincing presentation of the results of his detailed studies. He includes his views on ornaments numbers 7a-e, and in respect of ornament 8 Hamburger states, not surprisingly, that "This figure […] is to my knowledge nowhere employed in Palestrina."[38]

In his "Remarks", Jeppesen acknowledges that "[…] Mr. Hamburger builds up some rules, which supplement mine fixing their limits more closely, and I think that at various points they are right." But, of course, Jeppesen's acknowledgement does not come without reservations: "[…] I must admit that his interpretations do not always convince me, and that I am not invariably in accordance with his views."[39]

The article could have been the perfect opportunity to reveal and publish, in general as well as in detail, his disagreements with Hamburger's "interpretations". But strikingly, Jeppesen, with few exceptions, refrains from commenting on either the fundamental premises or the detailed arguments presented by Hamburger.

In one of his footnotes, Hamburger refers to his "private correspondence" with Jeppesen and states that Jeppesen's "[…] argument [regarding 'textual distribution'] does not seem quite convincing."[40] While it is unsurprising that Jeppesen reacts to Hamburger's claim, it is certainly surprising that, with the exception of two specific music examples (numbers 17 and 18), he uses half of this short article (only four and a half page long) to comment on this rather insignificant footnote.

In the remainder of his text, Jeppesen only comments on a couple of Hamburger's examples, and at the end he hands out a mere trifle. Regarding five ornaments (including

36 The fact that Jeppesen at that time was editor of *Acta musicologica* resulted in yet a couple of letters exchanged with Hamburger; these are not relevant in the present context.
37 Hamburger 1950, 129.
38 Ibid., 138.
39 Jeppesen 1950, 148.
40 Hamburger 1950, 134–35.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ornament no. 8), that according to Hamburger "[…] are nowhere employed in the entire works of Palestrina,"[41] Jeppesen documents two known cases of one of the ornaments (ex. 55e). But otherwise, that is all. At the end of his article, though, Jeppesen states:

> However, I should not at all be surprised if some day, when we know Palestrina's entire works and those of his school better as [sic] now, we would also come across this [sic] sort of ornaments.[42] They belong, I think, to the immanent stylistic possibilities of this music, all their movements *per se* being in accordance with its realized possibilities, as yet known, or, at any rate, being so akin to those that a really inner difference between them does not seem likely.[43]

While Jeppesen's contribution to *Acta* became his final publication concerning "The Ornamentations in the Works of Palestrina". Hamburger republished a German version of his article in 1956 in his *Studien zur Vokalpolyphonie*, giving it the new title "Neues zum 'Sprunggesetz'". Even though this was an "erweiterte Neuausgabe",[44] nothing substantially new concerning the ornamentations was communicated.

Throughout the exchange between Hamburger and Jeppesen, whether by private letter or in print, the total number of ornaments Nos. 7a–e was around 20. In "Neues zum 'Sprunggesetz'", Hamburger's final summation amounts to 22 (4+9+6+1+2) cases "in Palestrinas authentischen Werken". Nonetheless, he adds that the total number might reach 50 if a number of variations is taken into account – "dies wurde mir von Prof. Jeppesen freudlichst mitgeteilt."[45]

Ten years later, and twenty years after Hamburger and Jeppesen began their dialogue on these matters, Hamburger concludes in his *Supplerende Bemærkninger* that "you have to be extremely cautious when using figures as the following [nos. 7a–e], – forms that only exist as rare exceptions in Palestrina's music," while [no. 8] "is nowhere to be found in Palestrina's music."[46] (cf. Example 1)

The foregoing discussion of only a few of the ornaments in Palestrina serves as just one example of the long-standing debates between Hamburger and Jeppesen. Similar discoveries could be made regarding other subjects under discussion, for instance the occurrences of crotchets in pairs, the syncopated dissonance or the use of rests in Palestrina's music.

With respect to occurrences of crotchets in pairs, in *Supplerende Bemærkninger* Hamburger provides a substantial addendum that is based on his *Studien zur Vokalpolyphonie II* (1964–65).[47]

41 Ibid., 147.
42 That is, including no. 8.
43 Jeppesen 1950, 152.
44 Among other things the number of music examples was increased from 55 in the *Acta* article to 96.
45 Hamburger 1956, 13.
46 Hamburger 1966, 6 (cf. footnote 24).
47 Hamburger ibid., 7–9, and ibid. 1964–65, 74–89.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Likewise, and also based on his *Studien zur Vokalpolyphonie II* together with his exchange of letters with Jeppesen during the period 1951–61, a substantial addendum is provided regarding the syncopated dissonance.[48]

In relation to the use of rests, Jeppesen thanks Hamburger in a 1956 letter for sending him a copy of the *Studien zur Vokalpolyphonie* (1956), adding that he hopes to elaborate on the issue of rests shortly in a small article.[49] This issue is discussed again in a couple of later letters, and Jeppesen eventually published his article, which was not at all small, on "notational problems in 16th century music" five years later.[50] The article contains Jeppesen's substantial research on rests and includes a couple of references to Hamburger's *Studien*.

In the last surviving letter from their correspondence, dated August 1961, Hamburger thanks Jeppesen for sending him two articles, one of which "relates to me," that is Jeppesen's "notational problems", and continues in the same unstoppable manner that characterized their letter exchange starting in 1947! Hamburger continues with prolonged accounts regarding the rules on rests, and related matters.[51] Based on his exchange of letters with Jeppesen and the chapter on "Die Anwendung der Pause" in his *Studien zur Vokalpolyphonie*, Hamburger finally provides, in *Supplerende Bemærkninger*, a few lines regarding the use of rests in Palestrina.[52]

The exposition above cannot provide an exhaustive account of the written exchanges between Knud Jeppesen and Povl Hamburger, either in terms of different subject areas discussed, or the detail they went into. It has provided only a glimpse of their detailed discussions, exchanges that, in this case regarding the "codification of melodic leaps", were sometimes conducted at an atomic, even subatomic level in proportion to Palestrina's overall style. Nevertheless, this meagre "harvest" from their greenhouse gives rise to a number of reflections especially regarding the stylistic view of counterpoint and to a lesser degree the didactic methods relating to it.

In terms of the latter – whether to uphold, revise or entirely do away with the species approach to counterpoint exercises – Jeppesen's and Hamburger's discussions are almost entirely confined to their written exchanges. Hamburger appears the most critical of the 'old system'. However, although Jeppesen to a certain extent concurs with Hamburger's views – in that he designates the first four species as "abstractions" intended only to "qualify the student for the fifth species" (as previously quoted) – their arguments are taken no further. Although at no point in the correspondence do specific ideas or suggestions appear in regard to a revision of the species approach, it is

48 Hamburger 1964–65, 63–76, and ibid. 1966, 9–12. Hamburger's reseach on minim dissonance was published with the title "Die Halbnotendissonanz in der Vokalpolyphonie. Beiträge zum Verständnis der Klangauffassung im 16. Jahrhundert" in Hamburger 1956 (41–73). A number of Hamburger's results – once again based on exhaustive registrations in the works of Palestrina – is included in Hansen 2004.

49 Letter from Jeppesen to Hamburger, 22 July 1956 (cf. footnote 18).

50 Jeppesen 1961.

51 Letter from Hamburger to Jeppesen, 10 August 1961.

52 Hamburger 1956, 73–93, and ibid. 1966, 13.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

important to note the extent to which they agree on the problems and weaknesses in the age-old system.

A number of Jeppesen's statements concerning *the* rules of *the* specific Palestrina style that *must* be communicated to a student, in reality the credibility of stylistic accuracy, are indeed interesting and surprising.

On the one hand he acknowledges – indeed had to acknowledge! – several of Hamburger's findings and resulting proposals in regard to the rules laid down in *Kontrapunkt*. Without doubt, Hamburger's *Supplerende Bemærkninger* – as well as several of the other issues discussed in his letters – could have improved Jeppesens's *Kontrapunkt* textbook significantly, had they been incorporated into prospective revised editions.

On the other hand, Jeppesen widens his lens quite remarkably, and, as previously mentioned, thereby distorts the light passing through it.

At the detailed level, it is of great importance that Jeppesen pronounces that "it is of lesser importance, whether one […] makes use of a figure […], even though P. [Palestrina] only makes use of it in a rhythmic diverging form," and in the wider context it is crucial that – in the very final sentence in his "remarks" to Hamburger – Jeppesen refers to "the immanent stylistic possibilities of this music [Palestrina's entire works and those of his school]" (underlining by the author). In this way, Jeppesen dissociates himself from his predominant obligation to the stylistic strictness proclaimed in his textbook, and by and large also from the 'image of Jeppesen' as the quintessence of 'no compromises'.

Even though neither Hamburger's corrections and additions to 'Jeppesen's Palestrina style' nor Jeppesen's admissions in that respect are included in the subsequent editions of Jeppesen's textbook, either in Danish or in translation into other languages,[53] their correspondence provides a rare look over the shoulder of two important scholars. The letters demonstrate that valuable knowledge often emerges in such microcosms, and indeed that it often remains there. Although Jeppesen's contact with Povl Hamburger did not result in revisions to his textbook, there is no doubt that Hamburger's 'crusade' urged Jeppesen to return to his laboratory bench and publish his last contributions regarding the Palestrina style.

Dahlhaus' conclusion that "didactic considerations" always clash with "precise descriptions" of a certain style, makes sense, but the negative ring to his statement, namely that "strict style became petrified into musical mental exercises in a dead language," might just as well be turned into a more positive, and indeed more nuanced one. It is not unimportant whether the degree of strictness and the degree of petrification are substantiated by a high degree of authenticity. Even more crucially, it is of paramount importance to be able to decipher and understand the "language" before one pronounces it dead. A debt is therefore owed to Knud Jeppesen's research, which

53 In the German and English editions minor changes were carried out. In this presentation, though, these changes are not accounted for.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ensured that the prerequisites for understanding and teaching 16th century counterpoint obtained a much more qualified level than ever before. It must also be noted that the idea of music as a "language" was placed at the very forefront in his dissertation, whose opening sentence reads: "Die Musik ist in ihrer Weise eine Sprache."[54]

The contents of Jeppesen's books would of course have benefitted greatly from the knowledge of 16th century music and music theory which grew throughout the 20th century. Furthermore, a great number of studies, including Hamburger's, have remedied some of the shortcomings in Jeppesen's textbook. We can only guess as to the reason why Jeppesen did not publish a fully – or at least somewhat – revised edition of his *Kontrapunkt* textbook taking into account his own as well as other researcher's findings. In one of his letters to Hamburger, though, he admits that "when you reach my age you are inclined to settle for what you once have yielded – not least when others appear to be contented with the effort."[55]

So, in a way, he rested on his laurels, confident that – on the basis of what he had brought to light in his dissertation and in his article on "Das 'Sprunggesetz'" – the "compromise" he had settled on in 1930 remained the best compromise. Jeppesen's correspondence with Hamburger clearly documents that almost nothing remained "unacknowledged".

Finally – and appropriately – a quote from the the entry on "Palestrina" in *New Grove Dictionary*, written by Lewis Lockwood, Noel O'Regan and Jessie Ann Owens, combines the two areas of musical style and counterpoint instruction:

> Stylistically, there is a world of difference between these pieces [the polychoral masses, litanies and Marian antiphon settings] and, for example, the masses of 1555 or the 1563 motets. Attempts by critics down the ages, culminating in Jeppesen and Andrews, to abstract a single Palestrina style which could be easily reproduced by students, have ignored differences such as these which are heavily related to the function of each particular work or genre. They have also tended to play down the often innovative nature of Palestrina's work, preferring to concentrate on the classic style of many of the masses or the early motets.[56]

One of the crucial aspects regarding any kind of style mapping is pinpointed here, that even though certain rules of counterpoint are widely accepted as the most authentic, comprehensive and accurate, questions regarding how large a part of Palestrina's works that actually falls within the limitations of these rules, can – and must – be asked. Knud Jeppesen was well aware, perhaps more so than most of his fellow musicologists at the time, of the differences between various kinds of pieces, but naturally he had to settle for a so-called 'classic style'.

To "abstract a single Palestrina style" – not necessarily *the* Palestrina style, or the *only*, or the most *authentic* Palestrina style, but *a* (!) Palestrina style – which "easily [could

54 Jeppesen, 1925b, 1, "Einleitende Bemerkung".

55 "Naar man kommer i min Alder bliver man let tilbøjelig til at slaa sig til Ro med hvad man engang har ydet – ikke mindst naar andre synes veltilfreds med det," draft of letter from Jeppesen to Hamburger, not dated, written between 13 January and 25 September 1948.

56 Lockwood / O'Regan / Owens 2001, 946–47.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

be] reproduced by students," is the crux of these matters. Any textbook on musical style represents a Procrustean bed of the musical style in question – a compromise. And in this respect it is striking that following Jeppesen's mapping and codification of the so called Palestrina-style, scholars for the past 100 years have been occupied with the uncharted areas, the white spots, and the 'density' of the whole field of 16th century vocal polyphony, that were not covered entirely by Jeppesen.

Povl Hamburger's various addenda to Jeppesen's books became a valuable part of instruction in 'Jeppesen's Palestrina Style', at least in Denmark. Presumably they were unknown elsewhere, or perhaps they were 'discovered' internationally at the same time or later, but outside of the greenhouse of Jeppesen and Hamburger.

No doubt, different *versions* of the style(s) of 16th century vocal polyphony have been 'executed' elsewhere, and the same goes for so-called Bach counterpoint. Unfortunately, nowadays these languages are becoming dead in more ways than the one originally expressed by Dahlhaus. It is no longer a question of whether it is at all desirable, or possible, for students to learn to write in some historical musical language – for example in the style of Palestrina, the 'Latin of musical instruction' – but whether it is relevant to ask the question at all.

References

Ackermann, Peter (2005). "Palestrina, Giovanni Pierluigi da." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil, 13. Edited by Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 7–46.

Bellermann, Heinrich (1862). *Der Kontrapunkt*. Berlin: Julius Springer.

Bent, Ian D. (rev. Anthony Pople) (2001). "Analysis." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 1. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 544–56.

Christensen, Thomas (1987). "Robert Gauldin, A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint (Prentice-Hall 1985)." *Journal of Music Theory Pedagogy* 1, 105–14. https://doi.org/10.71156/2994-7073.1338 (August 17, 2025)

Dahlhaus, Carl (2001). "Counterpoint." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., vol. 6. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 562–64.

Fux, Johann Joseph (1725). *Gradus ad Parnassum*. Wien: Johann Peter van Ghelen.

Hamburger, Povl (1950). "The Ornamentations in the Works of Palestrina." *Acta Musicologica* 22, 128–47.

Hamburger, Povl (1955). *Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung*. Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck / Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Hamburger, Povl (1956). *Studien zur Vokalpolyphonie*, Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck / Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Hamburger, Povl (1963). Review of *Natalicia Musicologica. Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*. Edited by Bjørn Hjelmborg and Søren Sørensen [Copenhagen 1962], *Dansk Musik Tidsskrift* 38/2, 72–74.

Hamburger, Povl (1964–65). "Studien zur Vokalpolyphonie II." *Dansk Årbog for Musikforskning* 4, 63–89.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hamburger, Povl (1966). *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære* [Supplementary remarks on vocal counterpoint instruction]. Kolding: Konrad Jørgensens Bogtrykkeri A/S.

Hamburger, Povl (1968–72). "Über die Vorbereitung und die Auflösung der Synkopendissonanz im 16. Jahrhundert." *Dansk Årbog for Musikforskning* 6, 67–70.

Hamburger, Povl (1970). *Kontrapunkt. Instrumentalpolyfoni* [Counterpoint. Instrumental polyphony]. Copenhagen University: Aschehoug Dansk Forlag.

Hansen, Thomas Holme (2000). "Knud Jeppesens 'Kontrapunkt' – og de andres. Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget for et udvalg af lærebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede" [Knud Jeppesen's 'Counterpoint' – and that of others. Observations on the Source Basis of Selected 20th-Century Manuals on 16th-Century Vocal Polyphony]. *Dansk Årbog for Musikforskning* 28, 35–52.

Hansen, Thomas Holme (2004). "Die Satzlehre zur 'klassischen' Vokalpolyphonie. Satztechnische Realitäten zwischen deutschen und anglo-amerikanischen Forschungstraditionen?" *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*. Edited by Ludwig Holtmeier, Michael Polth, and Felix Diergarten. Augsburg: Wißner, 267–78. https://doi.org/10.31751/p.314

Hansen, Thomas Holme (2008). "Change and Continuity in Twentieth-Century Textbooks on Sixteenth-Century Counterpoint." *Yearbook of the Alamire Foundation* 6, 111–24.

Hansen, Thomas Holme (2011). *Knud Jeppesen Katalog. Skriftlige arbejder, kompositioner og editioner – diskografi og bibliografi* [Knud Jeppesen Catalogue. Writings, Compositions and Editions – Discography and Bibliography]. *Fund & Forskning Online*. http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/publikationer/fundogforskning-online/pdf/kjkatalog.pdf (August 4, 2025)

Høffding, Finn (1969). *Indførelse i Palestrinastil. 2-stemmigt kontrapunkt med eksempelstof og øvelser. Tilrettelagt på grundlag af Knud Jeppesens og Povl Hamburgers skrifter om vokalpolyfoni* [Introduction to the Palestrina style. Two-voice counterpoint with examples and exercises. Based on Knud Jeppesen's and Povl Hamburger's writings on vocal polyphony]. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

Holme, Thomas (2017). "Knud Jeppesen. Kontrapunkt." in: *Lexikon Schriften über Musik*. Band 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Edited by Ullrich Scheideler and Felix Wörner. Kassel: Bärenreiter, 238–40.

Jeppesen, Knud (1923). *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*. Copenhagen: Levin & Munksgaards Forlag.

Jeppesen, Knud (1924). "Dänen." *Handbuch der Musikgeschichte*. Edited by Guido Adler. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlags-Anstalt, 988–95.

Jeppesen, Knud (1925a). "Das 'Sprunggesetz' des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten (halben Taktzeiten). Eine vorläufige Mitteilung." *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel [...] vom 26. bis 29. September 1924*. Edited by Wilhelm Merian. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 211–19.

Jeppesen, Knud (1925b). *Der Palestrinastil und die Dissonanz*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Jeppesen, Knud (1927). *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Copenhagen: Levin & Munksgaard / London: Humphrey Milford, Oxford University Press.

Jeppesen, Knud (1930). *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*. Copenhagen/Leipzig: Wilhelm Hansen.

Jeppesen, Knud (1935). *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Jeppesen, Knud (1939). *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Prentice-Hall, Inc. / London: Williams and Norgate Ltd.

Jeppesen, Knud (1946a). *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, 2nd ed. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

Jeppesen, Knud (1946b). *The Style of Palestrina and the Dissonance, second revised and enlarged edition*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard / London: Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jeppesen, Knud (1950). "Some Remarks to 'The Ornamentations in the Works of Palestrina' by Povl Hamburger." *Acta Musicologica* 22, 148–52.

Jeppesen, Knud (1961). "Et par notationstekniske problemer i det 16. århundredes musik og nogle dertil knyttede iagttagelser" [A couple of notational problems in 16th-century music and some related observations]. *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 43, 171–93.

Jeppesen, Knud (1962). "Palestrina." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 10. Edited by Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 658–706.

Lockwood, Lewis / Noel O'Regan / Jessie Ann Owens (2001). "Palestrina, Giovanni Pierluigi da." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. vol. 18. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 937–57.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Skrjabin und die ›Verwandlung‹ des Kontrapunkts

Michael Koch

Exemplarisch lässt sich an Alexander Skrjabins stilistischem Wandel zeigen, wie sich der Intervallsatzkontrapunkt von seinen ursprünglichen »Präferenzen der Vertikale« (Krützfeldt 2005) zu emanzipieren beginnt und einer Konzeption weicht, die ich – ebenfalls Werner Krützfeldts Terminologie übernehmend – als »Logik der Linie« bezeichnen möchte. Ausgehend von Werken des jüngeren Skrjabin aus der Lehrzeit bei Taneev, die eine romantische Integration tradierter kontrapunktischer Modelle aufweisen, verfolgt die Untersuchung den Weg in den ›mittleren Stil‹ hinein. Dort zeigt sich, wie das in Skrjabins Lehrzeit vermittelte Konzept des konsonanten Intervallsatzkontrapunkts späterhin unter den Bedingungen voranschreitender Tonalitätsschwächung einer Konzeption der stärker profilierten autonomen Melodik weicht, während zugleich das ursprüngliche Konzept des tragenden Intervallsatzes immer mehr verfällt.

The stylistic shift in Alexander Scriabin's work exemplifies how intervallic counterpoint began to emancipate itself from its original 'preferences for the vertical' (Krützfeldt 2005: "Präferenzen der Verilkale") and gave way to a conception that I would like to describe – again using Werner Krützfeldt's terminology – as 'logic of the line'. Starting with works of the younger Scriabin during his apprenticeship with Taneev which show a romantic integration of traditional contrapuntal models, this study traces the development into his 'middle style'. There it becomes apparent how the concept of consonant intervallic counterpoint as imparted in Scriabin's education, later yields – under conditions of progressivly weaker tonality – to a conception of more strongly profiled autonomous melody, while the original concept of a sustaining intervallic counterpoint increasingly declines.

In der Geschichte des tonalen Komponierens erhält sich das ursprüngliche Konzept von Kontrapunkt als Intervallsatz in der »Präferenz vertikaler Gesichtspunkte«.[1] Insbesondere gilt dies natürlich für den kontinuierlich sich durchhaltenden usuellen Umgang mit zahlreichen Modellkomplexen und -situationen, die auf tradierten schematischen Intervallsätzen beruhen und einen zentralen Teil des Repertoires tonaler musiksprachlicher Idiome und Wendungen ausmachen. In einem viel allgemeineren Sinne noch hält sich aber dieses Konzept historisch in der geradezu paradigmatischen Bedeutung des Außenstimmensatzes durch:

> Das kontrapunktische Gerüst dieses Außenstimmensatzes ist einerseits ein Erbe der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und macht andererseits eine Konstante in der tonalen Musik bis 1900 aus. Wenn der Außenstimmensatz beispielsweise in WAGNERS *Tristan* bei aller Phantastik der Harmonik noch ganz traditionell funktioniert und in DEBUSSYS *Estampes* nicht mehr, dann wird eine Grenze sichtbar, die ein auf Akkordbildung eingeschränkter Blickwinkel gar nicht registrieren kann.[2]

1 Krützfeld 2005, 311.
2 Menke 2013, 15.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einhergehend mit der im Verlauf des 19. Jahrhunderts progredierenden Schwächung bindender tonaler Prinzipien, ihrer sich zuspitzenden Krise in der zweiten Jahrhunderthälfte und ihrem letztlichen Verfall zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts schält sich hingegen ein Kontrapunktbegriff heraus, der sich mehr und mehr von seinen ursprünglichen vertikalen Konditionen emanzipiert und den man mit den Worten Werner Krützfeldts als »Logik der Linie«[3] bezeichnen könnte. Das tradierte Konzept des Intervallsatzkontrapunkts weicht demgemäß einer Konzeption der stärker profilierten, zunehmend autonomen Melodik, die wiederum unter den Randbedingungen einer voranschreitenden Tonalitätsschwächung bzw. -metamorphose an Bedeutung gewinnt und spezifische Erscheinungsformen hervorbringt, während zugleich der ursprünglich tragende Intervallsatz verfällt.

Ausgehend von diesen Überlegungen weitet sich mit Alexander Skrjabin die Perspektive auf einen Komponisten, an dessen wandlungsreichem Werdegang sich der oben skizzierte Weg auf erhellende Weise nachvollziehen lässt, da er sowohl diesseits als auch jenseits der von Johannes Menke veranschlagten Grenze verläuft. Gemäß der Hauptthese, nach der sich in der Musik um 1900 eine spezifische Verwandlung des Begriffs Kontrapunkt vollzieht, soll die angedeutete Metamorphose ausgehend von den frühesten erhaltenen Kompositionen exemplarisch, entlang ihrer angenommenen Etappen von den Jugendwerken bis in die Transformationsphase hinein verfolgt werden. Da ein distinkter Zug kontrapunktischen Denkens in Skrjabins Komponieren von Beginn an zu erkennen ist, darf man davon ausgehen, dass hier die Lehre des für seine Spezialisierung auf dieses Gebiet berühmten Konservatoriumsprofessors Sergej Taneev einen gewissen Einfluss genommen hat, zumal dieser Skrjabin bereits vom Kindesalter an unterrichtete. Dabei ist bemerkenswert, dass der für seinen Konservatismus berüchtigte Taneev, der den Werdegang des 15 Jahre jüngeren Komponisten bis ins Spätwerk hinein mit zunehmender Skepsis verfolgte, noch kurz vor seinem eigenen Tode (1915) Skrjabin als seinen »echten Schüler« bezeichnete.[4]

Romantische Anverwandlung – Intervallsatzdenken in Skrjabins Jugendkompositionen

Mehrheitlich zeichnen sich die Jugendwerke Skrjabins durch eine mehr intuitive Aneignung stilistisch-satztechnischer Idiome aus, die der junge Pianist ganz beiläufig durch das Spielen der von ihm bevorzugten Literatur kennenlernte. Etliche Jugendkompositionen zeigen sehr konkret die Integration nicht nur Chopinscher harmonischer Klischees, sondern ebenso die Übernahme ganzer Satzfakturen und motivischer Erfindungskerne, so dass einige Werke als regelrechte Rekompositionen bestimmter zum Vorbild genom-

3 Krützfeldt 2005, 311.

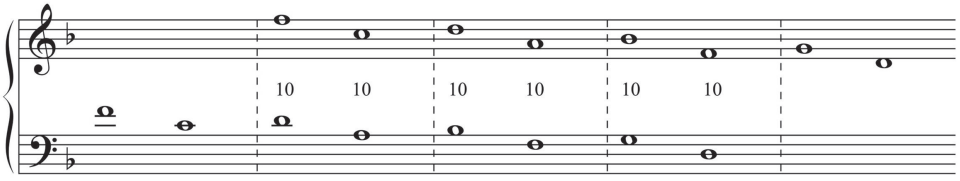
4 »Zwar akzeptierte Taneev weder das Spätwerk Skrjabins noch seine mystischen Ideen, doch bestand er laut Boleslav Jawors'kyj einige Monate vor seinem Tode darauf, dass Skrjabin ›sein echter Schüler‹ gewesen sei« (Lobanova 2006, 892).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mener Kompositionen erscheinen.[5] Einige darunter erwecken jedoch den Anschein, dass Skrjabins hauptsächlicher Ausbilder Taneev diese enge epigonale Ausrichtung einerseits zwar berücksichtigte, es zugleich aber vermochte, im Rahmen dieser Vorlieben bestimmte Lehrgegenstände unterzubringen, die vom Vorbild Chopin nicht direkt in der gebotenen didaktischen Reinheit zu beziehen sind. Ich möchte dies im Folgenden anhand von Jugendkompositionen aus Skrjabins privater und akademischer Lehrzeit bei Taneev demonstrieren, die kontrapunktische Modellsätze als tragende Gerüste aufweisen und bei denen die Herkunft vom ›Paradigma Chopin‹ eher unwahrscheinlich ist. Vielmehr lässt die spezifische Beschaffenheit dieser Stücke die Vermutung zu, dass hier eine vom Lehrenden ausgehende dezidierte Kontrapunktdidaktik geschickt in die Kompositionsversuche implementiert wurde. Diese individuelle Art des Umgangs mit kontrapunktischen Prinzipien noch während der Phase handwerklicher Aneignung möchte ich entsprechend der übergeordneten Richtung meiner Ausführungen als ›Anverwandlung‹ bezeichnen.

Kanon d-Moll (1883/84)

Zunächst soll als erstes Beispiel Skrjabins nach gegenwärtigem Forschungsstand früheste erhaltene Komposition Gegenstand der Betrachtung sein. Das unter dem lapidaren Titel *Kanon* posthum veröffentlichte Stück wurde vom elf- oder zwölfjährigen Skrjabin komponiert. Seine Struktur lässt den Schluss zu, dass im Unterricht der Umgang mit elementaren Intervallsätzen in Form schematischer Gegenschrittmodelle eine gewisse Rolle gespielt haben dürfte, denn der Kanon basiert zu großen Teilen auf dem folgenden diatonischen Gerüstsatz:



Beispiel 1: Kanon d-Moll, T. 1–5, Reduktion auf das tragende Intervallgerüst

Das Intervallgerüst beruht auf einem Quart-Sekund-Gegenschritt, der mit sich selbst als Oktavkanon kombiniert wird und als dessen Resultat ein Dezimensatz hervorgeht. Konkret erscheint der Intervallsatz in einem d-Moll-Kontext und wird in einem weiteren Schritt durch eine Triolenfigur diminuiert.

5 Auch im Umfeld der ersten Werke mit deutlich eigenständiger Stilistik finden sich noch solche, die Chopinsche Vorbilder recht unverblümt rekomponieren, wie z. B. das E-Dur-*Prélude* op. 15, 3, welches das spezifische Satzmuster von Chopins Es-Dur-Etüde op. 10, 11 übernimmt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 2: Kanon d-Moll, T. 1–5 als diminuiertes Intervallgerüst

Seine eigentliche Individualisierung erfährt das Stück erst durch harmonische Füllstimmen, die in diesen zweistimmigen Rahmensatz integriert werden. Das Kanongerüst der Außenstimmen wird durch romantische Requisiten musiksprachlich aktualisiert und gleichsam in ein lyrisches, expressives Stück verwandelt, das Kriterien des zeitgenössischen Stils genügt.

Beispiel 3: Kanon d-Moll, Originaltext, T. 1–8

Abgesehen von der Konfliktrhythmik zwischen triolischer Melodik und duolischer Begleitschicht sind hier insbesondere harmonische Gestaltungsmittel erwähnenswert: die übermäßigen, dominantischen Dreiklänge in den Takten 1 und 2, sowie der Septakkord der zweiten Stufe im Kadenzvorfeld (T. 5) zählen zu Standardprozeduren der ›ersten Schaffensphase‹ ebenso wie das dominantische ›Verschmachten‹ durch die Nonenvorhalte gegen Ende der Taktgruppe.

Der Kanon in d-Moll, der in kondensierter Monothematik, Ausdrucksdichte und Ton mehr der Gattungsmorphologie der Skrjabin-*Préludes* nahesteht,[6] scheint eine

6 Bei Manfred Kelkel figuriert dieses Stück unter der wohl versehentlichen, aber aussagekräftigen Missachtung des Originaltitels als »prélude pour le piano en Ré mineur« (Kelkel 1978, 6).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Einschätzung Theodor W. Adornos aus der *Philosophie der Neuen Musik* buchstäblich auf den Kopf zu stellen, nach welcher der romantische Kontrapunkt »bloße Dreingabe zum homophonen Satz« sei, »bloß ausschmückende[n] Umkleidung des harmonischen ›Chorals‹ mit Scheinstimmen«.[7] Man darf hier produktionsgenetisch eher vom umgekehrten Fall ausgehen, nach dem erst das Kanongerüst errichtet wurde, in welches die Füllstimmen nachträglich integriert wurden, um das ›Skelett‹ harmonisch zu interpretieren. Diese planvolle, an horizontalen Leitstimmen orientierte Arbeitsweise wiederum scheint der des jungen Skrjabin gar nicht zu entsprechen und daher ein mögliches Indiz für Tanejews Einflussnahme zu sein, denn die Fragmente unter den Jugendkompositionen[8] weisen vielmehr auf einen dilettantischen, ›modularen‹ Arbeitsstil hin, bei dem eine von Beginn an in allen Details ausgearbeitete Faktur an einer bestimmten Stelle abbricht.[9]

Sicher ist dieses Stück, das im Folgenden einen sehr schematischen Ablauf[10] nimmt, nicht im emphatischen Sinne originell. Aus einem anderen Blickwinkel erscheint mir aber die hybridartige, didaktische Verknüpfung von zwei scheinbar divergenten Bereichen durchaus originell: einerseits elementare Kontrapunktlehre, andererseits die Erprobung und Anwendung expressiv-lyrischer und individualisierender Gestaltungsmittel. Eine ähnliche Stoßrichtung nimmt auch das folgende Beispiel.

Prélude h-Moll, op. 11, 6 (1889)

Während die meisten der *Préludes* Mitte der 1890er Jahre auf Konzertreisen entstanden, die Skrjabin in unmittelbarem Anschluss an seinen Studienabschluss (1892) unternahm, ist das h-Moll-*Prélude* mit 1889 datiert und fällt damit noch mitten in die Ausbildungszeit bei Tanejew am Konservatorium.[11] Das Klavier-*Prélude* scheint in der russischen Konservatoriumslehre eine zentrale Arbeitsgattung gewesen zu sein, die in ihrer struk-

7 Adorno 1997, 56.

8 Die Ausgabe der Jugendwerke von Daniel Bosshard (1997) enthält fünf unvollendete Kompositionen.

9 Ich übernehme den Begriff »modulares Komponieren« von Bernhard R. Appel aus dessen Untersuchung zu Robert Schumanns Arbeitsweise, da Skrjabins Skizzen der Jugendwerke ein mit Schumann vergleichbares Bild abgeben. Der Begriff »modulares Komponieren« bezeichnet ein »mehr oder weniger taktweise additives Kompositionsverfahren«, das ausgehend von einem »improvisatorisch am Klavier erfundenen ›Erfindungskern‹« modular voranschreitet. Als Gegenbegriff führt Appel das »syntagmatische Komponieren« ein, das eine professionellere, planvolle und im Vorhinein disponierende Arbeitsweise beschreibt. Vgl. Appel 2009, 140–193.

10 Der Achttakter wird als B-Teil in die Paralleltonart F-Dur transponiert, worauf eine Reprise der hier besprochenen Takte erfolgt, deren Schluss als tonikale Zäsur eingerichtet wird.

11 In der Art eines musikalischen Reisetagebuchs hat Skrjabin jedes der Präludien mit Entstehungsort und -jahr, manchmal sogar dem konkreten Tagesdatum versehen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

turellen und formalen Offenheit die Funktion einer schöpferischen Harmonielehre-Aufgabe erfüllte[12] und auch konkreter Teil der Prüfung in Harmonielehre war:

> Neben der Harmonisierung einer vorgegebenen Melodie im vierstimmigen Satz sollte noch ein *Prélude* als freie Kompositionsform bei vorgegebener Tonart und einzuhaltendem Modulationsweg innerhalb von 16–30 Takten abgeliefert werden. Die Harmonisierungsaufgabe [einer vorgegebenen Melodie] hatte sofort praktisch am Klavier zu erfolgen, das *Prélude* war schriftlich auszuarbeiten.[13]

Auch hier besteht der wesentliche Einfall wieder in einem satzartigen Achttakter. Bis auf die Oktavverdopplung und die ab Takt 5 eingelegte Füllstimme in der rechten Hand handelt es sich um einen beinahe unverkleideten zweistimmigen Satz, der in Takt 1–4 abermals ein spezifisches Gegenschrittmodell und zugleich auch Elemente von Robert O. Gjerdingens »Corellischem Bocksprung« erkennen lässt.[14]

Beispiel 4: Prélude *h-Moll op. 11, 6 (1889)*

Das typische Übersteigen der Stimmen im Rahmen einer Metabasis-Sequenz[15] und die daraus resultierende Dissonanzenkette werden grundsätzlich realisiert, jedoch durch den ›eingedickten‹ Satz und das damit einhergehende Skrjabin-typische Ineinandergreifen der Hände geringfügig modifiziert. Als charakteristische Eigenschaft dieses Satzmodells dringt insbesondere die ansteigende Tonleiter in die Wahrnehmung.

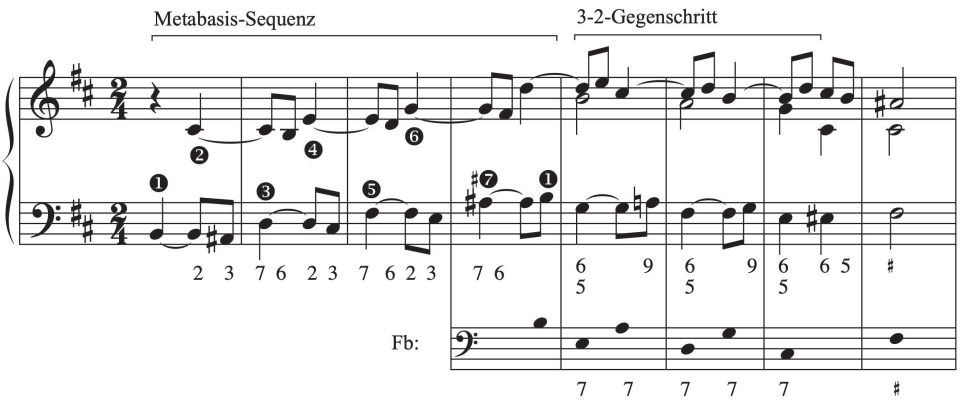
12 Tat'jana Frumkies (1995, 116 f.) vermutet den Prototyp der Moskauer Präludiendidaktik in A. B. Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition.*

13 Das Zitat bezieht sich auf Sergej Rachmaninoffs Zwischenprüfung bei Anton Stepanovič Arenskij 1889 (Reder 2001, 72 f). Die hier angedeutete feste pädagogische Verortung des Klavier-*Préludes* in der Konservatoriumslehre erklärt möglicherweise, warum das *Prélude* zu einer Schlüsselgattung der russischen spätromantischen Epigonen sowie auch der Avantgardebewegung der 1910er und -20er Jahre werden konnte. Die Stellung des Klavier-*Préludes* in der russischen Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist nichts weniger als zentral.

14 Vgl. Gjerdingen 2007, 123, 471.

15 Vgl. Menke 2017, 128.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 5: Prélude *h-Moll, op. 11, 6 (1889), Reduktionsskizze 1 der T. 1–8*

Der nahtlos überlappend eingehängte zweite Vierer kehrt auf dem Zenit der aszendierenden Bewegung des ersten Vierers die Richtung um und steuert die syntaktische Zäsur über eine Sequenz an, die wiederum das Intervall-Skelett eines barocken Sequenzmodells erkennen lässt. Als Intervallsatz impliziert der ›Zickzack-Bass‹ (Terz-Sekundgegenschritt[16]) dabei eine charakteristische Bezifferung[17] bei der ich die eingelegte Mittelstimme als Dezimenanlagerung zur Basslinie begreife. Eine erste Reduktionsstufe zeigt also hier die Verkettung von zwei Modellsätzen: zunächst die Metabasissequenz, dann ein Terzfall-Zickzack, den man auch der Großfamilie der Quintfallsequenzen zuordnen könnte, wie in Beispiel 5 die Fundamentalbassstimme (Fb) mit impliziter Bezifferung anzeigt. Eine weitere Reduktionsstufe zielt auf das Gerüst der Außenstimmen ab und präsentiert die Eingangstakte des *Préludes* als Elaboration eines rein konsonanten, diatonischen *contrapunctus simplex* mit kanonischer Struktur.

Beispiel 6: Prélude *h-Moll op. 11, 6 (1889), Reduktionsskizze 2 der T. 1–8, contrapunctus simplex*

16 Menke 2017, 118 f., dazu auch: Froebe 2007, 15, Anm. 8.

17 Der spekulativen Denkweise im Sinne der Rameau-Tradition, wonach einem konsonanten Satz ein dissonanter Idealtypus zugrunde liegt, möchte ich mit einer das ›sous-entendu‹ von Dissonanzen hervorhebenden Bezifferung Rechnung tragen, da sie mir in der konkreten Faktur des *Préludes* immer noch greifbar zu sein scheint. Die 6/5–9, bzw. 6–9-Konsekutive, die ich hier unterstelle, hat ihren ›Sitz‹ für gewöhnlich auf einem sequenziellen Terz-Sekund-Gegenschritt und findet sich nicht selten in der italienischen Generalbassdidaktik des 18. Jahrhunderts.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sonata-Fantaisie gis-Moll (1886)

Auch unabhängig von dezidiert kontrapunktisch erfundenen Sätzen zeigen etliche Frühwerke unverstellt und klar noch die traditionellen harmonisch-kontrapunktischen Normen. Werkausschnitte wie der folgende – entnommen dem zweiten Satz einer erst posthum verlegten Jugendsonate in gis-Moll[18] – lassen erkennen, wie auch vordergründig ›harmonisch erfundene‹ Sätze von den tragenden kontrapunktischen Prinzipien eines bestimmten Außenstimmensatzes durchdrungen sind.

Beispiel 7: Jugendsonate gis-Moll (1886), 2. Satz, T. 1–4, Oktavregelsatz und ›Lamento‹-Halbschluss

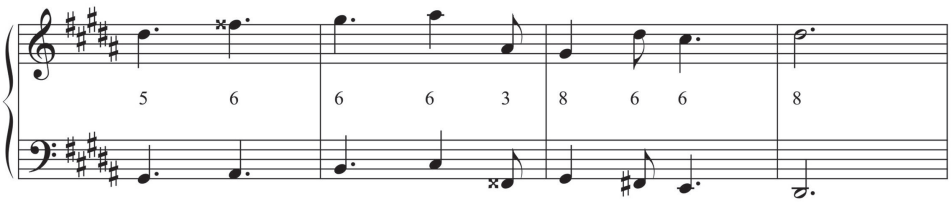
Im hier gezeigten Eingangsvierer des zweiten Satzes regiert standardisierte Oktavregel-Harmonik, die den klassischen »Sitz der Akkorde« (Emanuel Aloys Förster) aufweist,[19] die Halbschlusswendung wird über das absteigende Tetrachord herbeigeführt, was wiederum eine Modellsituation darstellt. Die Außenstimmen bilden dabei ein geschmeidiges Intervallskelett und folgen geradezu idealtypisch dem traditionellen Prin-

18 Es handelt sich um ein Werk ohne Opuszahl, das Skrjabin 1886 im Alter von 14 Jahren komponierte und das heute in einer Edition des Bärenreiter-Verlags vorliegt. Alexander Skrjabin (2011), *Sämtliche Klaviersonaten*, Bd. 1, hg. von Christoph Flamm, Kassel: Bärenreiter. Dieses Jugendwerk ist nicht zu verwechseln mit der späteren »Sonate-Fantaisie« op. 19 von 1897.

19 Vgl. Diergarten / Holtmeier 2011, 129 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zip perfekter Anfangs- und Zielklänge, die durch eine Progression überwiegend mobiler imperfekter Intervalle eingerahmt werden.



Beispiel 8: Jugendsonate gis-Moll (1886), 2. Satz, Intervallskelett der T. 1–4 (›P-I-P-Prinzip‹)

Menkes Einschätzung zur grundlegenden tonalen Dialektik von Außenstimmensatz und Harmonik, die man gewissermaßen als Indikator ›intakter Tonalität‹ verstehen könnte, greift hier noch voll und ganz:

> Im Außenstimmensatz bleiben die Regeln des klassischen Kontrapunkts wirksam, die jeweils stilistisch modifiziert werden. Auch wenn das akkordische Element in der Satztechnik seit dem 17. Jahrhundert an Eigenständigkeit deutlich gewonnen hat, bewahrt der Außenstimmensatz seine Autonomie. Man könnte sagen, dass die Musik der harmonischen Tonalität doppelt codiert ist: durch den Außenstimmensatz einerseits und durch die darin implizierte Akkordfortschreitung andererseits. Umgekehrt sind auch in scheinbar ›autonomen‹ Akkordfortschreitungen Phänomene des kontrapunktischen Gerüstsatzes aufgehoben.[20]

Skrjabins ›Verwandlung‹ kontrapunktischen Denkens

Im Folgenden soll nun durch zwei Beispiele eine Tendenz skizziert werden, die ich als ›Verwandlung‹ kontrapunktischen Denkens begreife. Zwei Aspekte treten hier gesondert, aber zugleich sich gegenseitig bedingend hervor:

1. der allmähliche Verfall des regulierten Außenstimmensatzes als abstraktes Signum ›intakter‹ Dur-Moll-Tonalität
2. das Hervortreten einer spezifischen Form von Linearität bzw. einer sich von den ›Präferenzen der Vertikale‹ emanzipierenden, zunehmend autonom agierenden Melodik.

Nun ist es eine anerkannte und berechtigte Lehrmeinung, dass der Verfall tonaler Normen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einhergeht mit der sich zuspitzenden Chromatik, welche die Einheit der Tonart substanziell tangiert und schließlich zu ihrer Auflösung führt. Nicht sich dieser These entgegenstellen, sondern sie vervollständigen wollen die folgenden Ausführungen zu einem Phänomen, das auf den ersten Blick der Tendenz zur Chromatisierung diametral entgegenzustehen scheint, jedoch selbst als ein

20 Menke 2013, 15.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Symptom der Tonalitätsauflösung begriffen werden darf: Ich möchte es, einen Begriff Carl Dahlhaus' aufnehmend, »zweite Diatonik« nennen.[21] Unter den Werken der ersten Schaffensperiode bis etwa op. 30 finden sich einige Stücke und Werkausschnitte, die über längere Strecken ausschließlich das diatonische Material einer in erster Linie duralen Tonart verwenden, ohne es chromatisch einzutrüben.[22]

Prélude Des-Dur op. 17, 3 (ca. 1896/97)

Ein anschauliches Beispiel für die eben beschriebene Neigung bieten die ersten acht Takte eines *Préludes* in Des-Dur (op. 17, 3), das aus der Zeit der reichen Präludienproduktion der 1890er Jahre stammt. Mit Ausnahme des op. 11 veröffentlichte Skrjabin seine *Préludes* in verstreuten Kleingruppen unter verschiedenen Opuszahlen.

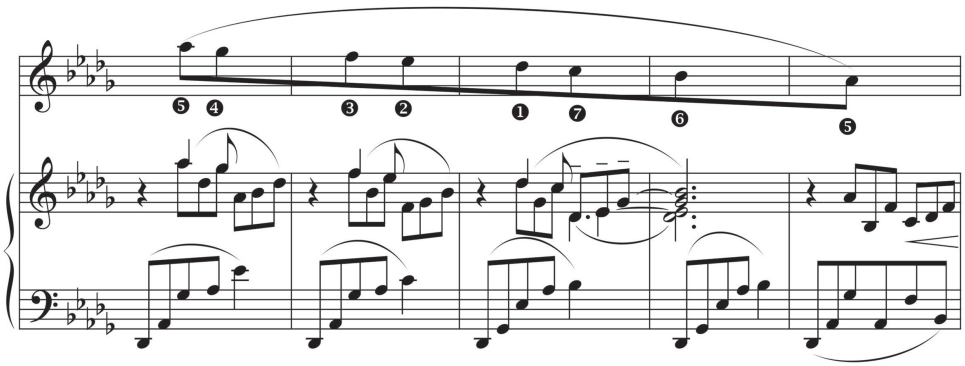
Beispiel 9: Prélude *Des-Dur op. 17, 3, T. 1–8*

21 Dahlhaus entwickelt den Begriff an der Musik der *Meistersinger*: »Das bedeutet musikalisch technisch, dass die moderne Chromatik zwar reduziert und zurückgedrängt, aber nicht aus der Erinnerung gelöscht ist: *Tristan*, der in den *Meistersingern* zitiert wird, ist deren latente stilistische Voraussetzung. Dass die Diatonik in ihre alten, vorchromatischen Rechte wieder eingesetzt sei, ist bloßer Schein. […] Die Diatonik der Meistersinger stellt, als gleichsam geträumte Diatonik, die um 1860 nicht ganz real ist, weniger Restauration als eine Rekonstruktion dar. Es handelt sich um zweite Diatonik in dem Sinne, in dem Hegel von zweiter Natur oder zweiter Unmittelbarkeit sprach« (Dahlhaus 1971, 76 f).

22 Weitere Beispiele sind die *Préludes* G-Dur (op. 11, 3), A-Dur (op. 11, 7), gis-Moll (op. 11, 12) und vor allem der Schlussabschnitt aus dem ersten Satz der 2. Klaviersonate (*Sonate-Fantaisie*) op. 19, T. 113–136.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Es zeigen sich hier zunächst ganz klare tonalitätskonsolidierende Eigenschaften, die in einen völlig evidenten formalen Ablauf eingebunden sind: quadratische Taktgruppenbildung in Form von zwei mal vier Takten mit einer geläufigen Halbschlusswendung II^7-V (T. 7 f.) mit der ❷ als geläufigster melodischer Zäsurstufe eines Halbschlusses in der Diskantstimme (T. 8). Zweifelsohne ist Des-Dur hier die ›herrschende Skala‹, jedoch ist eine unzweideutige harmonische Zuordnung hinsichtlich einer traditionellen Akkordmorphologie stellenweise nicht möglich, zu stark sind die harmonischen Konturen verwischt. Ob der harmonische Rhythmus ganztaktig gedacht wird oder es eine Binnendifferenzierung gibt, die darüber entscheidet, welche Töne Klangbestandteile, welche bloß Durchgangstöne sind, lässt sich nicht eindeutig bestimmen; ein Außenstimmengerüst kann nicht mehr rekonstruiert werden. Latent schimmert hier zwar noch das traditionelle Exordialmodell über einem tonikalen Orgelpunkt hindurch,[23] jedoch ist ein charakteristischer Intervallsatz durch Einsatz einer ›impressionistischen Wischtechnik‹ nicht mehr erkennbar. Die herrschende Skala wird als diatonischer Tonvorrat verräumlicht und bildet über dem zentralen, grundierenden Basston einen pankonsonanten Raum. Gleichwohl verweist die separate Behalsung der Diskantstimme auf einen hintergründigen kontrapunktischen Aspekt: Es zeigt diese als ›schwebende Linie‹ eine konsequente melodische Gerichtetheit, die eher versteckt und gerade nicht vordergründig strukturell bestimmend ist. Erst ein genauerer Blick offenbart hier eine melodische Folgerichtigkeit, die mehr latent in die Wahrnehmung dringt: Der Linienzug durchläuft völlig autonom und mehr oder weniger unabhängig von harmonischen und metrischen Bedingungen eine komplette Oktave von as^2 zu as^1. Kontrapunktisches, als horizontales Denken, wird hier im Sinne konsequenter Schrittmelodik realisiert: als evidenteste Form diastematischer Bewegung schlechthin, anders ausgedrückt: als »Logik der Linie«.



Beispiel 10: Prélude *Des-Dur op. 17, 3, T. 1–5 mit ›verborgenem Stimmzug‹*

23 Ungewöhnlich im Sinne der Tradition ist, dass im tonikalen Orgelpunkt auch der 2/4/6-Klang in Takt 4 integriert wird, der ja subdominantische wie dominantische Anteile impliziert und an einen Halbschluss erinnert.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Poème Fis-Dur, op. 32, 1 (1903)

Diatonische Konzeptionen dieser Art verlieren sich mehr und mehr im Stil des mittleren, reifen Skrjabin. Klaviersatz und Harmonik erschließen nun eine vollkommene künstlerische Autonomie, die als solche nicht mehr direkt auf stilistische Vorbilder zurückgeführt werden kann, sondern insbesondere für die russische Musik des neuen Jahrhunderts selbst zu einem mächtigen Vorbild werden sollte. Diese erste Stufe des Reifestils wird 1903 eingeläutet durch eine der produktivsten Arbeitsphasen der gesamten Karriere Skrjabins, in der erstmalig das *Poème* sich neben *Prélude* und Sonate als Kerngattung im Klavierœuvre Skrjabins etabliert. Äußerlich betrachtet handelt es sich beim *Poème* je nach Exemplar um ein entweder konzentrierteres oder ausgedehnteres Klavierstück.[24] Es erhebt jedoch im Sinne der immer stärker zur Esoterik hinneigenden Kunstphilosophie Skrjabins einen höheren poetischen, späterhin gar ›seherischen‹ Anspruch. Dieser teilt sich in programmatischen Titeln und psychologisierenden, teils verwegenen Vortragsbezeichnungen mit, stellt musikalisch oftmals experimentelle oder konzeptuelle ›Versuchsanordnungen‹ auf und scheint sich stets etwas über die etablierte Stilebene hinaus vorzuwagen oder diese auf besondere Weise zuzuspitzen. Obgleich als eines der ersten Stücke des neuen Reifestils entstanden, darf man das Fis-Dur-*Poème* als Konzentrat des ›mittleren‹ Stils begreifen. Es sollen abermals die Eingangstakte betrachtet werden.

Ähnlich wie im diatonischen Beginn des Des-Dur-*Préludes* ist hier die Harmonik verräumlicht, dies jedoch durch ganz andere Mittel. Im Grunde stellen die ersten vier Takte des *Poèmes* eine einzige prolongierte Kadenz dar, deren statische und flächenhafte Entfaltung sich am allgemeinsten mit den Zeichen der Funktionstheorie darstellen lässt. Dominantische Bildungen werden durch optionale Zusatztöne, chromatische Nebennoten und Vorhalte derart ausdifferenziert, dass der daraus resultierende Tonvorrat *material* bestimmend wird, und zwar in einem ganz ähnlichen Sinne, wie das im vorangegangenen Beispiel auf Basis rein diatonischen Materials der Fall ist. Autonome Nebenstufen werden dadurch so sehr in den Hintergrund gedrängt, dass man Skrjabins harmonische Entwicklung als progredierende, schließlich tonalitätszersetzende ›Dogmatisierung der Dominante‹ verstehen kann.

24 Augenscheinlich hat Skrjabin mit dem Titel ›Poème‹ einen gesteigerten Gattungsanspruch verbunden, denn er übertrug diese Gattungsbezeichnung auch auf groß angelegte, bedeutende Instrumentalwerke, zu nennen wären hier die dritte Sinfonie mit dem programmatischen Titel *Le divin poème* op. 43 sowie die beiden einsätzigen sinfonischen Spätwerke *Le Poème de L'Extase* op. 54 und *Prométhée. Le Poème du feu* op. 60.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 11: Poème *op. 32, 1, T. 1–4, Analyse des harmonischen Grundes*

Lässt der Bass zu Beginn mit der Fortschreitung über die erniedrigte ⑥ den traditionellen kontrapunktischen ›Sitz‹ charakteristischer Klänge noch erkennen, so zeigt im zweiten Takt das *g* im Bass bereits die autonome Verwendung eines Tons an, der erstens – sozusagen als ›tiefalterierte Quinte‹ – dem dominantischen Klang der V. Stufe traditionell nicht zugehört, sondern eigentlich eine bestimmte Form der Doppeldominante charakterisiert, und zweitens ohne Konsequenzen für die Stimmführung wieder zum *cis* des Folgetaktes zurückpendeln kann um dann regulär zu kadenzieren. Auch treten hier kontrapunktische Aspekte wieder nicht direkt in die Wahrnehmung, sondern führen ein etwas hintergründiges Eigenleben. Skrjabin gibt jedoch in der Vortragsbezeichnung dem Interpreten den Hinweis, hier zwei Stimmen besonders zu profilieren. Die Konzeption der Faktur sieht also ein Duett über einem tragenden Bass vor. Zieht man alle begleitenden Elemente ab, so erhält man ein Duo, das noch Elemente traditionellen Intervallsatzdenkens in Hinblick auf den Anteil imperfekter Konsonanzen aufweist und partiell auch durchaus als autonomer Intervallsatz bestehen könnte, jedoch wohl kaum als solcher im Vorhinein erfunden worden ist.

Beispiel 12: Poème *op. 32, 1, T. 1–4, Intervallsatz des Duos ohne die begleitenden Elemente*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eine genauere Betrachtung melodischer Details lässt die dialektische Abhängigkeit der Melodik von der darunterliegenden Harmonik besonders triftig erscheinen im Sinne einer regelrechten Teilhabe an dem, was ich ›harmonische Verräumlichung‹ nenne. Werkgenetisch könnte man das Konzept betrachten als Individualisierung zweier Stimmzüge, ausgehend von einer harmonischen ›Box‹, hier in Form einer Dominante und ihrer angestammten Optionstöne. Einerseits nimmt die Umspielung der Dominant-Quinte eine wichtige Rolle ein, wobei die obere bzw. untere Nebennote metrisch akzentuiert wird und zugleich die Chopin-Sexte (*ais*) als autonomer Optionston in Takt 2 erscheint. Andererseits ist die freie Verwendung der Dominant-None geradezu zentral, besonders charakteristisch in Takt 3, wenn dort die chromatische Eintrübung als Durchgang im Kadenzvorfeld einen Ton erzeugt, der die Schwelle zum ästhetisch Seichten andeutet und damit auf charmante Art den sozialen Ort solcher Klavierkunst zu erkennen gibt: den Moskauer Salon.

Hingegen gerade nicht der salonhaften Komponiersphäre zuzuordnen ist jedoch ein kompositorisches Verfahren, das der Komponist aufgreift, wenn der Verlauf des Stücks die Reprise des hier besprochenen Eingangsabschnitts vorsieht (Bsp. 13). Wie um die kontrapunktische Validität des Duos zu untermauern, erzwingt Skrjabin dort den Stimmtausch des Ausgangsmodells[25] im Sinne des doppelten Kontrapunkts der Oktave. Zugleich erzeugt diese Redisposition als Steigerung gegenüber der ursprünglichen Musik eine schöne klangliche Weitung.

Beispiel 13: Poème *op. 32, 1, T. 25–28, Stimmtausch*

Der kontrapunktische Kunstgriff ist jedoch in einem gewissen Sinne ›Magie‹, Illusion, denn unter dergestalt gewandelten harmonischen Bedingungen ist die Verkehrung des

25 Skrjabin nimmt hierbei minimale Anpassungen vor, die jedoch das Wesen des ursprünglichen Duos noch klar erkennen lassen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Satzes natürlich problemlos möglich, da die Stimmen nicht primär als intakter und verkehrbarer Intervallsatz aufeinander bezogen sein müssen, sondern als Teilelemente eines harmonischen Raums ohne Newtonsche Gesetze in diesem aufgehoben sind. Andererseits kommt der hohe Anteil an imperfekten Konsonanzen im Ausgangssatz seiner Verkehrbarkeit entgegen. Durchaus darf man auch hier noch ein traditionelles Konzept kontrapunktischen Komponierens erkennen: Stimmtausch über einem beibehaltenen (Bass-)Fundament.

Ausblick

Faktisch eröffnen sich für Skrjabin mit der von ihm konsequent verfolgten Lockerung tonaler Prinzipien – der letztlich vollständigen Aufgabe traditionellen Intervallsatzdenkens, der Abschwächung funktionaler Folgerichtigkeit, der Aufgabe des funktionalen ›Akkordsitzes‹ und der damit einhergehenden Transformation der Klangmorphologie – neue Möglichkeiten zur kontrapunktischen Durchdringung des Satzes im Sinne komplexer Polyphonie. Verfahren des mehrfachen Kontrapunkts stoßen im Paradigma des verräumlichten ›mystischen Akkords‹ der Spätphase auf keinerlei intervallsatztechnischen Widerstand mehr, sondern werden unter den dergestalt veränderten harmonischen Bedingungen quasi *re*organisiert. Das eindrucksvollste Beispiel dafür bietet sicher die langsame Einleitung der 8. Klaviersonate (1912/13), die vor dem Hintergrund einer definitiv völlig umgestülpten Harmonik eine komplexe Gestaltkombinatorik realisiert, bei der mehrere melodische Einfälle collagenartig im Tonraum gläserner Klangwolken scheinbar mühelos in beliebigen horizontalen und vertikalen Abständen angeordnet werden. Der durch den regulierten Intervallsatz organisierte *Kontra-Punkt* weicht damit einer *Polyphonie* autonomer melodischer Gestalten. Geraten die Notwendigkeit intervallsatztechnischer Regulation und das Prinzip des mehrfachen Kontrapunkts beim Komponieren unter tonalen Bedingungen in einen Widerstreit, in welchem es stetig zwischen dem einen und dem anderen zu vermitteln gilt und Konzessionen in die eine oder die andere Richtung unausweichlich sind, so begriff Skrjabin (laut einem anekdotischen Bericht von Leonid Sabanejew) den von ihm eingeschlagenen Weg offenbar als Lösung dieses Konflikts:

> Und danach wollt ihr noch behaupten, es gäbe bei mir keine Polyphonie? Ah? […] Ihr seht doch selbst, was es hier alles für Kontrapunkte gibt. Und beachtet bitte, dass alle Kontrapunktknoten zur Harmonie gehören, es gibt also keinen Kampf wie bei Bach, sondern den völligen Ausgleich…[26]

Der Ort des »völligen Ausgleichs« ist die eben erwähnte Stelle kontrapunktischer Verdichtung zu Beginn der 8. Sonate, auf die sich Skrjabin hier bezieht.

26 Zit. nach Sabanejew 2005, 330.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Literatur

Adorno, Theodor W. (1997), *Philosophie der Neuen Musik* (1952), (Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, Bd. 12), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Appel, Bernhard R. (2006), »Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Kassel: Bärenreiter, 140–193.

Dahlhaus, Carl (1971), *Richard Wagners Musikdramen*, Hildesheim: Friedrich.

Diergarten, Felix / Ludwig Holtmeier (2011), »Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate Op. 109«, in: *Musiktheorie* 26/2, 123–146.

Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55.

Frumkies, Tat'jana (1995), »Zu den deutschen Vorbildern von Tschaikowskijs Harmonielehre«, in: *Tschaikowskij-Studien*, Bd. 1, hg. von Thomas Kohlhase, Mainz: Schott, 111–126.

Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the galant style*, New York (NY): Oxford University Press.

Kelkel, Manfred (1978), *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésoterisme et le langage musical dans son œuvre*, Paris: Champion.

Krützfeldt, Werner (2005), »Polyphonie in der Musik des 20. Jahrhunderts. Die Logik der Linie«, in: *Musiktheorie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 311–333.

Lobanova, Marina (2006), »Aleksandr Nikolaevic Skrjabin«, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. XV, Kassel: Bärenreiter, 883–899.

Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II*, Laaber: Laaber.

Menke, Johannes (2013), »Solfeggi«, in: *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, hg. von dems., Ludwig Holtmeier und Felix Diergarten (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 45, Praxis und Theorie des Partimentospiels 2), Wilhelmshaven: Noetzel, 15–50.

Reder, Ewald (2001), *Rachmaninow – Leben und Werk*, Gelnhausen: Triga.

Sabanejew, Leonid (2005), *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (Erstdruck in russischer Sprache 1925), (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 14), hg. und übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3
Kontrapunkt in der Komposition

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kontrapunkt und Polyphonie

Interdependenzen zwischen Satzlehre und zeitgenössischer Kompositionspraxis

Cornelius Schwehr

Der Beitrag beschäftigt sich anhand dreier Kompositionen aus der Neuen Musik mit der Frage des Unterschieds zwischen Kontrapunkt (als Satzlehre) und Polyphonie (als »musikalischem Verhalten«). Konkret also damit, inwieweit und auf welche Weise polyphones Denken sich auch ohne satztechnische Regeln entfalten kann.

Using three 'Neue Musik' compositions, this article deals with the question of the difference between counterpoint (as a technique) and polyphony (as "musical behaviour"). Specifically, to what extent and in what way polyphonic thinking can develop even without compositional rules.

Kontrapunkt ist die übergreifend zusammenfassende Bezeichnung einer Satzlehre, die sich je nach Stil wandelt und ihre Regeln diesem angleicht. Er ist die Technik der Kombination gleichzeitig erklingender Linien. Der Begriff schließt ein, dass die Einzelstimmen zwar voneinander unabhängig sind, gleichwohl aber nach bestimmten Grundsätzen in eine Übereinstimmung gebracht werden.

Mit Hölderlin formuliert, ließe sich sagen: Kontrapunkt ist die Technik des immer freieren und innigeren Zusammenhangs.[1]

Polyphones Denken ist nicht dasselbe, – es ist noch nicht einmal das Gleiche.

Polyphonie ist keine Technik. Sie ist ein musikalisches Grundverhalten, das, je nach Zusammenhang, auch ohne kontrapunktische Satzlehre auskommt.

Umgekehrt ist die Technik allerdings problemlos ohne die Haltung zu haben – möglicherweise ist das manches Mal sogar leichter.

Ich sage das in aller Vorsicht und aus meiner eigenen Erfahrung.

Ich stamme vom Land, aus der Landwirtschaft und der Volksmusik. Ich hatte eine sehr musikalische, zitherspielende Oma und habe selbst Akkordeon gelernt, ein Instrument, welches ich mittlerweile wohl eher Harmonika nennen würde. Dann, etwas später, Gitarre; zunächst ausgiebig Folk und Blues. Ich habe das Instrument, neben Musiktheorie und Komposition, dann auch als instrumentales Hauptfach studiert. In meinem Musiktheoriestudium – einem Studium, welches sich meinen Wünschen gemäß fast ausschließlich auf den künstlerischen Tonsatz konzentrierte – war mir die kontrapunktische Satzlehre stets eine der bevorzugten und geliebten Disziplinen. Aber irgendwann, erst viel später, kam mir der Verdacht, dass das für mich eine Angelegen-

1 Vgl. Friedrich Hölderlin, Brief an Carl Gock, zu datieren um den 7. Januar 1799 (Fortsetzung eines vermutlich am 31. Dezember 1798 begonnenen Briefs), in: Hölderlin 2007, 347 f., hier 348.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heit sein könnte, die mich eigentlich nichts angeht, die mich im Grunde genommen nicht berührt.

In meinem innersten Wesen bin ich, so scheint es mir mittlerweile, komplett »polyphoniefrei«; und so hatte ich wohl das Glück, bei einem außerordentlich guten Lehrer reine Technik lernen zu dürfen. Und ob sich das nun um das 15., 17. oder 20. Jahrhundert handelt, ist dann, unter diesen Voraussetzungen und in diesem Zusammenhang lediglich noch eine Frage der Regeln; – wie gesagt: der Satzlehre. Das machte zumindest für mich vieles viel leichter.

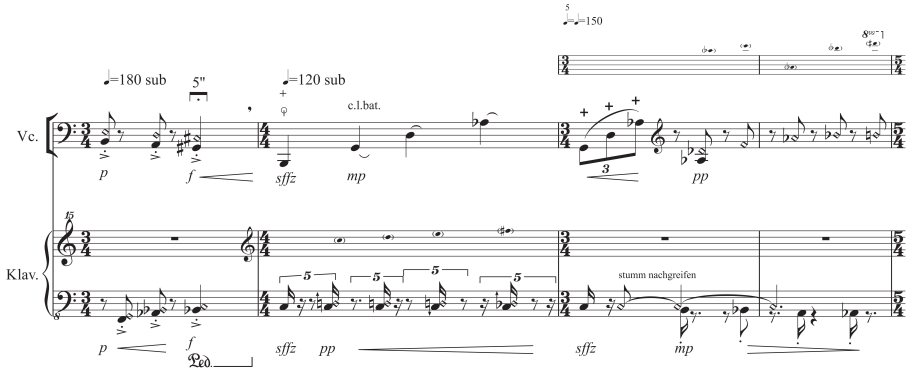
So viel zunächst ganz grundsätzlich, gewissermaßen aus meinem Nähkästchen.

Für meinen Beitrag habe ich Beispiele gewählt, bei denen der satztechnische Aspekt nicht den gedanklichen Ausgang, nicht die vordere Position einnehmen wird. Das polyphone Denken (oder Sich-Verhalten) allerdings schon.

Das ist auch der Grund, weshalb meine eigene Arbeit in diesen Ausführungen nur eine randständige Rolle spielen kann und wird.

Und somit beginne ich also mit einer kleinen Passage aus einem meiner Stücke: *poco a poco subito* für Violoncello und Klavier. Es geht um die Takte 18 bis 37; nach einem kurzen Beginn, in dem sich die beiden Instrumente klanglich verständigen, trennen sie sich, um aufs Neue wieder zusammenzufinden.

Zunächst wird der Tempowechsel (von Viertel = 120 auf 150, 4:5 also) thematisiert:



Beispiel 1: C. Schwehr, poco a poco subito*, T. 16–19*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dann, ab Takt 22 mit Auftakt bis Takt 30, hat das Violoncello ein auskomponiertes, quasi digitalisiertes Ritardando:

Beispiel 2: C. Schwehr, poco a poco subito*, T. 20–27*

Beständig sich verlängernde Dauern: nach den Vierteln in Takt 21 über fünf Viertel plus Quintolensechzehntel und vier Viertel plus Sechzehntel bis drei Viertel plus Triolenachtel; immer so lange, bis die Verschiebung, die allerdings nicht synkopisch gespielt werden sollte, wieder auf einer betonten Zeit ankommt, also wieder mit dem Klavier zusammenfällt, welches das Tempo (Viertel = 150) unablässig repetiert. Dieser Prozess setzt sich fort, bis im Cello die erreichte Dauer Halbe plus Achtel zum neuen Viertel wird (was dem Tempo Viertel = 60 entspricht).

Wenn das Violoncello diese Repetitionsdauer erreicht hat, bleibt es dabei, friert gewissermaßen ein und das Klavier macht darunter nun ein analoges, nicht auskomponiertes Ritardando ebenfalls bis Viertel = 60, sodass in Takt 36 die beiden wieder synchron sind.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 3: C. Schwehr, poco a poco subito*, T. 28–39*

Das ist ein schlichtes und durchaus polyphones zweistimmiges Verfahren, welches allerdings keine positiven satztechnischen Regeln braucht. Es stellt sich lediglich die Frage, welche Tonhöhen oder Tonhöhenbewegungen es ermöglichen, diesen Vorgang – das, was erzählt werden soll – transparent zu machen. Was lenkt am wenigsten ab von dem, was sich ereignet?

Ich habe mich für Teiltonbewegungen über demselben Grundton entschieden. Das erhält den repetitiven Charakter und macht den Vorgang gleichwohl etwas farbiger und reicher; mehr nicht.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jetzt komme ich zu einem Stück, in dem diese Idee einer »Tempopolyphonie« in extenso auskomponiert wurde.

Die Komposition stammt von Mathias Spahlinger. Sie hat den Titel *fugitive beauté* – »flüchtige Schönheit« also und ist für ein Sextett aus Altflöte, Oboe, Bassklarinette, Violine, Viola und Violoncello geschrieben. Die sechs Instrumente sind untergliedert in ein Solo (Oboe), ein Duo (Altflöte und Violine) und ein Trio (Bassklarinette, Viola und Violoncello). Das Stück dauert knappe 17 Minuten und liegt in zwei Fassungen vor: die eine ist mit, die andere ohne Clicktracks zu spielen. Das hat mannigfaltige Konsequenzen, vor allem in metrischer und aufführungspraktischer Hinsicht; ich werde mich hier aber vornehmlich mit dem diesem Stück zugrunde liegenden Prinzip beschäftigen und nicht mit seinen Umsetzungsmöglichkeiten.

Solo, Duo und Trio sitzen auf drei unterschiedlichen Zeitschienen, Ritardando- und Accelerandoverläufen.

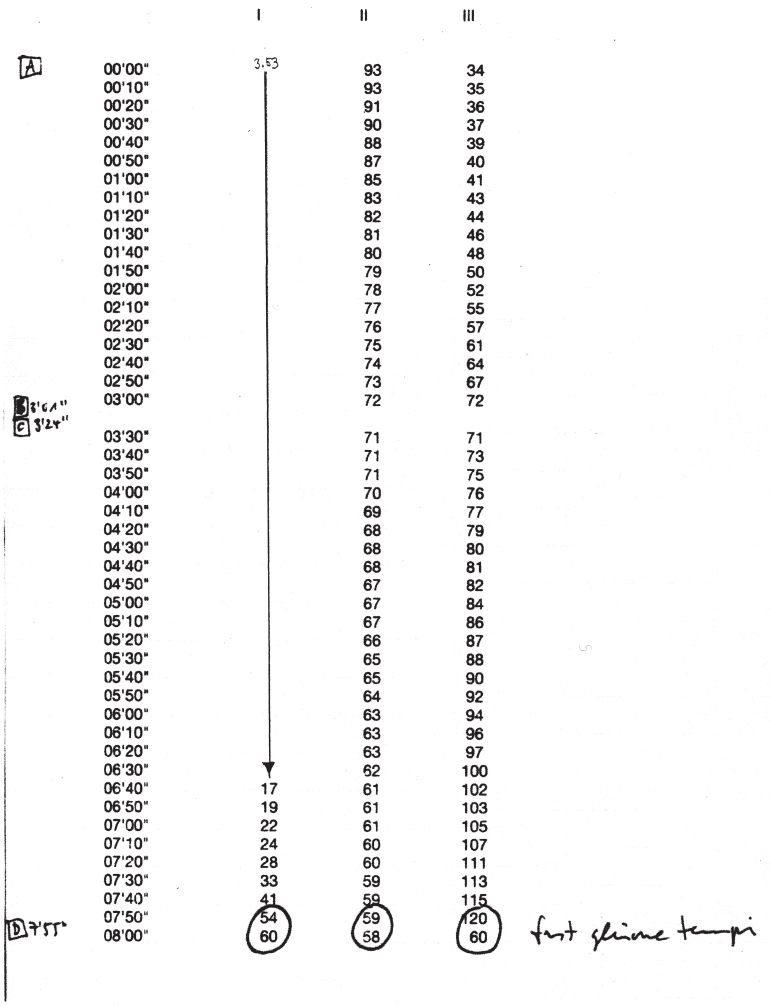
Die Oboe hat ein Accelerando von Viertel = 3.53 (d. h. 17“ pro Schlag) bis Viertel = 328. Dabei gibt es einen Sprung bei Minute 12: das erreichte Viertel = 100 wird zu einer Achtel (das Viertel also zu 50) und das Accelerando setzt sich fort bis Viertel = 164 (was im Ausgangsmetrum Viertel = 328 entspräche).

Das Duo (Altflöte und Violine) hat dagegen ein Ritardando von Viertel = 93 bis 28. Auch hier ist eine 1:2-Proportion eingebaut, allerdings umgekehrt: bei Viertel = 50 wird das Achtel zu einer Viertel (also Achtel = 100), und das Ritardando setzt sich fort, um am Ende auf Achtel = 56 zu landen, was den ursprünglichen Vierteln = 28 entspricht.

Und das Trio acceleriert von Viertel = 34 bis 300 – hier allerdings ohne Proportionensprung.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Abbildung 1 zeigt diese verschiedenen Prozesse anschaulich:



https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es gibt für alle Kombinationen der drei Schichten jeweils einen Punkt, an dem sie sich treffen: Duo und Trio sind bei Minute 3, Solo und Trio bei Minute 8 für 1,5 Minuten zusammen, und alle drei, das gesamte Sextett also, verfehlen sich zwar noch bei Minute 8 knapp, treffen sich allerdings dann kurz nach Minute 12, genau an der Stelle also, an der die 1:2-, respektive 2:1-Proportionen ihren Platz haben. Solo und Duo sind schließlich bei Minute 14 erneut zusammen.

Das ist Tempopolyphonie in Reinform. Dabei ist es natürlich wichtig, dass die Tempi sich als solche auch realisieren und wahrgenommen werden können. Es ist also im kompositorischen Prozess weder sinnvoll, die Schläge kompliziert zu untergliedern, noch sie in möglicherweise konkurrierende Metren zusammenzufassen.

Spahlinger macht das folgerichtig auch nur an wenigen Stellen und dann auch nur dort und sehr vorsichtig, wo die Gruppen sich in ihren Tempi treffen, sie dann also gemeinsame Einheiten haben, von denen aus eine Untergliederung auch als solche verstanden werden kann.

Wie aber geht Spahlinger nun kompositorisch damit um; wie richtet er die Instrumente in diesen polyphonen Verläufen ein?

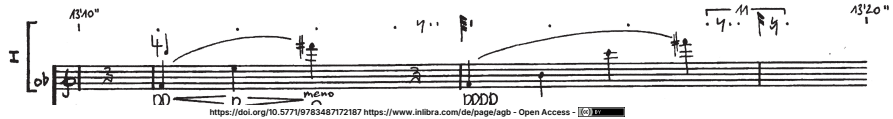
Ich konzentriere mich auf den Abschnitt beginnend bei 12‘ 03“ – der Stelle also, an der die drei Schichten sich für 30“ auf dem Tempo 50 bzw. 100 treffen – bis zu 14‘ 46“.

Zunächst sind, wie bereits gesagt, alle Instrumente für eine halbe Minute zusammen. Dann, von 12‘ 34“ bis 13‘ 53“, beschleunigt die Oboe von 50 auf 84; das Duo (Altflöte und Violine) macht in derselben Zeit ein Ritardando von 100 auf 84, sodass dann diese beiden bis 14‘ 46“ wieder für eine knappe Minute synchron sind. Über diese gesamte Zeit, von 12’ 34“ bis 14‘ 46“, macht die dritte Schicht, das Trio, ein Accelerando von 100 auf 154.

Wie ist das nun satztechnisch gelöst?

Wie gezeigt, ist die Grundanlage des Stückes dreistimmig polyphon. Hier, im Bereich dieser drei Minuten allerdings, sind die drei Schichten sehr nahe beieinander, trennen sich äußerst vorsichtig und nur langsam. Das Solo und das Duo finden danach zudem gleich wieder zusammen, sodass eine besondere Sorgfalt, kompositorisch wie satztechnisch, greifen muss, um dieser Situation des »nah – getrennt« gerecht werden zu können. Spahlinger greift hierfür auf das Mittel der *Heterophonie* zurück. Eigentlich spielen alle dasselbe, in zum Teil unterschiedlicher Auflösung und/oder mikrotonalen Varianten. Das gilt für die gesamte Passage. Besonders deutlich allerdings wird das, wenn die drei Schichten beginnen, sich nach dem rhythmischen Unisono wieder voneinander zu trennen:

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine ziemlich komplexe, deutlich heterophone Anlage. Sie hilft, die polyphone Grundstruktur erkennbar und durchsichtig zu machen. Ein Vorgehen, dies aber nur am Rande, welches man ab und zu auch in früheren Jahrhunderten finden kann.

Und nun zu meinem dritten und letzten Beispiel. Es ist das Streichquartett *Doubles mit einem beweglichen Ton* von Nicolaus A. Huber. Hier, zunächst als Ein- und Überleitung, auch ein kleines und zum dritten Mal anderes Beispiel von Tempopolyphonie:

Beispiel 5: N. A. Huber, Doubles mit einem beweglichen Ton*, T. 124 bis 133*

Ich zeige dieses Beispiel auch nur, weil hier der satztechnische Aspekt überhaupt gar keine Rolle mehr spielt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wir haben:

4 Temposchichten: Viertel = 120, 116, 126 und Sechzehntel = 160,
3 metrische Schichten: zweimal 5 Viertel, einmal 10 Sechzehntel (4+3+3) sowie eine, die das Metrum beständig wechselt, und
2 in Hinsicht auf die Tonhöhen differenzierte Schichten: eine Melodie und drei mit Tonhöhenrepetitionen (wobei die eine davon noch ein mikrotonales Glissando hat).

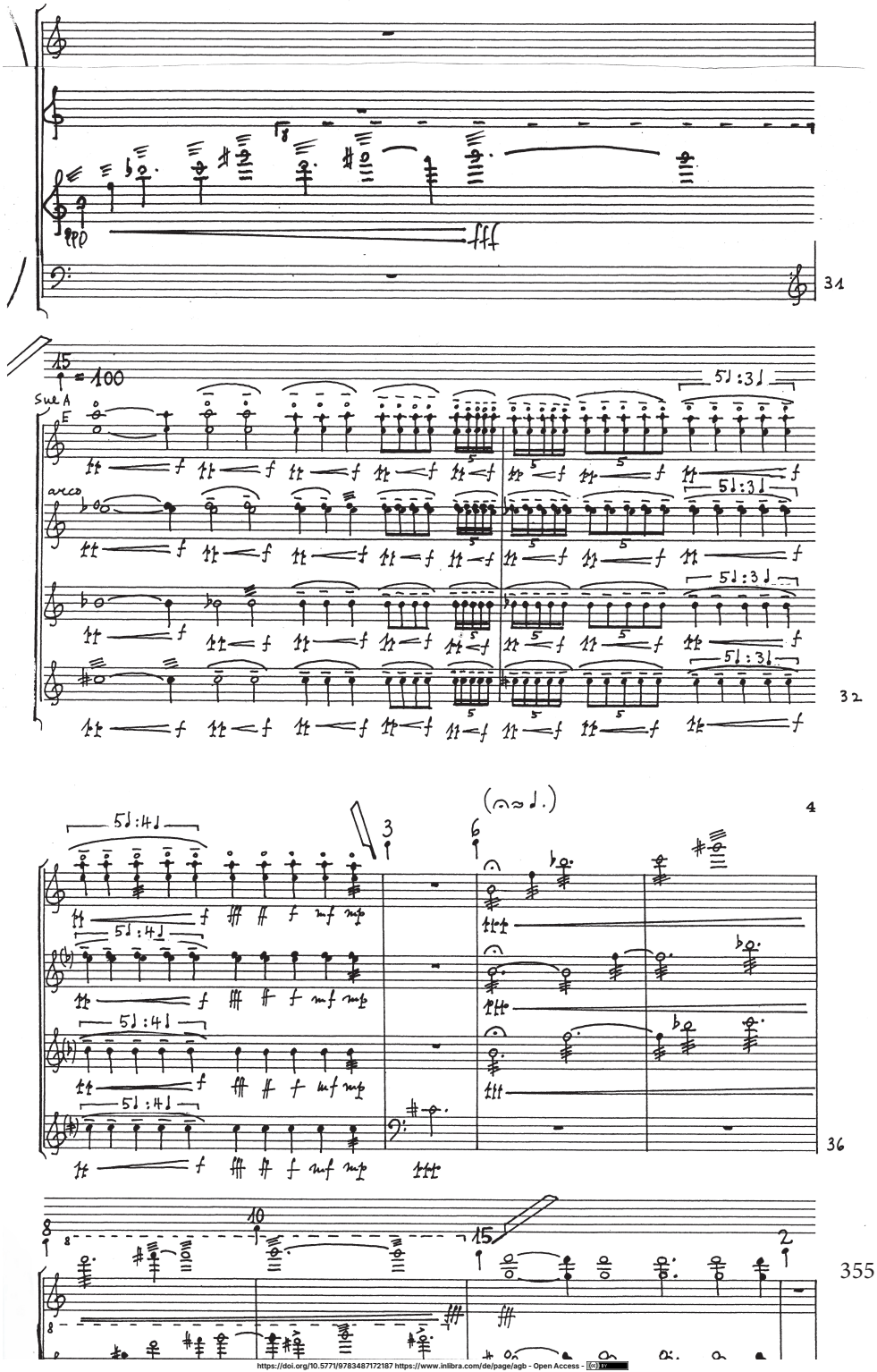
Das Ganze ist harmonisch stabil: ein liegender D-Dur Dreiklang mit leicht unsicherer Großterz (dem Intervall also durchaus angemessen) und eine leicht »andominantisierte« Melodie darunter, die klingt, als zitiere sie etwas.

Das ist eine homophone Situation, die polyphon aufgeladen wurde. Die Reihenfolge, in der die Töne der Melodie gespielt werden, ist – unter satztechnischem Aspekt – vollkommen gleichgültig. Wichtig ist allein die Auswahl der Töne: hier die Tatsache, dass sie harmonisch zum liegenden D-Dur Dreiklang passen.

Denkbar wäre ja auch eine andere Auswahl an Tonhöhen; ein 12-Ton-Feld beispielsweise. Das erzählte dann aber eben etwas Anderes und wäre im vorliegenden Zusammenhang wohl eher ungeeignet.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Und nun noch das Folgende:



https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wir haben zunächst eine tremolierende Bratschenmelodie mit einer additiven, nichtmetrischen Dauernfolge von 2–1–3–2–4–3–5 und 10 Vierteln.

Danach in Takt 31 ein homophoner Satz, der das Verhältnis von Dauer und Repetition in ein Verhältnis setzt und thematisiert: ein Anschlag in 5 Viertel, zwei Anschläge in 4, 3 in 3, 4 in 2 und 5 in einem Viertel.

Im folgenden Takt wird das Verhältnis vertauscht, die Dauern laufen rückwärts, aber die Anzahl der Repetitionen bleibt konstant: 5 Anschläge in 1 Viertel, 5 in 2, 5 in 3, 5 in 4 und 5 in 5 Vierteln, jeweils mit einem Crescendo von pp nach f, wobei die letzten 5 in Stufen decrescendieren. Nach einer 3 Viertel dauernden Unterbrechung durch das Violoncello kippt das Ganze nun unvermittelt um in Polyphonie:

Die Violine 1 wiederholt die Bratschenmelodie von gerade eben; die Violine 2 und die Bratsche machen, was die Tonhöhen betrifft, dasselbe wie die Violine 1, nur mit veränderten Dauern, und wir bekommen einen »zerfließenden« Kanon im Einsatzabstand Null. Was die Dauernorganisation betrifft, so hat die Violine 2 zunächst eine Reduktion von 5 Vierteln über 4–3–2 auf 1 Viertel und wiederholt dann die additiven Vierteldauern 2–1–3–2–4–3 des Beginns der ersten Violine, während in der Bratsche die Dauernfolge der Violine 2 komplett im Krebs abläuft. Diese beiden Instrumente schließen sich zusammen.

Auf diese Weise haben wir strukturell einen polyphonen Satz mit einer Haupt- und zwei Nebenstimmen; eine polyphone Situation also, wie sie schon im 15. Jahrhundert anzutreffen ist.

Daran schließt sich in Takt 39 wieder ein homophones Feld sich verkürzender Dauern an, von fünf Vierteln bis zu einem Viertel.

Satztechnik im herkömmlichen Sinn spielt bei den gewählten Beispielen nur eine sehr untergeordnete und wenn überhaupt, dann eine negative Rolle – die Frage ist hier doch nur: was muss ich vermeiden, um zu bekommen, was ich will.

Ich kann für mich sagen, dass ich auch erst durch meine Erfahrungen in der Neuen Musik so richtig begriffen, d. h. erlebt habe, dass Polyphonie und kontrapunktische Satzlehre durchaus nicht untrennbar aneinandergekoppelt, miteinander verbunden sind.

Gleichwohl: ich weiß natürlich auch, dass ich genügend andere Beispiele aus der zeitgenössischen Musik hätte wählen können, bei denen sich das durchaus anders, und in dieser Hinsicht eher traditionell verhält. Mein Lehrer Klaus Huber wäre hierfür ein wunderbares Beispiel.

Die Neue Musik ist ja, das sollte hinlänglich bekannt sein, kein Stil.

Ich denke aber, dass gerade dann, wenn das polyphone Denken und das satztechnische Regelwerk sich fremd werden, man über beide – wechselseitig – am meisten erfahren kann.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literatur

Hölderlin, Friedrich (2007), *Stammbuchblätter, Widmungen und Briefe II* (Sämtliche Werke. ›Frankfurter Ausgabe‹, Bd. 19), hg. von D. E. [Dietrich Eberhard] Sattler und Anja Ross, Frankfurt a. M.: Stroemfeld.

Noten

Huber, Nicolaus A. (1987), *Doubles, mit einem beweglichen Ton*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Schwehr, Cornelius (1991), *poco a poco subito*, Cornelius Schwehr.

Spahlinger, Matthias (2006), *fugitive beauté*, Hamburg: Peermusic.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der ›verschollene Kontrapunkt‹: ein Überblick über die frühe russische Mehrstimmigkeit

Elena Chernova

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstand in der russischen liturgischen Praxis ein einzigartiges Phänomen: überwiegend dissonante Mehrstimmigkeit, überliefert in Form von neumatischen Partituren. Diese autochthone Erscheinung stellt den Gipfel der liturgischen Gesangstradition des russischen Spätmittelalters dar, auf die die westeuropäische Musik noch keinen direkten Einfluss nahm.
Es existieren zwei Satztypen, *troestročie* (dreistimmig) und *demestvo* (vierstimmig). Beide funktionieren nach dem formelhaften ›Cento-Prinzip‹ in der Melodiebildung, das aber übertragen wird auf die mehrstimmige Faktur, in der die Stimmen fest aufeinander bezogen sind. Sie unterscheiden sich voneinander durch ihre Besetzung, die verwendeten Klauseltypen sowie die Realisierung des Formel-Prinzips: das einfache Aneinanderreihen der Formeln im *troestročie* und ihre komplexere Wechselwirkung im *demestvo*. Aus dem Mittelalter übernimmt diese Mehrstimmigkeit auch den Grundsatz »ein Text = ein Gesang«, sie lässt also keine mehrfachen Vertonungen ein und desselben Textes zu. Laut jüngeren Studien sind beide Gesangstypen von vornherein als mehrstimmige Satzweisen entstanden, was der westeuropäischen Idee des Cantus firmus entgegensteht.
Ab den 1660er Jahren findet sich in den Gesangbüchern des *troestročie* und *demestvo* ein neuer Typus der Mehrstimmigkeit: überwiegend konsonante prätonale Drei- und Vierstimmigkeit mit syllabisch-melismatischem Verlauf. Hierfür sind zwar nach wie vor die Fixierung in Neumenpartituren und die Formelhaftigkeit charakteristisch, doch ist der Weg bereitet für einen neuen barocken Kompositionstypus und somit für einen Paradigmenwechsel vom russischen Mittelalter in die Neuzeit.
In der jüngeren Forschung und Musikpraxis hat ein neu erwachtes Interesse für diese bisher sehr wenig untersuchte Erscheinung eingesetzt. Im vorliegenden Aufsatz werden die Satztypen der frühen russischen Mehrstimmigkeit anhand der von mir transkribierten neumatischen Gesänge vorgestellt und analysiert.

At the beginning of the sixteeenth century, a unique phenomenon emerged in Russian liturgical singing practice: predominatly dissonant polyphony, recorded in the form of neumatic scores. This autochthonous occurrence presents the pinnacle of the liturgical singing tradition of the Russian late Middle Ages, on which Western European music not yet had direct influence.
There are two polyphonic types, *troestročie* (three-part) and *demestvo* (four-part). Both function on the formulaic centonic principle in shaping the melody, but this principle is transferrred to the polyphonic structure in which the voices firmly relate to each other. They differ from each other in the vocal cast, the types of clauses used and the realisation of the formulaic principle: the simple stringing together of the formulas in *troestročie* and their more complex interaction in *demestvo.* From the Middle Ages this polyphony also carries over the principle "one text–one chant", that is, each liturgical office tends to exist in just one setting in the respective polyphonic type. According to recent research, both types of vocal works originated from the outset as polyphonic settings which opposes the Western European idea of a cantus firmus.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beginning in the 1660s, a new type of polyphony can be found in the hymnals of *troestročie* and *demestvo*: predominatly consonant, pre-tonal three and four part settings with a syllabic-melismatic flow. They continue to use a neumatic score and are still formulaic in character, yet they prepare the way for a new Baroque type of composition and present a paradigm shift from the Russian Middle ages to the modern era.
In recent research and musical practice, there is a newly awakenend interest in this as of yet rarely examined phenomenon. In my essay, the types of early Russian polyphony will be presented and analyzed using my own transcriptions of neumatic hymns.

Die frühe russische neumatische Mehrstimmigkeit stellt eine besondere musikhistorische Erscheinung dar, die etwas abseits des westeuropäischen Mittelalters steht und auch chronologisch später als dieses zu verorten ist. Die Erforschung dieses Phänomens begann zwar bereits vor etwa 150 Jahren, gründliche Studien mit plausiblen Ergebnissen liegen aber erst seit wenigen Jahrzehnten vor. Die Entzifferung der Neumennotation dieser Mehrstimmigkeit und die Veröffentlichung einschlägiger Quellen stehen momentan besonders im Fokus der russischsprachigen Musikforschung. Im westlichen Fachdiskurs ist dieses Phänomen bis heute sehr wenig präsent.

Lange bevor die altrussische Musikkultur vom europäischen Kontrapunkt inspiriert wurde, komponierte man in Russland bereits mehrstimmig. Die Entwicklung der Polyphonie verlief jedoch anders als in Westeuropa: Die russische autochthone Mehrstimmigkeit war von Anfang an linear und basierte auf einem modalen System, das sämtliche Intervalle innerhalb der diatonischen Skala zuließ und als gleichberechtigt behandelte; sie kannte also keine Spannung zwischen Dissonanz und Konsonanz. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts traten erste Erwähnungen der Mehrstimmigkeit in Chroniken und liturgischen Büchern auf mit einzelnen Hinweisen auf die mehrstimmige Aufführung bestimmter Gesänge in zwei polyphonen Typen: *troestróčie* (von *stroka* – buchstäblich ›Zeile‹ bzw. ›Stimme‹) entstand als ›permanente‹[1] Dreistimmigkeit auf der Grundlage des modifizierten monodischen *známennyj*-Gesangs[2], und *demestvó* (vermutlich von griech. *δομεστικός* – ›Vorsänger, Hauptsänger‹, evtl. ursprünglich verbunden mit der byzantinischen kathedralen Praxis, ohne direkten Bezug auf Polyphonie) als von der Monodie unabhängige Vierstimmigkeit. Die Basis des *troestročie* bildet die Stimme *put'* (›Weg‹), wobei zwei andere Stimmen entsprechend als *verh* (Oberstimme) und *niz* (Unterstimme) bezeichnet werden. Die profilierteste Stimme der *deméstvennoe*-Mehrstimmigkeit[3] nennt

1 Der Ausdruck ›permanent‹ stellt hier ein Äquivalent zu dem in der russischsprachigen Forschung eingebürgerten Begriff *postojánnoe mnogogolósie* (›permanente‹, bzw. ›ununterbrochene‹ Mehrstimmigkeit) dar, der in den 1970er Jahren durch Vladimir Protopopov in Abgrenzung zu *pereménnoe mnogogolósie* (›wechselnde‹, konzertierende Mehrstimmigkeit) geprägt wurde.

2 Beim *známennyi*-Gesang handelt es sich um die im Zeitraum vom 12. bis 17. Jahrhundert führende Gesangstradition der russisch-orthodoxen Kirche, vergleichbar mit dem *cantus planus* der lateinischen Gesangstradition.

3 Im Russischen wird der Begriff *deméstvennoe* zugleich adjektivisch verwendet. Als Synonym wird im Folgenden auch die verdeutschte Variante ›demestisch‹ gebraucht, die bereits in der Studie von Oskar von Riesemann (1909, 97) zu finden ist und ebenso von Ivan (Johann von) Gardner in seiner Dissertation (Gardner 1967) verwendet wurde.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich *demestvó*[4], die Bezeichnungen der drei anderen Stimmen sind mit denen des *troestročie* identisch. Jedoch handelt es sich um die Funktionen der Stimmen im jeweiligen polyphonen Satz und nicht um die Verwendung eines präexistenten monodischen Prototyps. Somit unterscheidet sich das Organisationsprinzip der beiden frühen russischen Typen der Mehrstimmigkeit grundlegend von der westeuropäischen Idee des Cantus firmus.

Die beiden mehrstimmigen Satztypen werden mit der sog. *kazánskaja*-Notation[5] (in der Forschung auch *pútno-deméstvennaja*-Notation genannt)[6] in Neumen fixiert, zunächst stimmweise, ab den 1630er Jahren in Form von Neumenpartituren.[7] Die Partituren des *demestvo* bestehen in ihrer vollständigen Gestalt aus vier Stimmen. Der melismatische *demestvo*-Part kann dabei an verschiedenen Stellen in der Partitur erscheinen; in der Regel wird er als dritte Stimme von unten notiert, in der Reihenfolge: *niz – put' – demestvo – verh*.[8]

Abbildung 1: Neumatische Partitur des Typus demestvo. *HS Add. MS 30063,* British Library*, Ende des 17. Jahrhunderts, fol. 69r*

4 Die Bezeichnung der Stimme gibt den Namen für diesen mehrstimmigen Typus.

5 Die Benennung *kazanskaja* geht auf eine umstrittene Hypothese zurück, die erstmals Ivan Sacharov (1849, 157) im Jahr 1849 äußerte. Demnach wird damit an das wichtigste geopolitische Ereignis der Zeit, in der diese Notationsform entstand, erinnert: an die Christianisierung des Khanats Kasan.

6 In den Quellen finden wir historische Bezeichnungen: *kazánskoe známja* (РГБ F. 37 Nr. 93, fol. 644r-658v), *pútnoe známja* (РНБ, Кир.-Бел. 665/922 fol. 1012v-1013v) bzw. *ključevóe známja* (РНБ Вяз. 0.80 fol. 536v-538v), in der modernen russischsprachigen Forschung auch als *kazanskaja notácija* (z. B. Kondraškova 2013) oder *putevája notácija* bezeichnet. Lukaševič (2014) verwendet beide Begriffe als Varianten.

7 In der Regel werden die Kompositionen mit einer entsprechenden Überschrift wie etwa »demestvom da nizom da putem«, »demestvennoe« bzw. »stroč[/š]nóe« versehen, die einen Hinweis auf den jeweiligen Satztypus – *demestvo* oder *troestročie* – enthält. Bei der stimmweisen Überlieferung wird jede Stimme entsprechend benannt.

8 Eine andere Variante besteht darin, das *demestvo* unten, direkt über dem Text, und die anderen Stimmen höher, über dem *demestvo*, zu notieren. Die Stimmenanzahl in der unvollständigen Partitur kann von einer bis vier variieren.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Vorhandensein einer *demestvo*-Stimme verweist immer auf den *demestvennyj*-Typus, während der *put'* in beiden Typen vorhanden ist.

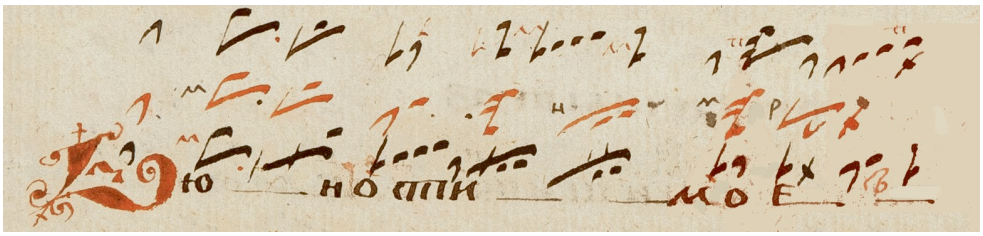


Abbildung 2: Neumatische Partitur des Typus troestročie. *HS Син. певч. 220,* Staatliches Historisches Museum Moskau*, 1673, fol. 29v*

Die *kazanskaja*-Notation wurde in den 1570er Jahren[9] für die Fixierung der Mehrstimmigkeit erfunden. Dabei handelt es sich um Neumen, deren Lesart sich von der der monodischen *znamennaja*- bzw. *Stolp*-Notation unterscheidet, vor allem durch das Vorhandensein langer Ligaturen[10], die zum Teil charakteristische prägnante Rhythmen – ›Punktierungen‹ und ›Synkopierungen‹ – überliefern. Die Notation der Stimmen erfolgte mit schwarzer Tinte und rotem Zinnober im Wechsel. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die Neumen mit diastematischen Zeichen in Gestalt von Buchstaben (sog. *stepénnye pométy*) versehen.[11] Die mit den Tönen der *obichódnyj*-Tonreihe[12] synchronisierten *pomety* wurden mit einer kontrastierenden Farbe geschrieben: rote Zeichen bei schwarzen Neumen und umgekehrt.

Die Analyse der Handschriften im gesamten Zeitraum von der Mitte des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zeigt, dass die Fixierung dieser Mehrstimmigkeit in ihrer Entwicklung mehrere Phasen durchlaufen hat: zunächst stellenweise mehrstimmige Anweisungen in monodischen Gesängen in *Stolp*-Notation, dann seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die stimmweise Aufzeichnung einzelner Stimmen mit dem neuen Notationstypus *kazánskoe známja*, anschließend die Überlieferung der beiden mehrstimmigen

9 Bis zu diesem Zeitpunkt wird die *put'*-Stimme mithilfe von Zeichen der *Stolp*-Notation der *znamennaja*-Monodie überliefert, die hierfür vor allem aufgrund der komplexen Rhythmik nicht mehr ausreichte.

10 Die Verbindung der Neumen der *kazanskaja*-Notation zu langen Ligaturen erfolgt in der frühen Mehrstimmigkeit soweit möglich in Anlehnung an das grundlegende Überlieferungsprinzip der russischen Monodie, nach dem einer Textsilbe eine Neume entsprechen sollte, aber unter den Bedingungen der reichen Melismatik dieser Mehrstimmigkeit.

11 Vgl. Beispiel 1.

12 Als *obichódnyj zvukorjád* (siehe Bsp. 1) wird die der russisch-orthodoxen Monodie, dem *znamennyj*-Gesang, zugrunde liegende Tonreihe bezeichnet. Der aktualisierende Terminus ›*obichodnyj*‹ (gebräuchlich) geht u. a. auf den Typus des gängigsten liturgischen Gesangbuchs der russisch-orthodoxen Kirche *Obichód* zurück.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Satztypen als Neumenpartitur ab ca. 1650 und schließlich Übertragungen in die quadratische Liniennotation zu Beginn des 18. Jahrhunderts.[13]

Für die frühe russische Mehrstimmigkeit gilt der vom monodischen *znamennyj*-Gesang übernommene Grundsatz »ein Text = ein Gesang«, d. h. es werden keine mehrfachen Vertonungen ein und desselben Textes zugelassen.[14] In beiden Typen wird der Gesangstext nicht gleichzeitig ausgeführt, vielmehr gilt für *troestročie*: »Das rhythmische Spiel und die Schönheit [dieser Mehrstimmigkeit] besteht darin, dass die Stimmen im Wechsel in den Vordergrund treten«.[15] Die Neumen werden nicht übereinander geschrieben, sondern nach Textsilben gruppiert, so dass ihre vertikale Position in der Partitur von der tatsächlichen Ausführung abweicht. Der Ambitus der Stimmen orientiert sich in beiden Typen am Bariton-Register und umfasst 12 Töne der sogenannten *obichódnyj*-Tonreihe.[16]

Beispiel 1: Obichodnyj-*Tonreihe*

Die Melodiebildung der beiden Gesangstypen funktioniert nach dem formelhaften ›Cento-Prinzip‹. Dieses wird auf die mehrstimmige Faktur übertragen, in der die Stimmen fest aufeinander bezogen sind, so dass als Resultat eine ›mehrstimmige Melodie‹ entsteht. Dabei unterscheiden sich das einstimmige *troestročie* und das mehrstimmige *demestvo* voneinander nicht nur durch ihre Besetzung, sondern auch durch die verwendeten Klauseltypen sowie die Realisation des ›Formel-Prinzips‹: das einfache Aneinanderreihen der Klauselformeln im *troestročie* und ihre komplexere Wechselwirkung im *demestvo*.

Jüngere Studien stimmen in der Auffassung überein, dass die beiden traditionellen Gesangstypen von Anfang an als mehrstimmige Satzweisen entstanden sind:[17] *troestročie* als funktionale Einstimmigkeit[18] (zwei Außenstimmen – *niz* und *verh* sind der Hauptstimme *put'* untergeordnet) und *demestvo* als funktionale Zweistimmigkeit

13 Erst mit der Entdeckung mehrstimmiger Quellen in Liniennotation (in erster Linie die umfangreiche Handschrift SHM [ГИМ] Муз. 564) vor etwa 30 Jahren ist eine korrekte Entzifferung der neumatischen Quellen möglich geworden.

14 In diesem Sinne gibt es beispielsweise jeweils nur ein Nachtoffizium bzw. einen Zyklus der Chrysostomos-Liturge im Typus *troestročie* und entsprechend im Typus *demestvo*, wobei jedoch einige Gesangstexte, insbesondere im 17. Jahrhundert, mehrfach vertont worden sind.

15 Meine Übersetzung von Kondraškova 2017, 8: »V etom zaključaetsja osobaja igra, krasota troestročija, kogda golosa poočeredno vychodjat na pervyj plan«.

16 Die obere Grenze der *obichodnyj*-Tonreihe kann in seltenen Fällen um zwei Töne überschritten werden.

17 Z. B. Bogomolova 2006, 61.

18 Terminologie von Evgenij Gippius, etabliert in der Methodik der russischen Musikethnografie (vgl. z. B. Engovatova 2008, 44–62), angewandt auf die frühe russische Mehrstimmigkeit von Evgenij Vorob'ëv (2019).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(*put'* mit seinen zwei Satellitenstimmen *niz* und *verh* sowie eine kontrastierende Stimme: *demestvo*). Der melodische Inhalt der Stimmen ist trotz gleicher Bezeichnungen (*niz*, *put'* und *verh*) in den beiden Stilen unterschiedlich, während die Funktionen einander ähneln.[19] Die führende Stimme des *troestročie*, der *put'* als Träger der Formelstruktur und Basis mehrstimmiger Blöcke, wirkt stabil und ist langsam in seiner melodisch-rhythmischen Entfaltung. Die Außenstimmen verschmelzen stellenweise im Einklang mit dem *put'*, um sich anschließend heterophon auseinander zu bewegen: die mäßig bewegte *verh*-Stimme mit ihrem ausdrucksvollen rhythmischen Verhalten schreitet in die Ober- und Untersekunde fort, der *niz* als melismatisch dichteste Stimme des *troestročie* bewegt sich in die Unterquarte.[20]

Demgegenüber ist der *put'* der vierstimmigen demestischen Mehrstimmigkeit bei gleicher Funktion schlicht gestaltet, während der *niz* beweglicher erscheint. Der *verh* ist in diesem Stil unselbständig, er verdoppelt häufig den *put'* und weicht von ihm nur stellenweise ab. Bei unvollständiger Fixierung in der Partitur entfällt diese Stimme als erste. Auf diesem Hintergrund zeichnet sich die selbständige melismatische Melodielinie der *demestvo*-Stimme ab, die im Verhältnis zum *put'* zwischen Oberquarte und Unterquinte abwechselt.

Troestročie

Mit dem *troestročie* ist das ganze Korpus liturgischer Gesangbücher überliefert. Seine Proprium-Gesänge unterliegen dem Prinzip des Oktoechos (russ. *októich*) – dem aus der byzantinischen Monodie übernommenen System der acht Modi – bzw. russisch *glásy*.[21] Das Wesen eines *glas* entspricht nicht ganz der Bedeutung des westeuropäischen Terminus ›Modus‹ bzw. ›Kirchenton‹: hier stehen nicht das Tonmaterial bzw. das Tonsystem, der Ambitus oder die Finalis im Vordergrund, sondern die für den jeweiligen *glas* charakteristischen Floskeln. Jeder *glas* weist bis zu einem Dutzend mehrstimmiger Formeln auf. Die Fixierung der Oktoechos-Formeln erfolgt in speziellen Sammlungen, *soglásniki*.[22] Diese bilden eine eigene Abteilung innerhalb der Anweisungen zum Lesen der Neumennotation, wie sie im Anhang einiger Gesangbücher zu finden sind. Es handelt sich in den meisten Fällen um Parallelüberlieferungen der Formeln des regulären *znamennyj*-Gesangs in *Stolp*-Notation und der einstimmigen Überlieferung der Grundstimme des *troestročie – put'* in der *kazanskaja*-Notation.[23] Dies weist zwar auf die Verwandtschaft des

19 Vgl. Fragmente der Gesänge des *troestročie* und des *demestvo* im Anhang 1 und 2.

20 Dieses Prinzip wurde ausführlich beschrieben von Evgenij Vorob'ëv (2019).

21 Глас (wörtlich ›Stimme‹), ein semantisches Äquivalent des griechischen ἦχος.

22 Einige Formeln in Oktoechos-Gesängen des *troestročie* sind mit einem besonderen Zeichen Ѳ (*fitá*) versehen. (Darüber ausführlicher: Kondraškova 2013, 164–210). Dieses Zeichen bedeutet, dass an dieser Stelle ein für den jeweiligen Modus typisches Melisma erscheint, welches in allen drei Stimmen aus dem Gedächtnis gesungen wurde. Diese besonderen Formeln werden in den Sammlungen der Melismen (*fítniki*) nach *glasy* geordnet und mit einfachen Zeichen ausgeführt.

23 Vgl. die Analyse von Prinzipien der Materialüberlieferung in *putevye soglasniki* bei Lukaševič 2014.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mehrstimmigen und des monodischen Typus hin, das Moment der Verwandtschaft[24] basiert aber nicht auf dem Prinzip der Verwendung eines präexistenten Gesangs als Fundament.

Die Realisierung der Formeln sowohl in der Monodie als auch in der Mehrstimmigkeit lässt etliche melodische Varianten zu; solche Variantenbildung ist das wichtigste Entwicklungsprinzip der frühen russischen Mehrstimmigkeit und wurde von der *znamennaja*-Monodie übernommen und weiterentwickelt. Indem einzelnen Neumen leicht veränderte Formen dieser Neumen folgen, ergeben sich permanent neue Varianten einer Ausgangsformel, wie etwa im folgenden Beispiel:

Beispiel 2: Melodische Variantenbildung

In der *stepénnyj*-Antiphon »*Ot júnosti moejá*«,[25] die in allen in der russischen liturgischen Gesangspraxis der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts präsenten Typen vertont ist, lassen sich die satztechnischen Prinzipien konsequent nachverfolgen und vergleichen. Dieser Gesang aus dem Morgengottesdienst innerhalb des Nachtoffiziums (*Vsenoščnoe bdenie*) ist dem Oktoechos-System untergeordnet und gehört traditionell zum 4. *glas*.

Den Gesang in Oktoechos-basierten Typen – *znamennyj*-Gesang (monodisch) und *putevoj*-Gesang (Grundstimme des *troestročie*) – eröffnet eine Formel, die im Glossar des Typus *putevoj soglasnik* RSL F. 37 Nr. 93 fol. 650r unter den Formeln des 4. *glas* zu finden ist:[26]

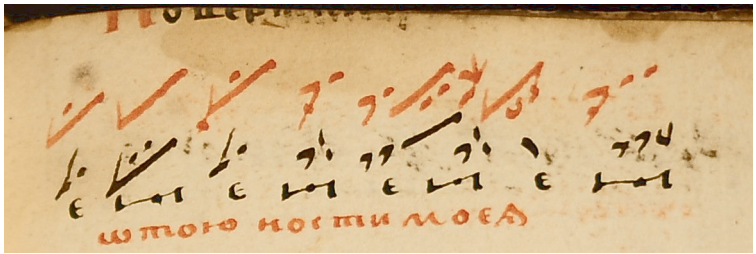


Abbildung 3: Formel Povertka *in* Soglasnik *aus der Bol'šakov-Sammlung der* Russischen Staatsbibliothek *F. 37 Nr. 93 fol. 650r*

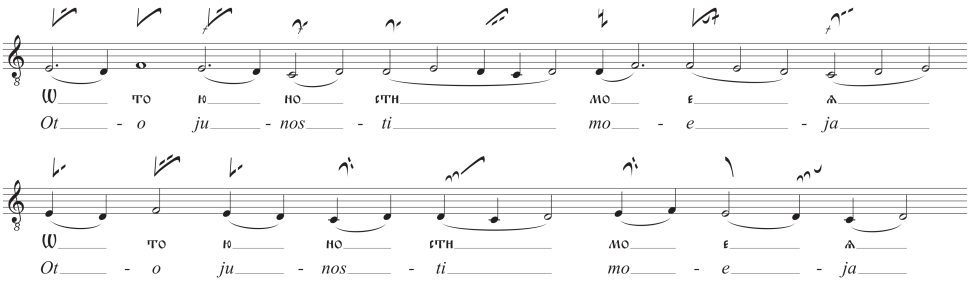
24 Die Verwandtschaft kommt zustande durch Kongruenz nur einiger Formelfragmente (sehr selten ganzer Formeln), also das Vorhandensein einer Vielzahl eigener Oktoechos-gebundener Formeln im *troestročie*.

25 Auch *stepénna* [dt. Stufengesang bzw. lat. *canticum graduum*].

26 Das Formelverzeichnis in dieser Handschrift (fol. 644r-658v) https://lib-fond.ru/lib-rgb/37/f-37-93 (02. 12. 2024) ist das umfangreichste aus neun heute bekannten *Soglasniki* des *putevoj*-Gesangs.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der abgeschnittene Blattrand lässt den Formelnamen *Povertka* erkennen. Die Formeln in der Quelle sind mit zwei Notationstypen angeführt: oben mit Zinnoberrot in *putevaja-* (*kazanskaja-*)Notation und unten mit der schwarzen Tinte in der *znamennyj*-Variante.[27] Die Vokale *e-i* zeigen die Verteilung der Melodie nach Silben, unten ist ein Textincipit als Beispiel notiert:[28]



Beispiel 3: Formel Povertka *aus dem* Soglasnik *RSB F. 37 Nr. 93 fol. 650r (Transkription:* putevoj- *und* znamennyj- *Varianten)*

In den Handschriften mit monodischem *znamennyj*-Gesang ist jedoch eine abweichende Version des Gesangs verbreitet. Die Formel *Povertka* ist nun auf die ganze Phrase erweitert, indem sie Einfügungen erhält und sich in kürzere Formeln aufteilen lässt. So wird der Gesang bereits mit einer anderen melodischen Formel des 4. *glas* eröffnet, in der nur das kreisende Kernelement erhalten bleibt.[29] Die Zenton-Struktur der ersten Strophe des Gesangs im Vergleich zur *put'*-Variante zeigt einerseits, wie weit die Grundstimme des Typus *troestročie* vom *znamennyj*-Gesang bereits abweicht, andererseits aber, dass sich die Anfangsformel des *put'* bereits von der im *Soglasnik* angeführten in rhythmischer Hinsicht unterscheidet:

27 Der Vergleich der beiden Varianten weist gravierende Abweichungen auf. Die Diskrepanzen und Ähnlichkeiten der in *Soglasniki* angeführten Oktoechos-Formeln der *znamennyj-* und *putevoj-*Gesangstypen werden von Aleksandr Lukaševič (2014) analysiert.

28 In der alten Schreibweise: *Oto junosti moeja*.

29 In einigen Handschriften (RSB F. 379 Nr. 39 fol. 119r–v, F. 379 Nr. 86 fol. 102v, F. 379 Nr. 55 fol. 161r–v) findet man eine seltenere melismatische Version dieser *stepenna* des monodischen *znamennyj*-Gesangs; diese ist aber vermutlich später entstanden und mit dem *put'* des *troestročie* kaum verwandt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beispiel 4: Ot junosti moeja *(Anfangsfragment).* Znamennyj-*Gesang (RSB F. 379 Nr. 40 fol. 155v) versus* put' *des* troestročie *(ŠHM Син. певч. fol. 63v-65r)*

Der *znamennyj*-Gesang ist als grundlegender monodischer Gesang der russisch-orthodoxen Kirche zwar chronologisch früher entstanden als die mehrstimmigen Satztypen; sein Entwicklungsprozess reicht aber weit bis ins 17. Jahrhundert hinein, so dass *troestročie* und *demestvo* gleichzeitig mit der Monodie tradiert wurden. Dabei stellt die Hauptstimme des *troestročie*, der *put'*, laut jüngeren Studien eine durch Ausdehnung der Notenwerte und Melismen in mehrerer Hinsicht ›verlangsamte‹ Variante des *znamennyj*-Gesangs dar.[30] Die monodische *znamennyj*-Variante der *stepenna* ist im *troestročie* fast bis zur Unkenntlichkeit verändert, so dass nur das Grundgerüst bzw. die Stütztöne erhalten bleiben, was dem Cantus-firmus-Prinzip im üblichen Sinne nicht entspricht.

Den Gesang eröffnet ein charakteristisches quasi-auftaktiges Präfix, das auch in den mehrstimmigen Gesängen präsent ist, im Gegensatz zu den strukturbildenden melodischen Formeln, von denen jeder Stil seine eigenen aufweist. Ähnlich sind nur einige melodische Kernelemente gestaltet: das Anfangsfragment (»*Ot junosti moeja*« in der *znamennyj*-Variante und »Ot junosti« im *put'* des *troestročie*) und die Klausel (die Formel *Chamila* im *znamennyj*-Gesang und das Ende der Formel *Pastela* im *put'* des *troestročie*) der beiden Gesänge.

Die Gesamtstruktur des Verses im *troestročie* weist allerdings gravierende Unterschiede auf (Anhang 1). Dieser Vers enthält sechs Formeln: drei Grundformeln des 4. *Glas*, wobei *Povertka* im Vers dreimal vorkommt (beim dritten Auftreten in einer reduzierten Gestalt ohne Anfangssegment), zwei aufeinander folgende *Pastela*-Formeln[31] und die kurze Formel *Romca* sowie zwei Oktoechos-Formeln des korrespondierenden 8. *glas*: *Takša*, eingeleitet durch eine dreistimmige Floskel des 4. *glas*, die im Verzeichnis von Lada Kondraškova als »*popevka s pod'ëmom*« (»Floskel mit Aufstieg«) bezeichnet ist

30 Lukaševič 2014, 83.

31 Nur die zweite Hälfte der Formel *Pastela* in der führenden Stimme *put'* entspricht der zitierten im *Soglasnik*: Ihr erstes Segment enthält eine wesentliche rhythmische Veränderung: zwei Synkopen, die einen geraden Rhythmus im *Soglasnik* ersetzen, bilden ein eigenständiges prägnantes Element, das in der weiteren Durchführung wiederholt wird.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Nr. 11),[32] ferner eine *Kimza*-Formel. Die mehrstimmigen Formeln folgen unmittelbar aufeinander oder werden durch kurze Überbrückungen miteinander verbunden. Bei einem Übergang ohne Überbrückung enden sie in der Regel mit einer ›Grauzone‹, die einen fließenden Übergang zur nächsten Formel ermöglicht. Die beiden Strophen des Verses enden jeweils mit einer dissonanten *c-d-e*-Klausel.

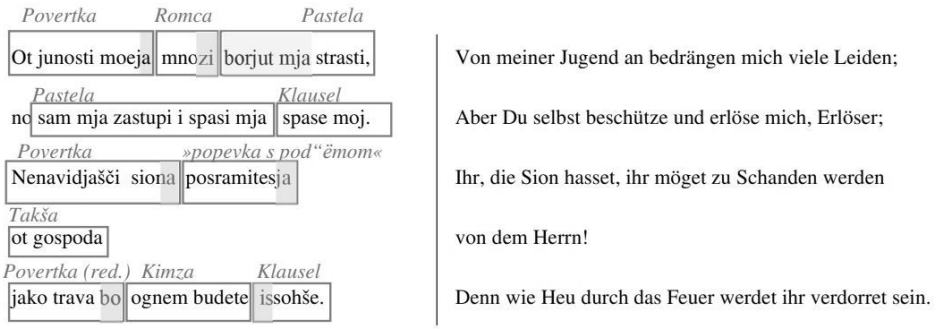


Abbildung 4: »Ot junosti moeja«. Troestročie *(Fragment), Formelstruktur*

Demestvo

Das vierstimmige *demestvo*[33] stellt einen besonders festlichen Gesangstypus dar. Dieser melismatische Gesangsstil hebt sich vom Hintergrund der liturgischen Gesangspraxis bereits dadurch ab, dass er nicht mehr dem Oktoechos-System unterliegt. Seine von der jeweiligen liturgischen Gattung und dem Text unabhängigen Patterns sind nicht nach den *glasy* angeordnet. Auch sind die demestischen Formeln nicht in speziellen Verzeichnissen fixiert und können allein auf analytischem Weg identifiziert werden. Diese mehrstimmigen Formeln interagieren auf eine besondere Weise, indem sie nicht ausschließlich als lineare Aneinanderreihung auftreten, sondern zugleich komplexere Kombinationen hervorbringen: Sie werden verkürzt, gespalten, Fragmente einiger Formeln werden ausgegliedert und in andere Formeln eingefügt. Mit dem *troestročie* haben sie die Bezeichnungen der Stimmen gemeinsam, während sich der melodische Inhalt unterscheidet. Dies deutet darauf hin, dass es sich bei den Stimmbezeichnungen um Angaben zur Funktion der einzelnen Stimmen im Satz handelt. Der *put'* der demestischen Mehrstimmigkeit verliert beinahe alle Verbindungen nicht nur zum *znamennyj*-Gesang, sondern auch zum *put'* des *troestročie*.[34] Hier, im *demestvo*, erfüllt er seine wichtigste Funktion als Ankerpunkt aller Stimmen. Die Vielfalt der Formelvarianten lässt sich auf den *put'* reduzieren: anhand dieser Stimme sind die Formeln am einfachsten zu erkennen. Die Verbindung der

32 Kondraškova 2013, 288.
33 Anhang 2
34 Nur wenige Fragmente des *put'* in einigen Ordinariengesängen der demestischen Mehrstimmigkeit weisen melodische Ähnlichkeiten mit dem *put'* des *troestročie* auf.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mehrstimmigen Segmente erfolgt sowohl horizontal – durch Aneinanderreihung ganzer Formeln bzw. Formelteile oft kettenartig (mit Verschränkung durch ein gemeinsames Glied) – als auch vertikal mit einer paarweisen bzw. 3+1-Stimmenkombination. Dabei entsteht eine strengere Verbindung zwischen *put'* und *verh,* aber eine lockerere zwischen *put'* und *verh* einerseits sowie *put'* und *niz* andererseits. Die *demestvo*-Stimme verläuft selbständiger und enthält oft Formeln, deren Entfaltung unabhängig ist von den gleichzeitig in den restlichen Stimmen ausgeführten Formeln.

Die vertikale Koordination sämtlicher Stimmen ist an den Quart-Sekund-Klang (*c–f–g* bzw. *d–e–a*, seltener auch *d–g–a*) oder – ebenfalls seltener – an den Terz-Sekund-Klang (*e–g–a*) gebunden. Mithilfe solcher Koordinationsvertikalen lassen sich verschiedene Segmente der Formeln gut miteinander verknüpfen. Eine typische *demestvo*-Phrase entwickelt sich aus dem solistischen Vorgesang oder einer Antizipation der *demestvo*-Stimme [*počín* bzw. *zachvát*[35]] zum Quart-Sekund-Klang, aus dem sich die Formelkombinationen entfalten, um in eine von zwei typischen Klauseln, die zur Auswahl stehen, zu münden.

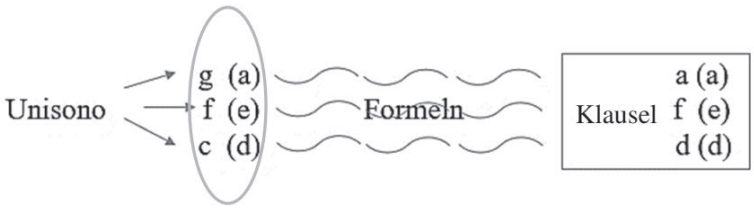


Abbildung 5: Aufbau einer demestischen Phrase

Neben fünf Klauselformeln, von denen zwei vorherrschen, gibt es charakteristische Anfangsmodelle und etwa ein Dutzend längere sowie kürzere mehrstimmige melismatische Formeln für die Zeilenmitte.

Beispiel 5: Typische Klauseln des vierstimmigen demestvo

35 Die Termini sind authentisch und begegnen als Anmerkungen innerhalb von Neumenpartituren der demestischen Mehrstimmigkeit: *zachvát* findet sich auch im *troestročie* und bezeichnet eine längere Note in einer Stimme (*demestvo*, *verh*, im *troestročie* selten auch der *niz*), die den anderen Stimmen vorangeht; *počín* (charakteristisch für demestischen Typus) steht für einen kurzen solistischen Aufgesang der *demestvo*-Stimme.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zwei bestimmte Formeln mit spezifischen Elementen der *demestvo*-Stimme, jeweils mit einem Quartsprung und typischem punktierten Rhythmus, treten nahezu in jedem Gesang auf.

Beispiel 6: Charakteristische Formeln des vierstimmigen demestvo

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die längere Formel setzt sich aus kleineren selbständigen Elementen zusammen. Sie kann als eine größere syntaktische Einheit fungieren oder in kürzere Segmente aufgeteilt werden. Durch das Vorhandensein einer klanggleichen Vertikale auf der dritten Ganzen der längeren Formel lässt sich an dieser Stelle die kürzere Formel integrieren. Die demestischen Formeln sind flexibel, sie weisen oft maßgebliche Veränderungen auf. Jede demestische Formel enthält einen stabilen Kern oder ›Archetypus‹[36] und mehrere flexible Elemente.

Die *stepenna* »Ot junosti moeja« ist in der demestischen Mehrstimmigkeit in drei Varianten zu finden. Die vor einem Jahrzehnt entdeckte Handschrift SHM Муз. 564 (1696–1723)[37] in quadratischer Liniennotation präsentiert eine kürzere, mehr syllabische Version des Gesangs. Die umfangreiche neumatische Handschrift GB-Lbl Add. MS 30063[38] (Ende des 17. Jahrhunderts) enthält zwei melismatische Versionen der *stepenna*. Vergleicht man nur jeweils die grundlegende *put'*-Stimme der drei Versionen, wird klar, dass es sich um drei unterschiedliche Kompositionen handelt.

Beispiel 7: »Ot junosti moeja«. *Die* put'*-Stimme der drei demestischen Versionen: SHM Муз. 564 fol. 114r-115r, Add. MS 30063 fol. 69r-71r und Add. MS 30063 fol. 66v-69v*

Nachdem beide Kompositionen mit der gleichen Anfangsformel beginnen, entfalten sie sich in der Folge individuell. Sowohl die Melodielinien der *demestvo*-Stimme als auch der *put'* unterscheiden sich in diesen Kompositionen erheblich voneinander, was

36 Die Bezeichnung »Archetypus« verwendet Boris Šindin (1991, 81).

37 Datierung von Lada Kondraškova (2015, 54).

38 Die bis heute kaum erforschte Handschrift Add. MS 30063 wurde Anfang der 1960er Jahre von Johann Gardner (1961) entdeckt. Sie stellt, was den Umfang der demestischen Gesänge und die Art ihrer Fixierung (durchgehend als vierstimmige, dicht mit *pomety* besetzte Neumenpartitur) betrifft, eine einzigartige Quelle dar.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

noch einmal darauf hindeutet, dass der vierstimmige demestische Satz jedes Mal neu komponiert wurde. Auch weist die Struktur der Sätze wesentliche Unterschiede auf.

Betrachten wir den Aufbau des Anfangsfragments der dritten Version (Anhang 2), deren erste Strophe bereits die dreifache Länge des *troestročie* erreicht. Diese Strophe enthält drei Klauseln: zwei vollständige (*e-e-d-a* und *f-f-d-a*) in der ersten Zeile des Textes (die vom melodischen Umfang her die zweite wesentlich übertrifft) und eine verkürzte *f-f-d-a* Klausel am Ende der zweiten Zeile. Die ganze Strophe basiert fast ausschließlich auf einer Formel, die in ihrer vollständigen Gestalt erst zu Beginn der zweiten Textzeile (»*no sam mja zastupi*«) erscheint und gleich anschließend wiederholt wird. Zunächst wird diese Formel aber mehrmals aufgespalten, so dass ihre Fragmente in den beiden ersten Zeilen nach Art eines Patchwork-Prinzips kombiniert werden. Eine Ausnahme bildet die in der ersten Zeile vorkommende, oben erwähnte längere Formel, die unmittelbar in die Klausel mündet. Am Ende der Strophe vor der letzten Klausel zerfällt das musikalische Material in mehrere einstimmige, miteinander koordinierte Floskeln.

Die beiden Typen der frühen traditionellen Mehrstimmigkeit – *troestročie* und *demestvo* – stellen eine Sonderform des regulären liturgischen Gesangs im russischen Spätmittelalter dar. Im überlieferten handschriftlichen Quellenkorpus mit Gesängen der altrussischen Epoche, das mehrere tausend Manuskripte umfasst, ist der Anteil der Quellen mit mehrstimmigen Gesängen ziemlich gering: Unter den heute bekannten Quellen enthalten etwa 130 Handschriften polyphone Kompositionen der altrussischen Periode (bis 1700), die meisten davon *troestročie* und nur ca. 40 *demestvo*. Die Verbreitung mehrstimmiger Techniken wurde durch die Komplexität ihrer Überlieferung und Aufführung eingeschränkt. So blieb der mehrstimmige Gesang eine elitäre Kunst, die nur hochprofessionellen Sängern zugänglich war, wie etwa den Chören des Zaren und des Patriarchen an der Mariä-Entschlafens-Kathedrale (*Uspenskij sobor*) im Moskauer Kreml, dem Chor der Nowgoroder Sophiä-Kathedrale sowie einigen professionellen Chören an großen Kathedralen und Klöstern (darunter Wologda).[39] Das vierstimmige *demestvo* hebt sich dabei durch die Prinzipien des Satzaufbaus, Unabhängigkeit vom Oktoechos-System, Variabilität der Textvertonungen und die Verwendung von ausschließlich in den Kathedralen gepflegten Riten von den anderen Gesangsarten der russisch-orthodoxen liturgischen Praxis dieser Zeit ab. Seine Komplexität, seine Struktur und die in ihm angelegte Betrachtung des in den Gottesdienst integrierten Gesangs als kreativen Prozess bringen diesen mehrstimmigen Typus der Auffassung des liturgischen Singens als Kunstmusik näher.

39 Historische Nachweise über die frühe russische Mehrstimmigkeit lassen sich u. a. in den beiden Monografien Nikolaj Parfent'evs (1991a und 1991b) nachverfolgen und systematisieren; sich stützend auf verschiedene Quellen aus dem musikalischen und außermusikalischen Umfeld geht der Autor auch auf mehrere Sänger ein, die früher wenig bekannt waren, und verfolgt deren Lebenslauf.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konsonante Mehrstimmigkeit

Das konservative Verständnis, nach dem Gesang und Liturgie gleichgesetzt werden, wird endgültig am Ende des 17. Jahrhunderts mit der Blüte der konsonanten Mehrstimmigkeit abgelöst.[40] Dieser Wandel bedeutet für die russisch-orthodoxe liturgische Praxis weit mehr als nur einen Wechsel des Klangbilds.[41] Die ›permanente‹ konsonante Mehrstimmigkeit lässt eine gewisse Vielfalt der Realisierung zu, und zwar im Hinblick a) auf den Text und b) auf den Originalgesang. Somit treten zum ersten Mal in der liturgischen Praxis Cantus-firmus-ähnliche Techniken auf,[42] unabhängig davon, ob der zu Grunde liegende Gesang präexistent ist oder ob er für die jeweilige Komposition im Stile der bereits existierenden Gesangstypen neu komponiert wird.

Die konsonante Mehrstimmigkeit findet sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in denselben Gesangbüchern, in denen auch das *troestročie* und das *demestvo* überliefert sind, ebenfalls in Form von Neumenpartituren in *znamennaja*- und/oder *putno-demestvennaja*-Notation. Es handelt sich um einen neuen Typus der Mehrstimmigkeit, der auf einer konsonanten Vertikale mit charakteristischen Quart-Quint-Fortschreitungen der Bassstimme an Zeilenschlüssen basiert. Stilistisch stellt diese Mehrstimmigkeit eine Zwischenstufe zwischen der Praxis der altrussischen Mehrstimmigkeit (in erster Linie dem *troestročie*) und der Mehrstimmigkeit des konzertierenden Barocktypus dar. Es handelt sich um zwei- bis vierstimmige Partituren mit ununterbrochenem syllabischen Verlauf aller Stimmen auf der Grundlage von monodischen ›griechischen‹ Gesangsarten[43] (*znamennyj*, seltener *demestvennyj*).[44] Die neumatischen Partituren übernehmen die funktionellen Bezeichnungen der Stimmen des *troestročie*: *niz*, *put'* und *verh*. Dabei bezeichnet der *put'* die wichtigste Stimme des Satzes, den Tenor. Ebenso ist die Satztechnik der konsonanten Mehrstimmigkeit an die des *troestročie*

40 Erste Beispiele für konsonante Dreistimmigkeit erscheinen bereits in den 1660er Jahren als eine Art Reaktion der russischen Sänger auf die konzertierende Vokalmusik des westeuropäischen Barock, die durch polnische Sänger über die südwestlichen Grenzen Russlands gelangte. Die frühesten dieser Gesänge enthalten neben neuen konsonanten Patterns stellenweise auch dissonante Klangprogressionen und Schlüsse. Diese legen jedoch nicht die Empfindung von Dissonanz und Konsonanz als gleichberechtigte Phänomene nahe und weisen auch keine Evolution des Klangbilds auf, sondern vielmehr bezeugen sie die Unangemessenheit der neumatischen Fixierungsform für Satzmodelle, die auf einem anderen Tonsystem basieren.

41 Der Stilwandel erfolgt in der russischen Musik sehr allmählich. Die konsonante Mehrstimmigkeit existiert gleichzeitig mit der traditionellen dissonanten Mehrstimmigkeit noch über mehrere Jahrzehnte. Dokumentiert sind Nachweise der demestischen mehrstimmigen Praxis im Norden Russlands bis in die 1740er und -50er Jahre.

42 Die Ähnlichkeit besteht in der Verwendung eines präexistenten Gesangs als Grundlage. Im satztechnischen sowie im chronologischen Sinne von einem Cantus-firmus-Prinzip zu sprechen, wäre dagegen in Bezug auf diese Kompositionen unangemessen.

43 Es handelt sich um eine Art Assimilierung der zu dieser Zeit sich auch in Russland durchsetzenden zeitgenössischen griechischen Gesangsweisen. Ein direkter Bezug auf die zeitgenössische griechische Praxis ist nicht nachgewiesen und bedarf weiterer Erforschung.

44 Die Kompositionen verwenden den *demestvo*-Part aus den Gesängen der dissonanten demestischen Vierstimmigkeit.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

angelehnt, nämlich als lineare Verbindung mehrstimmiger Satzmodelle (viel schlichter und überwiegend syllabisch und den Textabschnitten entsprechend). Diese Satzformeln stellen den Versuch dar, polyphone Modelle des westeuropäischen Frühbarock nachzuahmen; jedoch weisen die Stimmführungsprinzipien sowie der harmonische Aufbau gravierende Unstimmigkeiten auf.

Die dreistimmige *stepenna* »Ot junosti moeja« (Anhang 3) aus der Handschrift SHM [ГИМ] Син. певч. 182, fol. 35r-36r (datiert auf die 1670er Jahre, gemischte Notationsform: verwendet Zeichen der *znamennaja*- und *kazanskaja*-Notationen) stellt eine frühe konsonante Komposition dar. Sie ist wie ein Terz-Quint-Satz strukturiert. Ihr Anfangssegment steht dem ersten Glied einer Monte-Sequenz nahe, das in eine plagale Klausel mündet. Die beiden Hälften der ersten Strophe bilden eine variierte Wiederholung. Die Verwendung der melodisch gebrochenen Formel *Povertka* weist einerseits auf die Entstehung des neuen mehrstimmigen Typus auf dem Fundament des *troestročie* hin, andererseits demonstriert sie die Adaptierung der traditionellen linearen Formeln im neuen satztechnischen Kontext. Die archaische Art der Fortschreitung von Zusammenklängen, ihre unregelmäßigen Strukturen und die Parallelführung von Dreiklängen zeigen, wie die Aneignung einer prinzipiell neuen Musiksprache auf der etablierten Grundlage der formelhaften Mehrstimmigkeit und ohne die Voraussetzungen eines strengen kontrapunktischen Regelwerks erfolgte.

Literatur

Add. MS 30063, British Library, London: *Demestvennik*, Ende des 17. Jh. Repertoire: Nachtwache, Sammlung der Stichera, Liturgie der Vorgeweihten Gaben in *demestvo*. Gesänge der Panichida in *troestročie* und konsonanter Dreistimmigkeit (»*grečeskaja*«). Drei- und vierstimmige Neumenpartitur in *kazanskaja*-Notation, mit diastematischen Zeichen *stepennye pomety*.

ГИМ (SHM: Staatliches Historisches Museum Moskau) Музейное собрание 564, Datierung: 1723–25. Umfassende Sammlung von Gesangszyklen der Liturgie, der Nachtwache, ausgewählten Oktoechos-Gesängen in den Typen *troestročie* und *demestvo*. Liniennotation: drei- und vierstimmige Partitur.

ГИМ (SHM: Staatliches Historisches Museum Moskau) Син. певч. 220, Datierung: 1673. Vollständiger *Obichod*. Stil: gemischt, überwiegend *troestročie*. Überlieferungsform: dreistimmige Neumenpartitur in *kazanskaja*-Notation mit *stepennye pomety*.

РНБ ОСРК (RNB: Handschriftensammlung der Russischen Nationalbibliothek Sankt-Petersburg) Q. I. 875, Datierung: 1717. *Troestročnyj Obichod*. Liniennotation: dreistimmige Partitur.

ГИМ (SHM: Staatliches Historisches Museum Moskau) Син. певч. 182, Datierung: 1670er Jahre. Chrysostomos-Liturgie und Nachtwache in konsonanter Dreistimmigkeit. Überlieferungsform: zwei- und dreistimmige Neumenpartitur in *znamennaja*-, *kazanskaja*- und gemischter Notation mit *stepennye pomety*.

НИОР РГБ (RSB: Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek Moskau) F. 379, Sammlung von Erzpriester Dimitrij Razumovskij, Nr. 40, 42, 51, 55. Oktoechos mit monodischem *znamennyj*-Gesang in *znamennaja*-Notation.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

НИОР РГБ (RSB: Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek Moskau) F. 37, Sammlung von Tichon F. Bol'šakov, Nr. 93, fol. 644r-658v, *Soglasnik* (Sammlung der Formeln) in *znamennaja-* und *putevaja-* (*kazanskaja-*)Notation.

Bogomolova, Maria V. (1983), *Putevoĭ raspev i ego mesto v drevnerusskom pevčeskom iskusstve,* Diss., Moskau: Staatliches Moskauer Pjotr Iljitsch Tschaikowski-Konservatorium.

Bogomolova, Marija V. (2005), *Znamennaja monodija i bezlinejnoe mnogogolosie na primere Velikoj panichidy*, Moskau: Kompozitor.

Bogomolova, Maria V. (2006), *Russkoe bezlinejnoe mnogogolosie (na materiale pevčeskich rukopisej XV–XVII vv.)*, Habilitation, Moskau: Staatliches Institut für Kunstwissenschaft.

Gardner, Johann von (1961), »Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien und England«, in: *Die Welt der Slaven* 6, 306–320.

Gardner, Johann von (1967), *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesangs und seiner linienlosen Notation* (Slavistische Beiträge 25), München: Sagner. http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV005643573 (02. 12. 2024)

Engovatova, Margarita A. / Borislava B. Efimenkova (2008), »K voprosu tipologii russkogo pesennogo mnogogolosija«, in: *Mir tradicionnoj muzykal'noj kul'tury: Sbornik trudov* 174, 44–62.

Kondraškova, Lada V. (2013), *Rannee russkoe stročnoe mnogogolosie*, Moskau: MAKS Press.

Kondraškova, Lada V. (2017), »Tipy kadansov v demestvennom četyrechgolosii«, in: *Učenye zapiski Rossijskoj Akademii Muzyki imeni Gnesinyh* 4, H. 23, 15–27.

Lozovaja, Irina E. (2015), *Stolpovoj znamennyj raspev (2-aja polovina XV–XVII vv.). Formul'naja struktura*, Moskau: Staatliches Moskauer Pjotr Iljitsch Tschaikowski-Konservatorium.

Lukaševič, Aleksandr A. (2014), »Principy izloženija materiala v putevych (kazanskich) soglasnikach XVII v.«, in: *Vestnik PSTGU Serija V. Voprosy istorii i teorii christianskogo iskusstva* 2, H. 14, 83–104. https://periodical.pstgu.ru/ru/pdf/article/2581 (02. 12. 2024)

Parfent'ev, Nikolaj P. (1991a), *Drevnerusskoe pevčeskoe iskusstvo v dukhovnoj kul'ture rossijskogo gosudarstva XVI–XVII vekov. Školy. Centry. Mastera*, Sverdlovsk: Uralische Universität.

Parfent'ev, Nikolaj P. (1991b), *Professional'nye muzykanty Rossijskogo gosudarstva XVI–XVII vekov*, Čeljabinsk: Kniga.

Požidaeva, Galina (2010), *Leksikologija demestvennogo penija*, Moskau: Znak.

Riesemann, Oskar von (1909), *Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges* (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Zweite Folge, Bd. 8), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Šabalin, Dmitrij S. (2002), *Pevčeskie azbuki drevnej Rusi. Teksty*, Bd. 1, Krasnodar: Sovetskaja Kuban'.

Sakharov, Ivan P. (1849), »Issledovanija o russkom cerkovnom pesnopenii«, in: *Zhurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščenija* 61, 147–196, 263–284.

Šinin, Boris A. / Irina V. Efimova (1991), *Demestvennyj rospev. Monodija i mnogogolosie*, Novosibirsk: Staatliches Michail Ivanowitsch Glinka-Konservatorium.

Vorob'ëv, Evgenij E. (2019), »Mnogogolosnye idiomy moskovskogo patriarchata v etnosocial'nom kontekste meždu 1650 i 1750 gg.«, Konferenzvortrag am Staatlichen Moskauer Pjotr Iljitsch Tschaikowski-Konservatorium am 19. 11. 2019 im Rahmen der 2. Konferenz *Russkoe muzykal'noe barokko: tendencii i perspektivy issledovanija*, in Vorbereitung.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anhang 1

От юности моея

Liniennotation: RNB Q.I.875 fol. 25v-28v
Kazansjaka Neumennotation: SHM Син. певч. 220 fol. 63v-65r

Transkription Elena Chernova

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anhang 2

Add. MS 30063 fol. 66v - 69v
Transkription Elena Chernova

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anhang 3

SHM Син. певч. 182 fol. 35r-36r
Transkription Elena Chernova

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kontrapunkt, Figuration und Textausdruck in der Musik des frühen Trecento

Eine Analyse des »verschleierten« Gerüsts in Giovanni da Firenzes Madrigal *Nascoso el viso*

Florian Vogt

Für die Musik des frühen Trecento spielt die Unterscheidung zwischen Gerüstfortschreitung und Figuration, zwischen Struktur und Ornament, eine zentrale Rolle; denn nicht zuletzt zeichnet sich die Musik dieser Zeit dadurch aus, dass eine Oberstimme in oftmals schnellen Notenwerten über einer eher ruhigeren Unterstimme verläuft. Deutlich weniger offensichtlich ist dabei jedoch, wann und auf welchen Ebenen die Analyse und Wahrnehmung eines Gerüstsatzes überhaupt greift. Ausgehend von Giovanni da Firenzes Madrigal *Nascoso el viso* wird diese Problemstellung diskutiert, und es wird gezeigt, an welchen Stellen sich die Musik einer eindeutigen Gerüstsatzanalyse entzieht, womit die ganz grundsätzliche Annahme eines Gerüstsatzes in Frage zu stellen ist. Dabei wird auch erörtert, auf welche Weise die Art der Figuration mit dem Textausdruck zusammenhängt. Im Madrigal wird erzählt, wie ein hinter Büschen verstecktes lyrisches Ich Nymphen beim Baden zusieht; damit wird auf die Sage des Aktaion angespielt, der, als er vermeintlich unbemerkt die badende Göttin Diana beobachtet, entdeckt und – von ihr in einen Hirsch verwandelt – letztlich zu Tode gejagt wird. Zu fragen ist, inwiefern sich markante Stellen in der Musik, etwa der an Dissonanzen reiche Beginn, mit dem Text in Beziehung setzen lassen.

The distinction between structural progression and figuration, between structure and ornament, plays a central role in music of the early Italian Trecento, for music of this time is characterised not least by an upper voice with often shorter note values set against a slower lower voice. However, it is not so apparent when and on which levels this distinction is important. Taking Giovanni da Firenze's madrigal *Nascoso el viso* as a starting point, this article investigates this issue and shows at which points the music no longer permits an analysis in terms of an underlying voice-leading framework, calling this concept into question. In this context, the way in which the type of figuration is linked with textual expression is discussed as well. The madrigal relates how the lyrical subject is hidden behind bushes, watching nymphs bathe. This alludes to the legend of Actaeon, who watched Diana bathe, seemingly unnoticed, but who was then discovered and in the end hunted to death, after having been transformed by her into a stag. This article examines the nature of the relationship between text and music in particularly striking passages, such as the beginning of the madrigal with its abundance of dissonances.

Der folgende Beitrag widmet sich dem ›Kontrapunkt‹ in Musik aus der Frühphase dieses Terminus und Lehrgebiets. Anhand des ungefähr aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Madrigals *Nascoso el viso* von Giovanni da Firenze geht es darum, inner-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

halb des Themenkomplexes von Gerüstfortschreitung und figurativer Ausgestaltung das Für und Wider von Perspektiven und deren Erkenntnispotenzial zu diskutieren.[1]

Zunächst werde ich erläutern, wie in diesem Stück – unter Berücksichtigung des Textinhalts sowie von im Text versteckten Anspielungen – einigen Merkmalen des musikalischen Satzes eine gezielte textausdeutende Funktion zuzusprechen wäre. Die Beschäftigung mit diesen Eigenheiten wirft allerdings ganz grundsätzliche Fragen und Probleme auf. Diese sollen in einem zweiten Teil erörtert werden, um so einige Annahmen, die in der Sekundärliteratur gängig sind und auf denen die Analyse im ersten Teil fußt, kritisch zu hinterfragen.

Ein Hinweis vorab: Es geht mir hier nicht darum, die Anwendbarkeit des Begriffs und Konzepts Kontrapunkt bzw. *contrapunctus* an sich zu diskutieren. Denn zum einen wird die Debatte, inwiefern Gerüstfortschreitungen in den Madrigalen dieser Zeit den Regeln des *contrapunctus* aus Quellen französischer Provenienz unterworfen sind, weithin kontrovers geführt. Zum anderen ist fraglich, inwieweit zu dieser Zeit überhaupt eine konsistente Vorstellung von *contrapunctus* in Lehre und Praxis auszumachen ist.[2] Wenn hier also von Kontrapunkt die Rede ist, dann in dem Sinne, dass es um die grundsätzliche Frage geht, inwieweit melodische Konzeptionen mit einer vertikalen Regelhaftigkeit verbunden sind und in welchen Bereichen eine solche Ordnung gilt.

***

Der Anfang von *Nascoso el viso* (Bsp. 1) weist zahlreiche Gestaltungsmerkmale auf, wie sie in vielen Madrigalkompositionen der Zeit zu beobachten sind, mit einer engen Verbindung von Textdeklamation und Satzstruktur:[3]

- Eine Deklamationspassage in der Mitte der Phrase wird durch melismatische Teile eingerahmt.
- Die Versstruktur des *endecasillabo a minore*, für den eine betonte vierte Silbe typisch ist, korrespondiert in der Musik mit der Hervorhebung des Wortes »viso« in Takt 5, etwa durch den einzigen Sprung im gesamten Phrasenverlauf der Unterstimme.[4]

1 Mein Dank geht an die gutachtende Person aus dem anonymen Peer-Review-Verfahren; für die Überarbeitung der Vortragsfassung war mir das Feedback eine wertvolle Anregung. Mein weiterer Dank geht an Wulf Arlt für zahlreiche aufschlussreiche Diskussionen und Kommentare.

2 Auf den ersten Punkt werde ich am Ende des Beitrags kurz eingehen. Den zweiten Punkt hat kürzlich Felix Diergarten erörtert; siehe das Kapitel »Jenseits des ›Contrapunctus‹. Zu einer Hypothese von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs« (Diergarten 2021, 88–102).

3 *Nascoso el viso* ist in vier Handschriften überliefert: Rs f. 18'–19, FP f. 49'–50, Sq f. 3'–4 und SL f. 19'–20 (siehe Huck / Dieckmann 2007, 167). Eine Edition mit Darstellung aller Varianten findet sich in Huck / Dieckmann 2007, 30–33, wobei sich die Herausgeber für die Fassung aus dem Codex Rossi als Hauptquelle entschieden haben (Huck / Dieckmann 2007, 167 f.) und die Abweichungen in den anderen Handschriften als Annotationen abdrucken. Im Folgenden beziehe ich mich – falls nicht anders vermerkt – auf die Fassung aus dem Codex Rossi.

4 Zur einfachen Orientierung verwende ich pragmatisch die Bezeichnung ›Takt‹.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– Die beiden Stimmen sind melodisch so konzipiert, dass zusammen mit der Textdeklamation ein konsonanter Gerüstsatz in Einklängen, Quinten und Oktaven ausgeprägt wird (Bsp. 1, kleingedruckte Notenzeile). Auffällig ist die einzige Sexte in diesem Gerüstsatz (T. 6): Mit dieser Sexte wird – unterstützt durch den *via-natura*-Rhythmus innerhalb der *senaria perfecta* – der syllabische Textdeklamationsteil in der Mitte der Phrase auch klanglich hervorgehoben; zugleich wird mit ihr die Verschiebung weg von *d*-basierten Zusammenklängen hin zu *g*-basierten eingeleitet.[5]
– Belebt ist dieser Gerüstsatz mit weitestgehend stufenweise verlaufenden Figurationen, wobei die Oberstimme – wie für gewöhnlich als die reicher ornamentierte Stimme – einen dynamischen melodischen Verlauf ausprägt: zunächst wellenartig aufsteigend bis zum Spitzenton *g* in Takt 7, dann – zwei Mal beim hohen *g* ansetzend – absteigend zum tieferen *g* am Ende der Phrase in Takt 11.

Beispiel 1: Giovanni da Firenze, Nascoso el viso*, erster Vers und Gerüstfortschreitung*

Weniger augenscheinlich ist die Analyse des melismatischen Bereichs zwischen den großen Pflöcken dieses Gerüstsatzes. Hier tun sich Fragen auf, die das Verhältnis zwischen der melodischen Gestaltung der beiden Stimmen und der daraus resultierenden Klanglichkeit betreffen:

– Auf welchen Verfahren beruhen die sich vertikal ergebenden Klänge innerhalb von melismatischen Partien?

5 Die 6–8-Fortschreitung kann (und sollte) als eine *tendere*-Fortschreitung mit Halbtonanschluss bzw. »minor distantia« im Sinne Marchetto da Padovas aufgefasst und mit *fis* gesungen werden. Unabhängig von dieser Interpretation als *tendere*-Fortschreitung wurden kleine Sexten in aller Regel sowieso mit *musica ficta* zu (konsonanteren) großen Sexten verändert (siehe den Abschnitt »Akzidentien und Musica ficta« in Huck/Dieckmann 2007, XLVI–L). Zum Begriff des *tendere* in Traktaten des 14. Jahrhunderts siehe etwa Sachs 1984, 192, zu den Termini *senaria perfecta* und *via natura* und ihrer Verwendung in Bezug auf Musik des Trecento siehe etwa Baumann 1991, 401 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– Lassen sich diese Klänge etwa als (ornamentierte) Gerüstfortschreitungen begreifen?
– Oder sind sie nicht doch besser als ›zufällige‹ Zusammenklänge innerhalb der durch die Textdeklamation vorgegebenen Intervallfortschreitungen aufzufassen?

Nascoso el viso weist für diese Fragen besonders interessante Stellen auf. Schon gleich zu Beginn wird eine ungewöhnlich dichte und dissonanzbetonte Klanglichkeit inszeniert, die sich einer einfachen Beschreibung hinsichtlich eines zugrundeliegenden (konsonanten) Gerüstsatzes entzieht (Bsp. 2a): In Takt 2 erklingt auf Schlag 2 eine übermäßige Quinte und in Takt 4 auf Schlag 2 eine übermäßige Quarte, die durch die vorangehende Achtelbewegung in der Oberstimme noch zusätzlich ›markiert‹ wird.[6] Weitere solche Stellen finden sich etwa in den Takten 14 (Bsp. 2b) und 21 (Bsp. 2c).[7] Zusammenklänge dieser Art gibt es bei Giovanni zwar gelegentlich auch in anderen Kompositionen, aber sie finden sich nie so prominent und signaturhaft wie hier am Anfang eines Stücks.

Beispiel 2a: G. da Firenze, Nascoso el viso*, auffällige Zusammenklänge in den Takten 1–6*

Beispiel 2b: G. da Firenze, Nascoso el viso*, auffälliger Zusammenklang in T. 14*

Beispiel 2c: G. da Firenze, Nascoso el viso*, auffällige Zusammenklänge in T. 21*

Auch die Takte 9 und 10 sind hinsichtlich der oben aufgeworfenen Fragen zum Verständnis der melismatischen Fortschreitungen aufschlussreich. Je nachdem, welche No-

6 In den anderen Quellen stehen in Takt 2 in der Oberstimme eine Viertel *h* und eine Halbe *cis*, sämtlich ohne Figurationen. Damit tritt der Zusammenklang *f–cis* noch stärker in den Vordergrund.

7 Bei den Takten 20–23 handelt es sich um eine verdichtete Variante der Takte 1–3: Der melodische Quintabstieg von *a* nach *d* in der Unterstimme ist nun derart verschoben, dass sich als Zusammenklänge die Sekunde, die übermäßige Quarte und die übermäßige Quinte in unmittelbarer Folge ergeben.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten man in der Oberstimme als Gerüsttöne interpretiert, ergeben sich ganz unterschiedliche Wahrnehmungsverhältnisse zur Unterstimme und demnach ganz unterschiedliche Gerüstfortschreitungen (Bsp. 3, mit drei solchen Möglichkeiten in kleingedruckter Darstellung): In Variante 1 habe ich als Gerüsttöne die melodischen Spitzentöne des jeweiligen Schlags gewählt, in 2 den jeweiligen Anfangston, und in 3 bin ich von besonders konsonanten Zusammenklängen ausgegangen.[8] Noch schillernder wird dieser Befund, wenn man die Version aus dem Codex Panciatichi hinzunimmt (Bsp. 3, unteres System): In dieser Überlieferung treten insbesondere in der Unterstimme Abweichungen gegenüber der Fassung aus dem Codex Rossi auf (mit auffälligen Septimdissonanzen zu Beginn von Takt 9 und 10), so dass sich nochmals andere Gerüstfortschreitungen ausmachen lassen.

Beispiel 3: G. da Firenze, Nascoso el viso*, Strukturanalyse der Takte 9–10*

In der Euphorie einer ersten Analyse des Stücks habe ich mich zu der These hinreißen lassen, hinter all diesen Beobachtungen eine musikalische Textausdeutung zu vermuten, dergestalt, dass Giovanni in diesem Stück gezielt Figurations-Konstellationen eingesetzt hätte, die eine eindeutige Wahrnehmung der Gerüstfortschreitung in den Melismen (etwa T. 2 oder T. 9–10) bewusst außer Kraft setzen würden. Dieses musikalische »Gerüst-Versteckspiel« hätte seine Entsprechung in der Thematik des Textes:[9]

8 Weitere Interpretationen sind selbstverständlich möglich.

9 Textedition nach Huck / Dieckmann 2007, 144. Übersetzung vom Verfasser nach Eggebrecht [5]2004, 245.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nascoso el viso stava fra le fronde d'un bel zardino: apresso a mi guardava sopra una fonte dove se pescava.	Das Gesicht versteckt, hielt ich mich zwischen den Zweigen eines schönen Gartens auf: Nicht weit von mir sah ich eine Quelle, wo gefischt wurde.
E vedea donne vermigliete e bionde, lizadre al modo che solea le Euguane, trovarse al bosco e quando a le fontane.	Und ich sah rötliche, blonde Frauen, graziös wie die Euguanen, die sich für gewöhnlich im Wald und gelegentlich an Brunnen aufhielten.
Qual era scalza, qual com'ela naque; più non vol dir quanto quel dì me piacque.	Manch eine war barfuß, manch andere, wie sie geboren wurde, ich möchte nicht mehr sagen, als wie sehr mir jener Tag gefiel.

Im Gedicht, das emblematisch mit dem Wort *nascoso* (»versteckt«) beginnt, wird ein Versteckspiel beschrieben: Ein hinter Gebüsch verborgenes lyrisches Ich ergötzt sich am Beobachten des Treibens nackter barfüßiger Nymphen. »Versteckt« ist im Gedicht darüber hinaus noch eine Anspielung auf die berühmte griechische Aktaion-Sage.[10] Der Beobachter wäre demnach der Heros Aktaion, dessen Geschichte einen tragischen Ausgang nimmt: Die Sage erzählt, wie Aktaion beim Beobachten der badenden Göttin Diana und ihrer Nymphen erwischt und daraufhin von ihr in einen Hirsch verwandelt wird. »Versteckt« in der Erscheinung des Hirsches wird er daraufhin von seinen eigenen Hunden zu Tode gejagt und zerfleischt, angefeuert von Freunden, die ihn nicht mehr erkennen.

***

So verführerisch es ist, diese besondere Thematik auch in der Musik entdecken und an ihrem Befund dingfest machen zu wollen, so problematisch entpuppt sich das beim näheren Hinsehen in der Konkretisierung. Denn die These, dass etwas musikalisch versteckt wird, impliziert ja die Annahme, dass dem Versteckten eine klare, offen zu Tage tretende Struktur zugrundeliegen *könnte*, dass also die Musik so beschaffen wäre, als ob es in ihr etwas zu verstecken gäbe. Nun ist das aber hinsichtlich der oben diskutierten Frage nach Gerüst und Figuration in der Musik des frühen Trecento keineswegs der Fall.

Zur Verdeutlichung des Problemfeldes mag eine Analyse aus der Sekundärliteratur zum Anfang des Madrigals *Sì com'al canto* von Magister Piero dienen (Bsp. 4).[11] Dieses Stück, das deutlich weniger dissonante Härten aufweist als *Nascoso el viso* und somit eher den klanglichen »Normalfall« repräsentiert, stammt aus dem gleichen Stilbereich und kann deswegen gut zum Vergleich herangezogen werden.[12] Wie in *Nascoso el viso*

10 Huck / Dieckmann 2007, 167.

11 Überliefert im Codex Panciatichi, f. 70'. Ich folge der Edition in Huck 2005, 140; die Analyse ebd., 142.

12 Insbesondere für die zu diskutierende grundsätzliche Thematik des Gerüstsatzes sind die stilistischen Unterschiede zwischen den Komponisten des frühen Trecento, auf die etwa Oliver Huck hingewiesen hat – siehe hierzu in Huck 2005 insbesondere die Ausführungen zum »Satz« auf den Seiten 182–196 sowie die Tabelle mit den verschiedenen Stilmerkmalen auf den Seiten 209–211 –, nicht von Belang. Auch Huck selbst diskutiert diese Thematik als ein Komponisten-übergrei-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

etabliert sich auch in *Sì com'al canto* auf der Ebene der Textdeklamation ein klarer (konsonanter) Gerüstsatz (Bsp. 4, kleingedruckte Zeile 1), verbunden durch melismatische – und nahezu komplett schrittweise verlaufende – Figurationen in beiden Stimmen.

In der zu diskutierenden Analyse wird dem Anfang nun eine Gerüstfortschreitung unterlegt, die weitgehend der Bewegung der Unterstimme folgt (Bsp. 4, Zeile 2). Damit wird der Satz aus einer Perspektive gelesen, der zufolge die melismatischen Passagen ein auf der (überwiegend als unfiguriert angenommenen) Unterstimme beruhendes Fortschreitungsgerüst zur Grundlage haben. Darüber hinaus wird mit dieser Lesart demonstriert, wie die unterlegten Gerüstfortschreitungen mit jenen Klangfortschreitungen korrespondieren, die aus Traktaten sowie aus Musik dieser Zeit ableitbar sind. Bevorzugte Klangfortschreitungen sind demnach parallele Primen, Quinten und Oktaven, Fortschreitungen von der Sexte zur Oktave sowie von der Terz zur Quinte oder zum Einklang; kaum eine Rolle spielen hingegen Parallelführungen imperfekter Konsonanzen sowie die Quarte als Gerüstintervall.[13]

So reizvoll und überzeugend es auf den ersten Blick scheinen mag, die melismatischen Passagen als Ornamentierungen kleinteiliger Gerüstfortschreitungen aufzufassen,[14] als so problematisch erweist sich dieses Vorgehen bei genauerem Hinsehen. Denn letztendlich ist es eine durchaus offene Frage, welche Noten einer ornamentierten Linie man sinnvollerweise als Gerüsttöne einer Figuration auffassen sollte und welche nicht – vor allem dann, wenn man sich bei der Wahl nicht primär vom Prinzip leiten lässt, besonders typische Klangfortschreitungen wiederfinden zu wollen. So ließen sich beispielsweise über denselben Noten der Unterstimme auch solche Töne der Melodie als »gerüsthaft« wahrnehmen, die unter melodischen Gesichtspunkten prominent angesteuert werden (etwa wie in Bsp. 4, Zeile 3). Und fasst man die Unterstimme selbst als figurierte Stimme auf, ergeben sich noch viele weitere Möglichkeiten der Gerüstanalyse (etwa wie in Bsp. 4, Zeilen 4 und 5).

fendes Element, so etwa in Huck 2008, 308, wo im Zusammenhang mit der Gerüstsatz-Analyse eines Stücks von Giovanni auf eine vergleichende Analyse von Piero und Jacopo verwiesen wird (Anm. 41) und wo zugleich einige Thesen Kurt von Fischers dekonstruiert werden, denen zufolge die Unterschiede zwischen diesen Komponisten auch in einem grundsätzlich andersartigen Umgang mit Gerüstsätzen zu suchen wären (von Fischer 1984, insb. 50 und 52).

13 Huck 2005, 182–196.

14 Besonders faszinierend erscheint mir an dieser analytischen Perspektive der Gedanke, dass sich die übergeordneten, durch die Textdeklamation markierten Klangfortschreitungen im Kleinen in der Art eines musikalischen »Fraktals« gleichsam widerspiegeln.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 4: Möglichkeiten einer Strukturanalyse in Magister Piero, Sì com'al canto*, Beginn*

Das alles zeigt, wie die Suche nach einem zugrundeliegenden Gerüstsatz als struktureller Basis der melismatischen Passagen selbst bei einem – im Vergleich mit *Nascoso el viso* – klanglich viel gewöhnlicheren bzw. »normaleren« Stück, wie eben *Sì com'al canto*, ins Leere läuft. Die Frage ist also nicht, *welchen* Gerüstsatz man für eine bestimmte Stelle als besonders treffend ausmachen kann. Vielmehr ist es die Annahme, *dass* ein solcher überhaupt zugrundeliegt, welche in Frage zu stellen ist. Konsequent weitergedacht kann die »Verschleierung« eines Gerüsts dann auch kein kompositorisches Mittel sein und somit nur schwerlich als ein semantischer Textausdruck interpretiert werden. Schien mir der Schlüssel zum Verständnis des Stücks *Nascoso el viso* zunächst in einem planvollen Verstecken von Gerüstfortschreitungen zu liegen, so entpuppte sich diese Art zu komponieren bei näherem Hinsehen als ein weitgehend immanentes Feature des Madrigalstils der Zeit. Eine semantische Aufladung, insbesondere hinsichtlich des musikalischen Versteckens, ist nicht dingfest zu machen.

***

Nichtsdestotrotz lässt sich dem Anfang von *Nascoso el viso* eine besondere klangliche Dichte infolge einer Häufung dissonanter vertikaler Klänge nicht absprechen. Und diese Klanglichkeit mag dann doch in die semantische Textausdeutung hineinspielen. Denn auffällig ist in jedem Fall, wie damit eine Farbe in der Musik ausgeprägt wird, deren Rolle sich nicht zuletzt im Vergleich mit dem Beginn des Ritornellos erhellt.

Zu Beginn des Ritornellos richtet sich die Perspektive im Text auf die »nackten und barfüßigen Nymphen«. Und auch in der Musik findet an dieser Stelle eine Klangänderung statt (Bsp. 5): Beide Stimmen verlaufen in umspielten parallelen Oktaven, zwar

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht auf systematische Art mit der immer gleichen Figuration, aber gleichwohl den Klangeindruck einer im Prinzip ganz einfachen, naturhaften Musik hervorrufend.[15] Der Charakterumschwung zu Beginn des Ritornellos ist an sich nicht ungewöhnlich im Madrigalstil der Zeit. In *Nascoso el viso* wirkt dieses Absetzen angesichts der Klangdichte im ersten Teil jedoch besonders frappant und korrespondiert sehr eng mit der Klanglichkeit des Textes: Erklingen in den Strophen, welche die Perspektive des »versteckten Beobachters« zum Inhalt haben, vornehmlich dunkle Vokale wie a und o, wird der Klang im Ritornello mit den vielen ›qu‹/›c‹-Lauten gleichsam ›urwüchsiger‹:[16]

Nascoso el viso stava fra le fronde
d'un bel zardino: apresso a mi guardava
sopra una fonte dove se pescava.
E vedea donne vermigliete e bionde,
lizadre al modo che solea le Euguane,
trovarse al bosco e quando a le fontane.
Ritornello:
Qual era scalza, qual com'ela naque;
più non vol dir quanto quel dì me piacque.

Dass sich im weiteren Verlauf des Ritornellos die Musik abermals ändert, passt ins Bild: Mit einer in beiden Stimmen ungleichzeitigen und auf schnellen Notenwerten stattfindenden Textdeklamation mag einerseits das überschwängliche Vergnügen des Beobachters zum Ausdruck kommen, zugleich wird mit der ungleichzeitigen Textdeklamation das Bild des Nachlaufens evoziert – ein subtiler musikalischer Hinweis auf die Aktaion-Hetzjagd, auf die das Sujet des Gedichts anspielt?

Beispiel 5: G. da Firenze, Nascoso el viso*, Beginn des Ritornellos*

***

15 Dorothea Baumann interpretiert diese Stelle mit den Oktavparallelen als »raffiniertes Mittel eines archaischen Stils«, weist zugleich aber darauf hin, dass diese Parallelen »Elemente einer einfachen Zweistimmigkeit mit primärer Oberstimme und einer mehr oder weniger ›colla parte‹ laufenden Begleitung des Tenors« seien (Baumann 1991, 392). Diese letztere Deutung scheint mir in Bezug auf den Text besonders treffend.

16 Auf die »schöne Klanglichkeit der Sprache« in *Nascoso el viso* hat bereits Hans Heinrich Eggebrecht hingewiesen ([5]2004, 244): »In den beiden Strophen sind der a- und o-Laut und im Ritornello ist der qu-Anlaut das die Wörter sinnlich verbindende Band.«

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Meine knappen Hinweise verdeutlichen, wie schwierig es sein kann – so verlockend es auch ist –, bei der Analyse melismatischer Abschnitte auf ein zugrundeliegendes klares und geregeltes Klangfortschreitungs-Gerüst zu schließen. Und als Konsequenz hieraus ist demnach auch die vielfach diskutierte Frage, nach welchen Regeln und Prinzipien solche Fortschreitungen ablaufen, an sich fragwürdig. Während etwa Anna Maria Busse Berger die *contrapunctus*-Lehre der Zeit als Bezugspunkt wählt und diese auf ein Madrigal von Giovanni zu projizieren versucht, zeigt Oliver Huck mit überzeugenden Argumenten die Problematik einer solchen Analyse auf.[17] Allerdings erörtert Huck nicht, *ob* es einen Gerüstsatz gibt, sondern schlägt als Bezugspunkt die Graduslehre der Zeit vor, ohne freilich damit die grundsätzliche Frage nach einer möglichen Auswahl von Gerüsttönen zu lösen.[18] Fest steht, dass sich nicht ohne Weiteres jedem Tenorton ein passender Ton in der Oberstimme zuordnen lässt; überdies – und das ist der entscheidende Punkt – versteht man den Tenor an vielen Stellen besser als eine Stimme, die ihrerseits figuriert ist.[19] Für das Verständnis des melismatischen Zwischenbereichs hilfreicher als die Gerüstsatz-Perspektive mag hier der Blick aus der Warte eines ›Zieltonsatzes‹ sein – eines Satzes, der auf der Kombination zweier melodisch eigenständig entfalteter Linien zwischen zwei weiter auseinander liegenden Zieltönen des von der Textdeklamation herrührenden Intervallsatzes beruht und sich in diesem melismatischen Zwischenbereich einem geregelten Zugriff entzieht.[20] Gerade in diesen faszinierenden Passagen einer – letztlich vermutlich sehr traditionellen, seit dem frühen 12. Jahrhundert in Aufzeichnungen greifbaren und sicherlich schriftlosen Praktiken entsprechenden – melodischen Zieltonkonstruktion zeigen sich wesentliche Eigenheiten eines Stücks, wird mithin durch die sich ergebenden vertikalen Zusammenklänge ein

17 Busse Berger 2007; Huck 2008, 308.

18 Huck 2008, 309.

19 Insofern tragen auch die Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, auf die Klaus-Jürgen Sachs bei der Suche nach »Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik« hingewiesen hat, nichts zur Klärung dieser Frage bei (Sachs 2007).

20 Felix Diergarten hat das in Bezug auf französische Liedsätze des 14. Jahrhunderts und unter dem Gesichtspunkt der Dissonanzbehandlung so formuliert: »Schwieriger wird eine auf den Contrapunctus gestützte Auffassung aber, wenn der Tenor selbst diminuiert ist, wenn sich diminuierte Stimmen gegeneinander bewegen und Dissonanzen nicht als Bewegung einer einzelnen Stimme gegen einen konsonanten Hintergrund verstanden werden können. […] Solchen [sic] Passagen lassen sich aber im Sinne älterer Dissonanzpraktiken beschreiben. Die konsonanten Knotenpunkte treten hier weiter auseinander und zwischen ihnen ist das Note-gegen-Note-Prinzip nicht wirksam [...]« (Diergarten 2021, 124). Auch für die Analyse italienischer Musik des späteren 14. Jahrhunderts und darüber hinaus bleiben diese Überlegungen relevant. Einige »Probleme« der Analyse entstehen erst, wenn man – wie etwa Margaret Bent anhand einer analytischen »cantus-tenor background reduction« in Johannes Ciconias Motette *O felix templum* – annimmt, dass jede Tenornote eine Gerüststation impliziert: »To parse the music in accordance with Prosdocimus's injunctions, I read the underlying counterpoint of *O felix templum* […] not as a succession of coincident beats yielding a row of parallel fifths, but rather have picked the underlying notes that make the best simple counterpoint *with the tenor*« (Bent 2003, 92, Hervorhebung durch den Verfasser).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Charakter in der Musik ausgeprägt, der dann wieder mit dem Text korrespondieren kann.[21]

Literatur

Arlt, Wulf [1992], »Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung: Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300«, in: *L'ars nova italiana del Trecento. VI. Atti del Congresso internazionale »L'Europa e la musica del Trecento«*, Certaldo: Polis, 127–144.

Baumann, Dorothea (1991), »Italien«, in: *Die Musik des Mittelalters*, hg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber, 385–415.

Bent, Margaret (2003), »Ciconia, Prosdocimus, and the workings of musical grammar as exemplified in *O felix templum* and *O Padua*«, in: *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, hg. von Philippe Vendrix, Tournhout: Brepols, 65–106.

Busse Berger, Anna Maria (2007), »Compositional practices in Trecento music: model books and musical traditions«, in: *Music as social and cultural practice: essays in honour of Reinhard Strohm*, hg. von Melania Bucciarelli und Berta Joncus, Woodbridge: Boydell, 24–37.

Diergarten, Felix (2021), *Komponieren in den Zeiten Machauts: die Liedsätze des Codex Ivrea* (Würzburger Beiträge zur Musikforschung 7), Würzburg: Königshausen & Neumann.

Eggebrecht, Hans Heinrich ([5]2004), *Musik im Abendland,* durchgesehene Taschenbuchausgabe, München: Piper.

Fischer, Kurt von (1984), »Das Madrigal ›Si com'al canto della bella Iguana‹ von Magister Piero und Jacopo da Bologna«, in: *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens: Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hg. von Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart: Steiner, 46–56.

Huck, Oliver (2005), *Die Musik des frühen Trecento* (Musica mensurabilis 1), Hildesheim: Olms.

Huck, Oliver/Sandra Dieckmann (Hg.) (2007), *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento*, Bd. 1: Übertragungen, Texte, Kommentare (Musica mensurabilis 2.1), Hildesheim: Olms.

Huck, Oliver (2008), »Schriftlichkeit, Mündlichkeit und Gedächtnis als Narrative und Denkfiguren einer Geschichte der Musik des Trecento«, in: *Die Tonkunst* 2, 304–313.

Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Geschichte der Musiktheorie 5), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.

Sachs, Klaus-Jürgen (2007), »Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik. Die Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, fol. 4r, 8v-11v«, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (Musica mensurabilis 3), hg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman und Alba Scotti, Hildesheim: Olms, 15–34.

21 Zur Frage des möglichen Einflusses schriftloser Praktiken auf die Satzart des frühen Madrigals siehe Arlt [1992], zur weiten und durchaus kontrovers diskutierten Thematik von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in diesem Repertoire siehe Huck 2008.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tote Kompositionen?

Homophonie und Psalmtonparaphrase in den Reformmessen Vincenzo Ruffos

Adrian Nagel

Vincenzo Ruffo (1508–1587) ist durch seine Reformmessen von 1570 hauptsächlich mit der Gegenreformation verbunden. Aufgrund der Bedingung, eine möglichst gute Textverständlichkeit zu erreichen, passte Ruffo seine Kompositionstechnik an und verzichtete etwa auf Polyphonie und mehrstimmige Vorlagen. In den homophonen Messen führte das Streben nach Textverständlichkeit paradoxerweise zu Auslassungen von Wörtern oder Silben in einzelnen Stimmen. Außerdem wurden die Titel der Messen bisher als Bezeichnung für den Modus betrachtet, doch weisen sie auf zugrunde liegende Psalmtöne.

Vincenzo Ruffo (1508–87) is primarily associated with the Counter-Reformation through his Reform Masses of 1570. To achieve optimal comprehension of the texts for his listeners, Ruffo adapted his compositional technique, forsaking polyphony and multivoice models. Paradoxically, in the resulting homophonic Masses, the pursuit of text clarity led to omissions of words or syllables in individual voices. Additionally, the titles of the Masses were traditionally given as mode designations, but they actually reference the underlying Psalm tones.

Der Name Vincenzo Ruffo (1508–1587) wird in der Musikgeschichtsschreibung vor allem mit dem Thema der Gegenreformation verbunden. Ausschlaggebend dafür sind seine Reformmessen von 1570.[1] Den Auftrag für diese Messen erhielt der damalige Mailänder Domkapellmeister vom Kardinal-Erzbischof Carlo Borromeo (1538–1584) nach einem Provinzialkonzil in Mailand (1565), das als kirchenpolitische Reaktion auf das Konzil von Trient (1545–1563) abgehalten wurde.[2] Im Anschluss an einen Grundgedanken des Konzils stellte Borromeo die Bedingung, dass bei kirchlichen Kompositionen

1 Der Druck der *Missae quatuor concinate ad ritum concilii mediolani* erfolgte 1570 bei Antonio Antoniano in Mailand (Ruffo 1963, VI). Die Edition der ersten zwei Messen (*Missa Primi Toni* und *Missa Secundi Toni*) ist vorgesehen im Rahmen einer begonnenen Gesamtausgabe von Joseph Vecchi, von der allerdings nur jener Band (Ruffo 1963) erschienen ist. Zwei weitere Messen (*Missa Quarti Toni* und *Missa Octavi Toni*) wurden zusammen mit zwei späteren Messen Ruffos von Lewis Lockwood herausgegeben (Ruffo 1979b).

2 Im Tridentinum selbst wurde die Kirchenmusik nur in der letzten Sitzungsperiode besprochen und brachte bloß einen einzigen aussagekräftigen Satz hervor, der offiziell publiziert wurde: »Von den Kirchen sollen sie aber jene Arten von Musik fernhalten, in denen sich durch Gesang oder Instrumente etwas Laszives oder Unreines in die Liturgie mischt« (Diergarten 2019, 3). Alle darüber hinausgehenden Regelungen wurden in die Verantwortung der einzelnen Bischöfe gelegt, sodass Borromeo im Erzbistum Mailand seine eigenen Vorstellungen der Kirchenreform umsetzen konnte. Tatsächlich gingen die musikbezogenen Beschlüsse eines 1565 dort einberufenen Provinzialkonzils deutlich über die des Tridentinums hinaus (Glowotz 2011, 197).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine möglichst gute Textverständlichkeit erreicht werden müsse.[3] Um diese Bedingung zu erfüllen, änderte Ruffo radikal seine Kompositionstechnik.

Zu Lebzeiten war Vincenzo Ruffo eigentlich als Madrigalkomponist berühmt. So hatte er bereits neun Madrigalbücher veröffentlicht, ehe 1557 sein erstes Messbuch erschien.[4] Bis 1570, also in über sechzig Lebensjahren, publizierte Ruffo nur fünf Messen, in denen er unter anderem Motetten von Jean Richafort und Jachet de Mantua verarbeitete.[5]

Bei der Komposition der Reformmessen verzichtete Ruffo auf zwei Aspekte seiner früheren Messkompositionen: auf den reichlichen Gebrauch von Polyphonie, der ja grundsätzlich die Textverständlichkeit gefährdet, und auf die Verwendung von Vorlagen, die inhaltlich vom Ordinarium ablenken, indem sie einen anderen, mitunter gar weltlichen Originaltext konnotieren.

Die resultierenden Auftragswerke sind vierstimmige, äußerst homophone Messen. In der Forschung sind die Reformmessen vor allem als Beispiele für *cantus firmus*-freie, post-tridentinische Messvertonungen mit reduzierter Komplexität betrachtet worden. So sprechen Daniel Glowotz und Gabriel-David Krebes von einer »kompositorischen Schlichtheit […], die ganz im Stile des episkopalen Auftretens und Selbstverständnisses Borromeos den Prinzipien modestia, gravitas und humilitas entspricht.«[6] Den bisher umfangreichsten musikwissenschaftlichen Beitrag zu Ruffos Schaffen leistete Lewis Lockwood.[7] In *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* beschreibt er die Reformmessen als satztechnische Experimentierfelder Ruffos, bei denen stilistische Simplizität (»stylistic simplicity«) das vorherrschende Prinzip darstelle.[8]

Dass die Messen Ruffos bislang nicht eingehend analytisch untersucht wurden, ist angesichts dieser Ausgangslage zunächst wenig verwunderlich, stellen sie doch auf den ersten Blick als vermeintlich ›schlichte‹ und ›reduzierte‹ Werke nur begrenzt eine analytische Herausforderung dar. Dabei werfen gerade die scheinbar mühelos diagnostizierbaren musikalischen Eigenschaften eine Vielzahl von Fragen auf: Was genau bedeutet die viel beschworene ›Einfachheit‹ in der Vokalpolyphonie? Laut bisherigen Erkenntnissen liegen Ruffos homophonem Satz Klangfolgen zugrunde, die nicht von einem präexistenten *cantus firmus* abhängig sind. Doch ist diese in der Forschung etablierte Meinung zu relativieren, denn es handelt sich bei den Messen – wie hier gezeigt werden

3 In einem Briefwechsel aus dem Jahr 1565 zwischen Carlo Borromeo und dem damaligen Mailänder Vikar Nicoló Ormaneto, der den Auftrag an Ruffo betrifft, wird vor allem die Textverständlichkeit (*musica intelligibile*) betont (Lockwood 1970, 93). Auch im Vorwort des Messendrucks bringt Ruffo den Wunsch Borromeos nach Textverständlichkeit zum Ausdruck (Lockwood 1957, 354).

4 Mit Ruffos *Missa Alma redemptoris mater* von 1542 existiert eine frühere Messe, die zusammen mit Messen anderer Komponisten gedruckt wurde (Ruffo 1979a, viii).

5 Lockwood 1970, 146.

6 Glowotz 2011, 199 f.

7 Von Lewis Lockwood stammen u. a. der Artikel »Vincenzo Ruffo and musical reform after the council of Trent« (Lockwood 1957), die Monographie *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (Lockwood 1970) und die Edition einiger Messen Ruffos (vgl. Fußnote 1).

8 Lockwood 1970, 182 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

soll – um Psalmtonkompositionen. Und schließlich führt paradoxerweise ausgerechnet das Anliegen der Textverständlichkeit bei Ruffo zu teilweise unverständlicher Textdeklamation in den Einzelstimmen.

Grundfragen der Satztechnik in Ruffos Reformmessen

Die vom Auftraggeber gestellte Bedingung einer optimalen Textverständlichkeit scheint Ruffo zunächst Überwindung gekostet zu haben. In der Widmungsvorrede der Reformmessen an den Mailänder Senator Antonello Arcimboldo, in der Ruffo seinen Kompositionsprozess beschreibt, gesteht er: »Ich wusste überhaupt nicht, wohin ich mich wenden sollte.«[9] Erst nachdem der Musikliebhaber Arcimboldo ihm einen Prototyp der zu komponierenden Musik gezeigt hatte, war Ruffo imstande, eine erste eigene Messe mit einer neuentwickelten Kompositionstechnik zu schreiben, nach der ihm die weiteren Messen dann leichter fielen.[10] Um welche Beispielmusik es sich gehandelt hat, ist nicht bekannt – allerdings war dies sicherlich eine Komposition mit vorherrschend homophonem Satz. Für Ruffo selbst ergab sich aus der Aufgabenstellung offenbar ein Konflikt zwischen ästhetischen und funktionalen Überlegungen. Der die Textverständlichkeit ermöglichende homophone Satz wurde nämlich von Musiktheoretikern wie Pietro Pontio stark kritisiert. In seinem *Dialogo* bezeichnet er Werke mit durchgängiger Homophonie als »tote Kompositionen«.[11] Womöglich bezieht sich Pontio damit sogar auf Messen Ruffos, dessen Werke ihm nicht unbekannt waren.[12]

Eine Herausforderung bei der homophonen Setzweise speziell in Messen ist das bekannte Ungleichgewicht hinsichtlich der Textmenge in den Sätzen des Ordinariums. Die Problematik liegt dabei nicht auf den textreichen Sätzen des Glorias und des Credos; diese stellen sich auch mit homophoner Setzweise als ausgedehnte Kompositionen dar. Hingegen würde eine rein homophone Umsetzung der übrigen, textlich eher knappen Sätze proportional zu kurz geraten. Konsequenterweise entwickelte Ruffo für diese Sätze eine Mischung aus Homophonie und Polyphonie, um auch mit nur wenig Text eine sinnvolle musikalische Form generieren zu können.[13]

---

9 Ruffo 1570, 1: »Quò me verterem, penitus ignorabam.«

10 Vgl. ebd.: »Tu tandem aliquando, qui eiusdem sententiae fueras, obuiam mihi prodiisti, sensumq: tuum apertè praetulisti, ac tanquam (ut ita dicam) Protoplastes huiuscemodi symphoniam componendi modum mihi indicasti. Itaq cohortatione tua ductus Missam unam ita confeci, ut syllabarum numeri, simulq voces, & modi ab auditoribus piis planè, & perspicuè noscerentur, ac perciperentur. Ex quo factum fuit, ut exemplar illud imitando in posterum ad alias istiusmodi Missas conficiendas facilior, promptiorq essem.« Lewis Lockwood (1957, 354) legte eine englische Teilübersetzung des Vorworts vor.

11 »Morta la compositione […] s'intende, quando le parti vanno communemente con misura di Breve over con misura di Semibreve, per alquanto spatio di tempo« (Pontio 1595, 54).

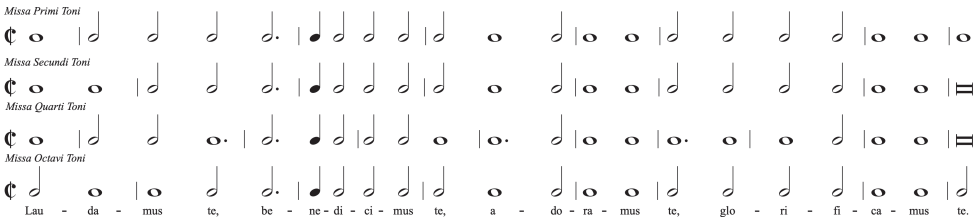
12 Glowotz 2011, 205.

13 Ebd., 203 f.; Lockwood 1970, 184 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Alle Messen Ruffos folgen annähernd dem gleichen Gesamtplan: Die Kyrie-Sätze enthalten zu Beginn zumeist homophone Passagen und werden im weiteren Verlauf polyphon fortgeführt. Die längeren Texte des Glorias und Credos sind fast ausschließlich homophon komponiert; nur das dreistimmige Crucifixus weist polyphone Abschnitte auf.[14] Die Eröffnung der Sanctus-Sätze ist polyphon gestaltet, das Dominus Deus dagegen zunächst homophon, um anschließend in einen satztechnisch gemischten Abschnitt überzugehen. Den einzigen ausnahmslos polyphonen Teil stellt das jeweils dreistimmige Benedictus dar. Ebenfalls gemischt gearbeitet sind die Sätze des abschließenden Agnus Dei.

Ein zentrales Element ist der Rhythmus, der insbesondere in homophonen Abschnitten der Textdeklamation entspricht. Offenbar setzt Ruffo in den Messen einen üblichen Sprachgestus um, denn die rhythmische Gestaltung gleicher Textpassagen ähnelt sich in den vier Reformmessen häufig. Am Anfang des Glorias fällt das Wort *benedicimus* auf, dem in allen Messen der gleiche Rhythmus unterlegt ist.



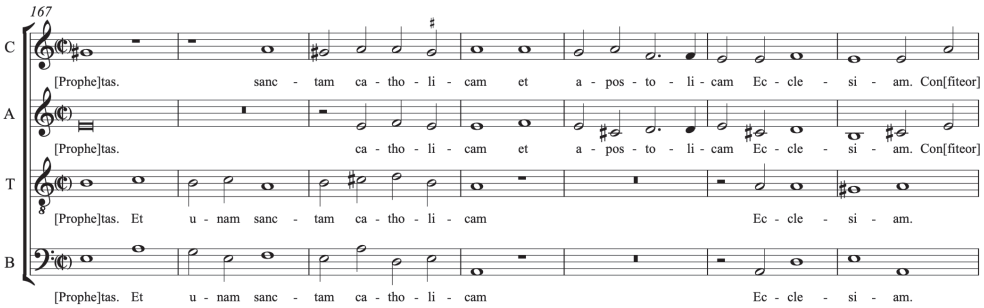
Beispiel 1: Textrhythmen Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te

Für eine gezielte Platzierung dieses Rhythmus spricht, dass Ruffo ansonsten die Konstellation von punktierter Minima plus Semiminima in homophonen Passagen äußerst sparsam einsetzt. Doch auch die anderen Silben besitzen oft gleiche Notenwerte oder weichen maximal um eine einzige rhythmische Ebene voneinander ab. Der Charakter von kurzer oder langer Silbe kommt auf diese Weise verständlich zum Ausdruck.

Eine weitere grundlegende ästhetische und satztechnische Frage ist, wie sich bei andauernder homophoner Deklamation Abwechslung erreichen lässt. Eine Möglichkeit musikalischer Veränderung besteht in der Variation zwischen verschieden besetzten Abschnitten, und Ruffo macht davon erwartungsgemäß Gebrauch. So ereignet sich im Credo der *Missa Quarti Toni* ein schneller Klangfarbenwechsel vom unteren zum oberen Stimmpaar:

14 Das Crucifixus der *Missa Primi Toni* und der *Missa Quarti Toni* ist durchgängig polyphon.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

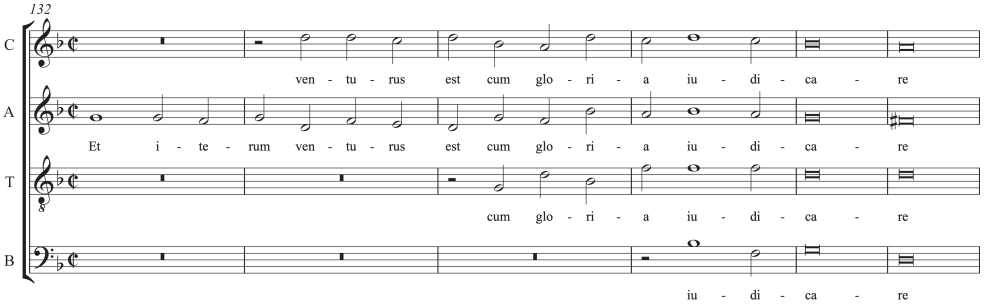


*Beispiel 2: Unterschiedliche Stimmkombinationen (*Missa Quarti Toni*, Credo, T. 167)*

Nach dem Klang auf der Finalis der vorausgegangenen Textzeile reduziert sich der vierstimmige Satz beim Wort *unam* zur Zweistimmigkeit. Mit den nachfolgenden Wörtern *sanctam catholicam* findet er sukzessive zur Vierstimmigkeit zurück, bevor das Stimmpaar von Cantus und Altus zur Geltung kommt.

Textauslassungen

Hier wird zugleich der vielleicht erstaunlichste Aspekt der Reformmessen Ruffos deutlich. Um die Textverständlichkeit innerhalb von Abschnitten mit Besetzungsveränderungen nicht zu gefährden, lässt Ruffo in den betroffenen Stimmen einzelne Wörter oder gar Silben weg. So geschieht es, dass in einer einzelnen Stimme syntaktisch unvollständige Sätze oder – noch frappierender – unvollständige Wörter erscheinen, die für den jeweiligen Sänger sicher irritierend wirken. Im Beispiel 3 ist anfänglich eine Imitation zu sehen, die textlich jedoch nicht nachvollzogen wird:



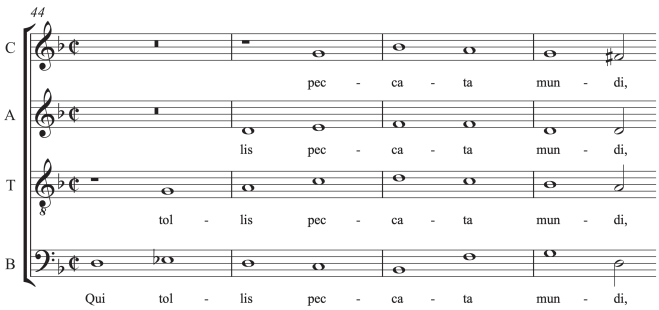
Beispiel 3: V. Ruffo, Missa Primi Toni*, Credo, T. 132, Beispiel für Textverständlichkeit in der Imitation*

Alle Stimmen setzen nacheinander ein, bis der zuletzt hinzutretende Bassus die Vierstimmigkeit komplettiert. Die Stimmeneinsätze scheinen sich gegenseitig zu bedingen: Der beginnende Liegeton mit Wechselnote des Altus wird im Cantus eine Quinte höher imitiert. Diese steigende Quinte g^1-d^2 nimmt der Tenor auf, indem er sie terzversetzt

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

imitiert, und der Bassus antwortet dem Tenor in umgekehrter Weise mit zwei fallenden Quarten nach Art der Romanesca. Die Textverteilung folgt diesem polyphonen Klangaufbau jedoch nicht. Wie in einem homophonen Satz erklingen gleiche Silben gleichzeitig, womit Ruffo die optimale Textverständlichkeit innerhalb eines imitatorischen Abschnitts sicherstellt, in dem sich die Stringenz der individuellen Stimme der Funktionalität des Gesamtgefüges unterordnet.

In seinem Bestreben, größtmögliche Textverständlichkeit auch in polyphonen Strukturen zu erreichen, geht Ruffo in der *Missa Secundi Toni* noch einen Schritt weiter:



Beispiel 4: V. Ruffo, »Qui tollis peccata mundi« aus dem Gloria der Missa Secundi Toni*, T. 44, imitierter Klangaufbau*

Der Ausgangspunkt ist auch hier die kompositorische Idee eines Klangaufbaus von der Ein- bis zur Vierstimmigkeit. Da sich der Einsatzabstand zwischen den Stimmen auf eine Semibrevis beschränkt und der Text abermals strikt syllabisch vertont wird, kommt es nicht nur zur Auslassung ganzer Wörter, sondern sogar einzelner Silben.[15] Interessanterweise kann dem Druckbild des Originals[16] die Absenz von Silben keineswegs entnommen werden. Völlig unbeeindruckt wird das Silbenüberbleibsel – in diesem Fall »Lis« – mit dem am Abschnittsbeginn üblichen Initial gedruckt.

Beispiel 5: Qui tollis peccata mundi *(*Missa Secundi Toni*, Altus)*

15 Lockwood 1957, 362.

16 Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Archivio Capitolare di Pistoia.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Offensichtlich geraten in derlei Fällen zwei Forderungen in Konflikt: Ruffos Klangästhetik, die in homophonen Passagen auf Abwechslung durch Besetzungsveränderungen abzielt, kreuzt sich in manchen Fällen mit dem Vorhaben, die Textvertonung so verständlich wie möglich zu gestalten. Um beide Ziele in Einklang zu bringen, entscheidet sich Ruffo gelegentlich gegen die syntaktische und sogar gegen die semantische Korrektheit der Einzelstimme. Solche Wort- und Silbenauslassungen stellen zu Ruffos Zeit Ausnahmen dar und dürften bereits für die zeitgenössischen Ausführenden gewöhnungsbedürftig gewesen sein. Seitens der Theoretiker wurden, soweit ich sehe, solche gezielten Silbenauslassungen nicht diskutiert. Immerhin formuliert Gaspar Stoquerus in seinem Traktat *De Musica Verbali Libri Duo* eine diesbezügliche, primär für Ausführende bestimmte Regel: Wenn bei notierter Musik das Problem auftritt, dass die Silbenanzahl einer Textstelle die Anzahl der verfügbaren Noten übersteigt, soll der Sänger entweder Silben auslassen oder Noten unterteilen.[17] Es scheint, als habe Ruffo Gebrauch von dieser Regel gemacht. Die mögliche Unterteilung von Noten ergäbe für sein Vorhaben einer guten Textverständlichkeit keinen Sinn. Jedoch erscheint das Weglassen einer Silbe als Notlösung akzeptabel gewesen zu sein.

Psalmtöne

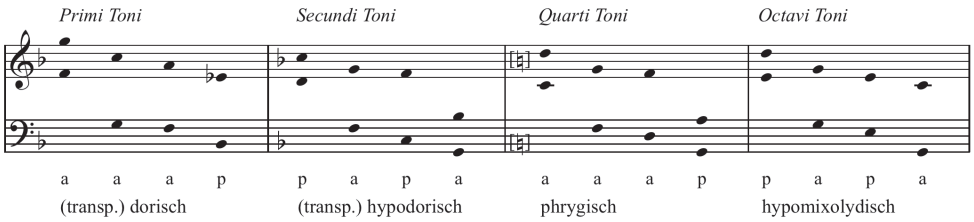
Die Forschung hat die Titel der Messen Ruffos – *Primi*, *Secundi*, *Quarti* und *Octavi Toni* – bisher einhellig als neutrale Bezeichnung des Modus betrachtet.[18] Doch schon die Betrachtung der Stimmumfänge zeigt, dass hier ein Missverständnis vorliegt. Darüber hinaus stellt die Forschung bezüglich der Messsätze geschlossen einen »kompletten Verzicht auf [melodische] Vorlagen«[19] fest. Auch diese Behauptung bedarf der Relativierung.

17 »Plures a principio notas paucioribus syllabis tribuentes, postea deficiant, paucioribusque notis quam syllabis relictis, aut syllabarum aliquot omittere cogantur, aut notas divisione plures facere, aut denique iis notis syllabas adiicere, quibus id satis commode fieri vix potest« (Rotola 1988, 162).

18 »Der fehlende Rückgriff auf jegliche Vorlagen ermöglichte dem Komponisten gleichzeitig die Wahl von neutralen Titeln nach der Modalität dieser Werke« (Glowotz 2011, 200). »[…] ma ai ›modi‹ gregoriani« (Ruffo 1963, VIII). »[…] they bear entirely neutral titles – the modal classifications *primi*, *secundi*, *quarti* and *octavi toni*« (Lockwood 1970, 182).

19 Glowotz 2011, 202. »Parody technique is abandoned. The use of madrigals as models would have contradicted the ban on mixing secular elements into sacred music, and the use of motets would almost inevitably have yielded contrapuntal techniques he was seeking to avoid. […] independence of these masses from polyphonic models or any other given material« (Lockwood 1970, 182). »Sono quattro messe, non più legate ad un *cantus prius factus*« (Ruffo 1963, VIII).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 6: Stimmumfänge der Messen; Abkürzung a = authentisch, Abkürzung p = plagal

Überprüft man die Titel jeweils im Hinblick auf die modale Disposition der Stimmen, so zeigen sich größtenteils Übereinstimmungen. Der (transponierte) dorische Modus bestätigt sich bei der *Missa Primi Toni* ebenso wie bei der *Missa Secundi Toni* der (transponierte) hypodorische und bei der *Missa Octavi Toni* der hypomixolydische Modus. Allein die *Missa Quarti Toni* wäre aufgrund des authentischen Modus der Tenorstimme eigentlich dem *tertio tono* zuzuordnen. Die Erklärung, der Messtitel beziehe sich auf den zugrunde liegenden Modus, kann in dieser Einfachheit also nicht stimmen.

Ebenfalls den Stimmumfang betrifft eine Veränderung des Ruffoschen Kompositionsstils, die im Vergleich seiner späten Messen mit den früheren deutlich wird. Der Ambitus des Cantus der drei frühen Messen umfasst mindestens eine Dezime (*Missa Alma redemptoris mater*: *f*-*b*^{1}, *Missa Quem dicunt homines*: *e*^{1}-*g*^{2}, *Missa Aspice Domine*: *b*-*d*^{2}) und bringt den Oktavrahmen der authentischen oder plagalen Anlage klar zur Geltung. In den Reformmessen ist er hingegen stark eingeschränkt. Zwar bewegt sich die Cantusstimme in der *Missa Primi Toni* und *Quarti Toni* noch im Rahmen einer None, bleibt aber vorrangig beschränkt auf den Rahmen einer Sexte über der Finalis. Außerdem wird in der *Missa Primi Toni* das authentische Gerüst erst im Agnus Dei mit dem Erreichen des Oktavtons *g*^{2} komplettiert. Der Ton *e*^{2} des authentischen phrygischen Cantus der *Missa Quarti Toni* findet keine Verwendung. Auch in den *Missae Secundi Toni* und *Octavi Toni* fehlt zur Vervollständigung des modalen Rahmens der obere (*d*^{2}) bzw. der untere Randton (*d*^{1}). Der Cantus dieser beiden Messen umspannt also lediglich das Intervall einer Septime.

Bekanntlich bezieht sich der Begriff *Tonus* in italienischer Musik des 16. und 17. Jahrhunderts häufig nicht auf den Modus, sondern auf einen Psalmton, worauf insbesondere Harold Powers aufmerksam gemacht hat.[20] Auch in den Messen Ruffos ist mit *Tonus* offensichtlich ein Psalmton gemeint. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, werden über weite Strecken im Cantus dieser Messen Psalmtöne paraphrasiert. Man kann vorerst nur mutmaßen, warum Ruffo bei seinen post-tridentinischen Messkompositionen Psalmtöne zum grundlegenden Material gewählt hat. Die Gattung der Psalmtonmesse ist zu Ruffos Zeit zwar nicht ganz neu – so existieren etwa Messen von Franchinus

20 Powers 1998.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gaffurius[21] und Alexander Agricola[22], die auf Psalmtönen basieren –, sie zählt aber aufgrund der wenigen bekannten Beispiele auch nicht zu den Genres, die bei einem Komponisten des 16. Jahrhunderts als selbstverständlich vorausgesetzt werden können.

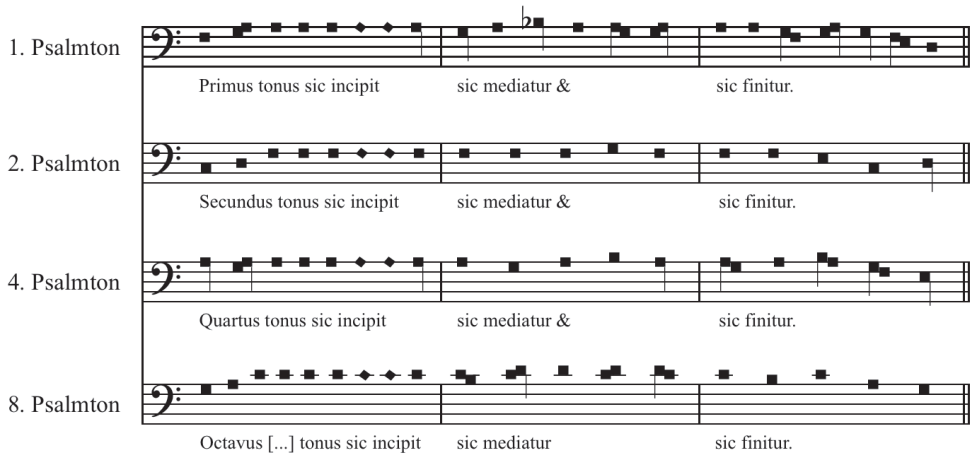
Christian Thomas Leitmeir diskutiert in seiner Dissertation über Jacobus de Kerle die Bindung einer mehrstimmigen Musik an den gregorianischen Choral als Kriterium reformorientierter Kirchenmusik.[23] Beim gewöhnlichen Messordinarium ist es jedoch nicht üblich gewesen, auf die den Messsätzen zugehörigen gregorianischen Melodien zurückzugreifen. In der Regel wurde ein Cantus firmus aus dem liturgischen Umfeld herangezogen, der einheitsstiftend in allen Sätzen zum Einsatz gelangte. War selbst diese Voraussetzung nicht gegeben – Leitmeir führt als Beispiel Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Missa Papae Marcelli* an –, reichte als Surrogat eine gewisse, nicht eindeutig definierte ›Choralartigkeit‹ des mehrstimmigen Satzes.

Ruffos Reformmessen stehen mit ihrem Psalmtonmaterial zwischen diesen beiden angeführten Polen. Da die Psalmtöne im alltäglichen Leben der Kirche ständig im Gebrauch waren, konnte ihre Würdigkeit und ›Choralartigkeit‹ nicht in Frage gestellt werden.[24] Gleichzeitig hatte der Psalmton keinen eigenen Text und keinen feststehenden Rhythmus, lieferte also gleichsam ›neutrales‹ Melodiematerial. Tatsächlich scheint gerade diese Eigenschaft der Neutralität überaus geeignet gewesen zu sein, um den konziliaren Wunsch nach liturgischer Dezenz[25] einzulösen.

Eine Ruffo nahestehende Quelle für die Darstellung der Psalmtöne bietet das *Libellus de rudimentis musices* (1529) von Biagio Rossetti, der in den 1520er Jahren an der Veroneser *Scuola degli Accoliti* Lehrer von Ruffo war.[26] Beispiel 7 zeigt die im Traktat enthaltenen vier für die Messen Ruffos entscheidenden Psalmtöne.[27] Dass diese Notation im Italien des 16. Jahrhunderts weit verbreitet war, ist an ähnlichen Beispielen zu beobachten: Die Psalmtöne in der *Practica musicae* (1496) von Franchinus Gaffurius sind exakt gleich,[28] Pietro Aaron notiert in seinem *Toscanello in musica* (1539) sehr ähnliche Intonationen,[29] und Pietro Pontio gibt im *Ragionamento di Musica* (1588) ebenfalls übereinstimmende Psalmtöne an[30].

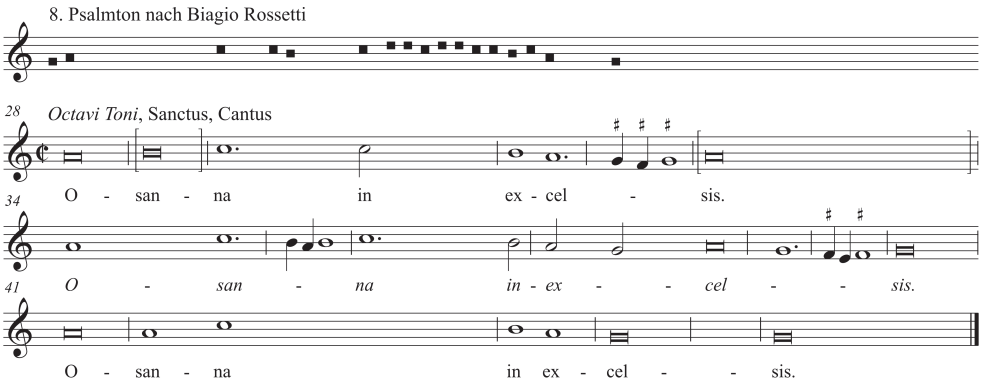
21 *Missa Gaffori primi toni brevis* und *Missa brevis octavi toni gaffori* (Gaffurius 1490).
22 *Missa Primi Toni* und *Missa Secundi Toni* (Agricola 1504).
23 Leitmeir 2009, 425.
24 Menke 2015, 37.
25 Leitmeir 2009, 421.
26 Leitmeir 2016.
27 Rossetti 1529, 55–57.
28 Gaffurius 1496, 31–47.
29 Aaron 1539, 47.
30 Pontio 1588, 97 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 7: Psalmtöne nach Biagio Rossetti

Ruffos Verfahren der Psalmtonparaphrase lässt sich gut an kurzen Sätzen mit wenig Text nachvollziehen. Die Form des Hosanna in der *Missa Octavi Toni* ist mit drei aneinandergereihten Abstraktionen des achten Psalmtons konstruiert.



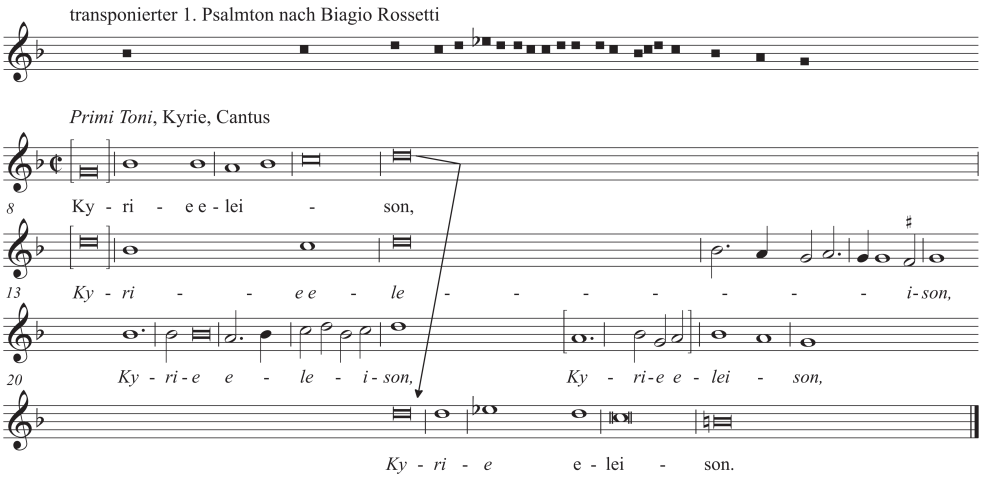
Beispiel 8: V. Ruffo, Missa Octavi Toni*, Sanctus, Cantusstimme mit Psalmton*

Die Gerüsttöne der Cantusstimme entspringen der liturgischen Vorlage. Mit der zweiten oder dritten Silbe wird die Repercussa c^2 erreicht, bevor die Phrase schrittweise zur Finalis hinabsteigt. In Folgendem unterscheiden sich die Melodieverläufe dieses Teilsatzes von Rossettis Psalmtongestalt: Bei allen drei Durchgängen lässt Ruffo den ersten Ton des Initiums weg, und zur Mitte hin wird der Quintton d^2 nicht berührt. Ansonsten passen zwei weitere Töne, die im Beispiel durch eckige Klammern markiert sind, nicht zur Vorlage: Direkt zu Beginn wird der Terzsprung des Initiums schrittweise ausgefüllt, und die ganze Zeile endet statt mit einer Kadenz auf *g* mit einer solchen auf *a*, die aber eine mögliche Variante der *differentiae* darstellt. Tatsächlich variiert das

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hosanna den Psalmton bereits weitgehend, was mit einem Blick auf die gesamte Messe durchaus einleuchtet: Alle übrigen Sätze beginnen im Cantus mit der Finalis *g*, und der Quintton wird ebenfalls regelmäßig erreicht.

Das dreimalige Erklingen des Psalmtons ist auch im nächsten Beispiel von Bedeutung:



Beispiel 9: Missa Primi Toni*, Kyrie, Cantusstimme mit Psalmton*

Im ersten Kyrie der *Missa Primi Toni* ist einer der drei Durchgänge abweichend vom eben gezeigten Hosanna in zwei Teile gespalten. Anfang und Ende des Kyrie ergänzen sich zu einem Psalmtonverlauf. Auffällig ist hier der erste Ton *g*, der nicht zur Ursprungsgestalt gehört. Vermutlich wollte Ruffo die Messe mit einem perfekten Klang beginnen, in den der Beginn des Psalmtons nicht gepasst hätte.

In diesen bisher eher kurzen Beispielen ist auffällig, dass die Psalmtöne vor allem in rhythmisch unterschiedlichen Varianten zur Anwendung kommen. Um deren weitreichende Variabilität zu verdeutlichen, ist im abschließenden Beispiel eine ganze Reihe von Psalmtondurchgängen aufgelistet, die aus der *Missa Quarti Toni* stammen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 10: Missa Quarti Toni*, ausgewählte Stellen der Cantusstimme mit Psalmton*

Obgleich alle angeführten Melodiewendungen verschieden rhythmisiert sind, paraphrasieren sie jeweils erkennbar den vierten Psalmton. Der Fokus auf der Repercussa a^1 und das lineare Absteigen zur Finalis e^1 verweisen klar auf die liturgische Quelle. Den freilich geringen Ambitus des Psalmtons erweitert Ruffo um den Ton c^2, womit sich die Eigenschaften des dritten und vierten Modus einander annähern, wie es in der Praxis häufig geschieht. Die Repercussa c^2 des dritten Psalmtons profiliert sich demnach innerhalb des vierten.

Die Beispiele der vielfältigen Psalmton-Abstraktionen zeigen, dass Ruffo nicht auf die bloße Abbildung der Psalmtöne zielt. Ästhetisch wäre eine Psalmtonmesse ohne melodische Variation auch kaum denkbar, da sie eine inakzeptable Monotonie hervorrufen würde. Vielmehr kommt in den Reformmessen die melodische Qualität eines jeden Psalmtons zum Tragen. Sie stiftet innerhalb der Messe musikalischen Zusammenhang, auch wenn die Psalmtongestalt nicht immer direkt widergespiegelt wird. Übermittelt wird die melodische Qualität durch die Kontur der Cantusstimme, die anhand von Strukturtönen des Psalmtons modelliert wird, was einen im Vergleich zu Ruffos früheren Messen verringerten Stimmumfang zur Folge hat.

Mehr als jede andere melodische Vorlage bot das präformierte Material eines Psalmtons Ruffo ein Höchstmaß an Flexibilität. Diese ungewöhnliche Wahl ermöglichte dem Komponisten eine sehr freie Behandlung des Textes, was dem Erreichen des Ziels einer guten Verständlichkeit zugutekam. Ob Ruffo die Entscheidung für eine Psalmton-Verwendung selbst getroffen hat, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Mit den Konzils-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beschlüssen hängt die Wahl des Psalmton-Materials sicher nicht zwingend zusammen. Das zeigt ein Blick auf die zwei kurze Zeit nach den Reformmessen entstandenen Messdrucke, die nicht auf Psalmtöne hinweisen und deren Titel ebenfalls indizieren, dass sie mit dem Konzil im Einklang stehen.[31]

Ausblick: Ruffos Reformmessen und die Folgen

Ob Ruffo seinen Auftraggeber mit den vier Messen letztlich überzeugt hat, ist nicht bekannt. Er selbst war offenbar nicht zufrieden: Das Eingeständnis seiner Unsicherheit wurde bereits zitiert.[32] Erst mit den sechsstimmigen Messen des 1574 gedruckten *Il quarto libro di messe* erreichte er sein Ziel. Im Vorwort dieses Drucks schreibt er: »Das sind jene Messen, die möglichst den Gedanken der heiligen Väter entsprechen, die in den letzten Jahren in der Stadt Trient der Welt die christliche Lehre und die heiligen Gesetze geschenkt haben […].«[33] In den neun Jahren der Entwicklung – von der Auftragserteilung 1565 bis zum vierten Messbuch – arbeitete er sich von der Vier- bis zur Sechsstimmigkeit vor.[34] Die erhöhte Stimmenanzahl ermöglichte ihm ein größeres Maß an Abwechslung bei der klangfarblichen Gestaltung.[35] Auch gleicht Ruffo im späteren Reformstil die mangelnde Balance zwischen Homophonie und Polyphonie aus: Durch eine größere Anzahl von Binnenimitationen sowie gelegentlich durch Stimmen, die sich gegen das Note-gegen-Note-Gerüst stemmen, wirkt der homophone Satz weniger starr als bei den ersten Versuchen.

Die vierstimmigen Reformmessen müssen offenbar als erstes Experimentierfeld für den neuen Stil Ruffos angesehen werden. Als Anzeichen einer hier waltenden Vorsicht wird von Lewis Lockwood die Rückkehr zur Vierstimmigkeit gedeutet.[36] Dass diese Messen alle ungefähr die gleiche Gesamtanlage besitzen und die rhythmische Behandlung des Textes oftmals übereinstimmt, kann ebenfalls auf eine Studiensituation hindeuten. Die polyphonen Strukturen erscheinen als Kompromiss, um der Forderung nach Textverständlichkeit gerecht zu werden. Sie erweisen sich als weniger selbstständig, als es in der Messe des 16. Jahrhunderts allgemein üblich ist. Für die Umsetzung kurzer Textsätze benutzt Ruffo zwar polyphone Anlagen, passt sie aber an die homo-

31 Während sich die Messen von 1570 direkt auf das Mailänder Provinzialkonzil beziehen (»ad ritum concilii mediolani«, Lockwood 1970, 237), sind die Messen von 1572 und 1574 nach dem Konzil von Trient betitelt (»secondo la forma del / Concilio Tridentino« und »conforme al Decreto del Sacrosancto Concilio di Trento«, Lockwood 1970, 239 f.).

32 Vgl. Fußnote 9.

33 »Questo son quelle messe, che conformi piú che ho potuto alle menti, di quei santi Padri, che questi anni adietro, diedero al mondo nella città di Trento, dottrina cosi christiana, e cosi sante leggi« (Lockwood 1970, 241).

34 1570: *Missae quatuor concinnatae ad ritum concilii mediolani 4v.*, 1572: *Messe* […] *nuovamente composte, secondo la forma del concilio tridentino 5v.*, 1574: *Il quarto libro di messe* […] *conforme al decreto del Sacrosancto Concilio di Trento 6v.* (Leitmeir 2016).

35 Lockwood 1970, 206.

36 Die Messen von 1557 sind allesamt fünfstimmig (Lockwood 1970, 182).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

phone Gesamtstruktur der Werke an. Auch die oben beschriebenen fehlenden Silben lassen sich als Notlösungen erklären. Ein in seinem Stil bereits sicherer Komponist hätte zu diesem Mittel wohl nicht greifen müssen, und in Ruffos späteren Messen kommen solche Situationen auch nicht mehr vor.

Nachdem Ruffo die ersten Schritte für seinen neuen Stil absolviert hatte, traute er sich in den nachfolgenden Messen wieder an freiere kompositorische Lösungen heran: Die *Missa De Profundis* (5vv., 1572) ist durch den Einsatz sehr tiefer Klangfarben charakterisiert, und die *Missa A voci pari* (5vv., 1572) beschäftigt sich erneut, wie schon die frühe *Missa Alma redemptoris mater* (4vv., 1542), mit der Kombination gleicher Stimmumfänge. Im vierten Messbuch verbindet Ruffo seinen Reformstil wiederum mit Entlehnungen: Die *Missa Tulerant dominum meum* (6vv., 1574) ist eine Messe auf eine eigene Motette, und die *Missa Mortuorum* (6vv., 1574) enthält wie im damaligen Requiem üblich eine Cantus-firmus-Paraphrase. Vermittels der Addition weiterer Stimmen und der erneuten Einbeziehung von Polyphonie und präexistentem Material rundet Ruffo seinen Reformstil durch bereits in der Vergangenheit erprobte Elemente ab. Der in den Reformmessen auf die Spitze getriebenen und laut Pietro Pontio ›toten‹ Homophonie wird somit wieder etwas ›Leben‹ eingehaucht.

Ob und wie eine Rezeption der Messen Ruffos stattgefunden hat, lässt sich gegenwärtig nicht sagen. Schon früh fokussiert sich die Rezeption, sobald es um satztechnische und ideologische Fragen von Homophonie und Textverständlichkeit geht, auf das Werk Palestrinas und insbesondere auf die *Missa Papae Marcelli*. Bekanntlich sah Agostino Agazzari in ihr den Anfang des neuartigen römisch-konzertierenden Stils, der wie kein anderer dafür geeignet sei, dem alten Problem der »Wortsuppe«[37] zu begegnen. Berühmt ist allerdings auch Palestrinas Brief an den Fürsten von Mantua, in der er seinen Auftraggeber fragt, ob er Musik wünsche, bei der der Text zu verstehen sei oder nicht. Textverständlichkeit war für Palestrina offenbar eine Option, der er je nach Wunsch nachzukommen bereit war.[38] Außerdem bezog er sich in seinen Drucken nicht namentlich auf das Konzil von Trient wie Ruffo und andere Komponisten wie Giovanni Matteo Asola. Das umfangreiche Schaffen Asolas – eines Ruffo-Schülers –, das vor allem aus mehrstimmigen Kompositionen für liturgische Zwecke besteht, enthält einige Drucke, die ausdrücklich auf das Konzil verweisen.[39] Unter Asolas Drucken finden sich – möglicherweise nach Ruffoschem Vorbild – sogar zwei Bücher mit Psalmtonmessen, die etwa zehn Jahre nach den Reformmessen Ruffos entstanden und sämtliche acht Psalmtöne verwenden.[40] Interessanterweise scheint die für Ruffo so wichtige Textverständlichkeit bei Asola nicht an erster Stelle zu stehen: Asolas *Missa Octavi Toni* ist

37 Diergarten 2019, 23.

38 Lockwood 1957, 369.

39 Wiener 2016. Andere norditalienische Komponisten wie Costanzo Porta oder Marc'Antonio Ingegneri, die ebenfalls Schüler von Ruffo waren, passten ihren Stil den Reformforderungen weitaus weniger an (Lockwood 1957, 369).

40 Asola 1581 und Asola 1586.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vollständig mit Imitationen in den Oberstimmen durchzogen; Verständlichkeit des Textes kann hierbei nicht primär intendiert sein.

Die Werke des homophonen Stils und insbesondere die *Missa Papae Marcelli* wurden schon bald mit Generalbass versehen und stilistischen Anpassungen an den Zeitgeschmack unterzogen. Während sich Francesco Soriano (1609) bei seiner Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli* an der vor allem in Venedig gepflegten Mehrchörigkeit orientiert, reduziert Giovanni Francesco Anerio (1619) die Besetzung der Messe auf vier Stimmen und vereinfacht deren Satztechnik.[41] Diese Spreizung der Besetzung ist exemplarisch für eine enorme Vielfalt, die in der Kirchenmusik des ausgehenden 16. Jahrhunderts erreicht wird: Für beide Tendenzen, nämlich sowohl für die Mehrchörigkeit und die damit einhergehende Reduktion imitatorischer Komplexität als auch für den generalbassbasierten konzertanten Satz kann man in den Resultaten der post-tridentinischen Messkompositionen satztechnische Experimentierfelder sehen.

So schlicht die homophonen Strukturen der post-tridentinischen Kompositionen und die vorsichtigen Versuche einer ›Repolyphonisierung‹ auch scheinen mögen: in ihrer Vorbereitung des konzertierenden Generalbass-Stils liegt ein zukunftsträchtiges Potential, das erst dann greifbar wird, wenn man sich die satztechnischen Bedingungen dieses neuen Stils genau verdeutlicht: Hier werden mit Melodie-Paraphrasen in der Oberstimme, mit auf Textverständlichkeit abzielender homophoner Deklamation, mit vom Bass gesteuerten Klangprogressionen und einfachen polyphonen Strukturen, die häufig auf kunstvoller Diminution schlichter Satzmodelle beruhen, wichtige Aspekte der Satztechnik des 17. Jahrhunderts greifbar. Man wird den Werken Ruffos also nicht gerecht, wenn diese lediglich im Kontext der Umsetzung von Konzilsbeschlüssen betrachtet werden. Eine solche Verengung ginge an den satztechnisch durchaus interessanten Fragen und Problemen dieser Werke vorbei. Mag Ruffo selbst seine Reformmessen als noch unzureichende Versuche angesehen haben – und in mancher Hinsicht vielleicht sogar zu Recht: Es sind nicht selten gerade die gescheiterten Experimente mit ihren inneren Widersprüchen zwischen Anspruch und Einlösung, zwischen Tradition und Innovation, zwischen Neuanfang und Wirkungslosigkeit, die die Brüche einer Wendezeit am klarsten hervortreten lassen.

Literatur

Aaron, Pietro (1539), *Toscanello in musica*, Venedig: Marchio Sessa.

Ackermann, Peter (2021), Art. »Messe, Mehrstimmige Messvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/537467 (17. 04. 2025)

41 Ackermann 2021.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diergarten, Felix (2019), »Himmlische Sirenen und keusche Meerfräulein. Musik und katholische Reform in zwei Quellengruppen aus Würzburg und München«, in: *Reformation und katholische Reform*, hg. von Frank Kleinehagenbrock, Dorothea Klein, Anuschka Tischer und Joachim Hamm (Publikationen aus dem Kolleg ›Mittelalter und frühe Neuzeit‹ 6), Würzburg: Königshausen & Neumann, 385–422.

Gaffurius, Franchinus (ca. 1490–1500), I-Mfd Librone 2 (olim MS 2268).

Gaffurius, Franchinus (1496), *Practica musicae*, Mailand: Gulielmum Signer Rothomagensem.

Glowotz, Daniel / Gabriel-David Krebes (2011), »Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse: Kontext, Werte, Symbolisierungen«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen: V & R unipress.

Leitmeir, Christian Thomas (2009), *Jacobus de Kerle, Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout: Brepols Publishers.

Leitmeir, Christian Thomas (2016), Art. »Ruffo, Vincenzo Valerio«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/537468 (17. 04. 2025).

Lockwood, Lewis (1957), »Vincenzo Ruffo and musical reform after the council of Trent«, in: *The Musical Quarterly* 43, 342–371.

Lockwood, Lewis (1970), *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (Studi di musica veneta 2), Wien: Universal Edition.

Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.

Pontio, Pietro (1588), *Ragionamento di Musica*, Parma: Erasmo Viotto.

Pontio, Pietro (1595), *Dialogo*, Parma: Erasmo Viotto.

Powers, Harold (1998), »From Psalmody to Tonality«, in: *Tonal Structures in Early Music*, hg. von Christle Collin Judd, New York (NY): Garland Publishing, 275–340.

Rossetti, Biagio (1529), *Libellus de rudimentis musices*, Verona: Stefano e fratelli de Nicolinis de Sabio.

Rotola, Albert C. (1988), *Gaspar Stoquerus, De musica verbali libri duo, Two books on verbal music*, Lincoln (NE): University of Nebraska Press.

Wiener, Oliver (2016), Art. »Asola, Giovanni Matteo«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/537469 (17. 04. 2025)

Noten

Agricola, Alexander (1504), *Missae*, Venedig: Ottaviano Petrucci.

Asola, Giovanni Matteo (1581), *Secundus liber in quo reliquae missae octonis compositae tonis […] Ad facilitatem, brevitatem, mentemque sanctorum Tridentini concilij patrum accommodatae*, Venedig: Angelo Gardano.

Asola, Giovanni Matteo (1586), *Missae octonis compositae tonis […] continentur, facilitati, brevitati mentique sanctorum concilii Tridentini patrum accomodatae*, Venedig: Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino.

Ruffo, Vincenzo (1570), *Missae quatuor concinate ad ritum concilii mediolani*, Mailand: Antonio Antoniano.

Ruffo, Vincenzo (1963), *Opera Omnia, I. Missae, Missae quatuor concinate ad ritum concilii mediolani*, hg. von Joseph Vecchi, Bologna: Università degli Studi di Bologna.

Ruffo, Vincenzo (1979a), *Seven Masses*, *Part I: Three Early Masses*, hg. von Lewis Lockwood, Madison (WI): A-R Editions.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ruffo, Vincenzo (1979b), *Seven Masses*, *Part II: Four Later Masses*, hg. von Lewis Lockwood, Madison (WI): A-R Editions.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die sechs Solo-Suiten für Violine von Johann Paul von Westhoff

Zum Verhältnis von Kontrapunkt und instrumentaltechnischem Denken

Anne Schinz

Neben der Reflexion über die Rolle der sechs Suiten für Violine solo von Johann Paul von Westhoff in der Entwicklung der Literatur für Solo-Violine möchte die Verfasserin anhand dieser Suiten die Fusion einer satztechnischen Analyse unter besonderer Berücksichtigung kontrapunktischer Aspekte einerseits mit einem spieltechnischen, geigerischen Analyseblickwinkel andererseits wagen und somit dazu beitragen, Kontrapunkt nicht nur als ideell verstandene kompositorische Disziplin, sondern als abhängig von den jeweiligen instrumentaltechnischen Gegebenheiten zu begreifen. Dabei können die etwaigen Grenzen der Kompositionstechnik oft durch eine instrumentaltechnische Hürde erklärt werden.

This article examines the six suites for solo violin by Johann Paul von Westhoff and their role in the development of the literature for solo violin. By combining a theoretical-conceptual approach towards the contrapuntal structures of the suites on the one hand with a violinistic analysis on the other hand, this paper endeavours to draw attention to the compositional challenges with regards to polyphonic writing for a solo melody instrument – thus exploring the interdependencies between the limits of an instrument and the consequences for polyphonic solo works.

Historischer Kontext und Rezeption

Bei den sechs Suiten für Violine solo von Johann Paul von Westhoff von 1696 handelt es sich nach bisherigem Kenntnisstand um die früheste veröffentlichte Sammlung von Werken für Solo-Violine ›senza basso‹.[1] Mit ihren großgriffigen Akkorden zeugen die Suiten vom geigerischen Können Westhoffs, der als Kammermusikus an der Dresdner Hofkapelle (1674–1697) und am Weimarer Hof (1699–1705) wirkte. Die anspruchsvolle Akkordtechnik ist ferner idiomatisch mit Blick auf die spezielle Virtuosität im deutschsprachigen Raum in der Zeit des Früh- und Hochbarock, zu deren herausragenden Vertretern neben Westhoff beispielsweise auch Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber, Nicolaus Bruhns und Johann Jakob Walther zählen.[2] Gerade in Bezug auf die Literatur für Violine treten im 17. und frühen 18. Jahrhundert regionale kompositorische Idiome in klarer Abgrenzung voneinander auf. Man kann zwischen einer italienischen kantablen Ausrichtung, der französischen Tanzmusik und virtuosen, akkordischen und oft programmatischen Tendenzen im deutschsprachigen Raum un-

1 Drescher 2004, 25.
2 Ebd., 7 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

terscheiden.[3] Solche geographisch begrenzten Strömungen sind nicht nur das Resultat unterschiedlicher ästhetischer Vorstellungen, sondern verbinden sich in Bezug auf diese spezielle Literatur besonders eng mit der Art des Instrumentenbaus und der Instrumentaltechnik.[4]

In der Musikforschung des 20. Jahrhunderts wurden Werke für Violine solo aus dem 17. Jahrhundert überwiegend als unreife Vorgänger der entsprechenden Werke von Johann Sebastian Bach (BWV 1001-1006) gesehen, ohne ihre jeweiligen Eigenheiten zu würdigen. Als in den 1970er Jahren im ungarischen Szeged die sechs Solo-Suiten von Westhoff wiederentdeckt wurden, verkürzte man auch diese Sammlung in derselben Weise auf ihre Rolle als mögliches Vorbild für Bach – unterstützt durch Péter Várnais eher spekulative Hypothese, Bach habe 1703 bei einem Treffen mit Westhoff in Weimar dessen Suiten zu Gehör bekommen.[5] Dabei wurde etwa die monothematische Anlage der jeweiligen Sätze innerhalb der Westhoff'schen Sammlung als defizitär gegenüber dem motivischen Reichtum der Werke Bachs abgetan, anstatt eben jene Monothematik als durchaus spezifisches Charakteristikum mit eigenem Reiz wahrzunehmen.[6]

In jüngerer Zeit plädierte Thomas Drescher dafür, innerhalb der erwähnten, für den deutschsprachigen Raum signifikanten idiomatischen Virtuosität die »stark ausgeprägte musikalische Individualität und die technische Meisterschaft«[7] der Violin-Komponisten jener Zeit an Einzelfällen zu untersuchen und die Analyse eben nicht nur teleologisch auf die etwas später erschienenen Sonaten und Partiten Bachs auszurichten. Drescher argumentiert im Sinne eines Blickwinkels, aus dem die Literatur des späten 17. Jahrhunderts nicht als Beginn, sondern vielmehr als Endpunkt einer bereits früher einsetzenden Entwicklung erscheint.[8]

Westhoffs sechs Suiten für Violine solo stellen allerdings einen Sonderfall dar, bei dem die satztechnische Analyse neben der individuellen Würdigung in einem zweiten Schritt durchaus auch wertvolle Impulse für die kritische Rezeption von Bachs Sonaten und Partiten liefern kann. Gerade vor dem Hintergrund, dass sich ein Großteil der bisherigen Forschungsliteratur zu Bachs Werken für Solovioline in einer divinisierenden, mystischen Sprache ergeht und handfeste satztechnische Analysen dabei tendenziell

3 McVeigh 1992, 49.

4 Als Beispiel für die Wechselwirkung zwischen bestimmten geigerisch-technischen Gepflogenheiten einerseits und den jeweiligen regionalen kompositorisch-musikalischen Eigenheiten andererseits sei an dieser Stelle der Unterschied in der Handhabung des Bogens genannt: die Entscheidung, ob der Bogen im Untergriff (vor allem im deutschsprachigen Raum und in Frankreich) oder im Obergriff (vor allem im italienischen Raum) benutzt wurde, stand in einem direkten Zusammenhang mit den Möglichkeiten bzw. den Anforderungen hinsichtlich Geschwindigkeit, Artikulation, Sangbarkeit etc. Hierzu ausführlich Rônez-Kubitschek 2012, 255 f.

5 Várnai 1975, 2.

6 Auch in der neueren Forschung wird die Monothematik als defizitär bezeichnet, beispielsweise von Clemens Fanselau, der sie als »monoton« bewertet (Fanselau 2000, 36).

7 Drescher 2004, 13.

8 Ebd., 12 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fehlen,[9] erscheint der Blick auf eine zwar früher entstandene, aber doch vergleichbare Sammlung besonders sinnvoll und könnte in einem weiteren – in diesem Beitrag jedoch aus Platzgründen nicht unternommenen – Schritt die Bach-Forschung um einen konkreteren Analyseansatz bereichern.[10]

Es sind vor allem drei Aspekte, hinsichtlich derer die Werke Westhoffs abweichend von der Mehrheit der barocken Violin-Soli Gemeinsamkeiten mit den Sonaten und Partiten BWV 1001-1006 aufweisen und somit als Vergleichsgrundlage dienen können: a) im Gegensatz zum Großteil der als »Solo-Werke« bezeichneten Literatur handelt es sich bei Westhoffs Suiten tatsächlich um Kompositionen ohne basso continuo, und damit um eine der wenigen Sammlungen, deren Bassbehandlung man im Detail mit jener in Bachs Solo-Stücken vergleichen kann. b) Westhoffs Solo-Suiten sind eine Sammlung von Tanzsätzen ohne jegliche programmatische Konnotation.[11] Damit fehlen bestimmte technische Besonderheiten – beispielsweise die Darstellung von Tierlauten durch Triller oder Ähnliches –, die sich in vielen anderen Werken des 17. Jahrhunderts als konstitutive Elemente der instrumentaltechnischen und kompositorischen Ausarbeitung finden.[12] c) Die Violin-Soli dieser Epoche entstehen in der Regel an der Schnittstelle von Extemporieren und Kontrapunkt: oft zeugen etwa improvisatorisch anmutende Einleitungen (beispielsweise das Präludieren über einer leeren Saite) oder variable Satzfolgen als Spuren der schriftlosen Aufführungspraxis von der spielmännischen Tradition der Gattung.[13] Westhoffs sechs Suiten stehen jedoch durch die festgelegte Satzfolge sowie die gleichbleibende formale Anlage der einzelnen Tanzsätze der artifiziellen Komposition vergleichsweise nahe.

Dass sich Westhoffs Suiten von einer improvisatorischen Grundlage entfernen und dass sie dem klassischen Werkbegriff im Sinne einer ausgearbeiteten Komposition näher stehen, äußert sich nicht nur in formalen Gesichtspunkten, sondern zeigt sich überdies an kontrapunktischen Elementen und vielfach auch an einer intendierten Eigenständigkeit mehrerer Stimmen.

Satztechnik

Generelle Bemerkungen zur Polyphonie auf einem Melodieinstrument ›senza basso‹

Bevor ich mich anhand einiger ausgewählter Beispiele der Satztechnik der Westhoff'schen Sammlung im Detail zuwende, möchte ich ein paar Überlegungen zur

9 Stellvertretend für die vielen Studien solcher Art seien die Ausführungen zur Violinliteratur des 17. Jahrhunderts von David Boyden (1965, 223 f.) und Peter Marcan (1983, 2) genannt.

10 Eine Bestandsaufnahme der Forschung aus dem 20. Jahrhundert zu den Sonaten und Partiten BWV 1001-1006 bietet Fanselau 2000, 4–7.

11 Drescher 2004, 25.

12 Als Beispiele wären Heinrich Ignaz Franz Bibers *Sonata violino solo representativa* sowie Andreas Anton Schmelzers Sonate *Türkenschlacht* zu nennen.

13 Drescher 2004, 224–228.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

epochenübergreifenden Polyphonie in Werken für Violine ›senza basso‹ anstellen, um Besonderheiten und Schwierigkeiten des Komponierens für ein Solo-Streichinstrument zu verdeutlichen.

Zum einen können dreistimmige Akkorde nur ab einer bestimmten Lautstärke simultan und lediglich für eine begrenzte Dauer erklingen; vierstimmige Akkorde lassen sich ausschließlich arpeggiert anspielen.[14] Diese Einschränkungen wirken sich sowohl auf die Ausdrucksmöglichkeiten als auch auf die Wahl des Tempos aus.

Zum anderen lässt die festgelegte Stimmung der Violine in Quinten nur bestimmte Intervallkombinationen zu. Sofern es sich nicht um Kombinationen von gegriffenen Tönen mit leeren Saiten handelt, ist der maximale Ambitus eines Zusammenklangs trotz des insgesamt großen Registers der Violine durch die eingeschränkte Flexibilität der linken Hand begrenzt. Die innere Zusammensetzung drei- oder vierstimmiger Klänge unterliegt ebenfalls den Zwängen einer Stimmung in Quinten. Im Übrigen findet sich hier einer der wesentlichen Gründe für die im 17. Jahrhundert häufig eingesetzte Skordatur der Violine, welche das Instrument gezielt in für die jeweilige Grundtonart günstigen Intervallen stimmt und damit dem akkordischen Spiel neue Möglichkeiten eröffnet.[15]

Ferner ist heterorhythmische Stimmführung nur sehr bedingt möglich. Durchaus kann eine Stimme liegen bleiben, während eine andere auf der benachbarten Saite einen kürzeren Notenwert später beginnt und/oder früher beendet. Dies ermöglicht eine heterorhythmische Stimmführung aber nur insoweit, wie die unterschiedlichen Erfordernisse der jeweiligen Notenwerte hinsichtlich der Bogenführung nicht im Widerspruch miteinander stehen. Verlangt etwa die bewegtere Stimme die Artikulation ihrer einzelnen Töne durch das Wechseln der Strichrichtung, so würde dabei unweigerlich die liegende Stimme ebenfalls unterbrochen. Auch wenn ein geschultes Ohr eine solche von der ideellen Konzeption her durchgehende, aus technisch-praktischen Gründen dann aber verstummende Stimme innerlich weiterhören wird, so treten zwei derartige heterorhythmische Stimmen auf einem unbegleiteten Streichinstrument dennoch weniger plastisch in Erscheinung als in anderen instrumentalen Konstellationen. Hingegen entsteht beim Hören recht überzeugend ein Eindruck von Polyphonie im Sinne mehrerer eigenständiger Stimmen, wenn beispielsweise nahezu der gesamte Ambitus der Violine für die zeitlich versetzte Interaktion einer Oberstimme mit einer wesentlich tiefergelegenen Stimme genutzt wird. Dabei wirkt die Mehrstimmigkeit umso plastischer, je weiter der Abstand zwischen zwei abwechselnd agierenden Stimmen ist.[16]

14 Boyden 1965, 493 f.
15 Glüxam 1999, 20–22.
16 Fanselau 2000,168.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Satztechnik bei Westhoff

Zunächst ist festzustellen, dass in Westhoffs Suiten durchaus imitatorische Ansätze zu finden sind, beispielsweise zu Beginn aller Giguen. Durch die klassische Anlage der Stimmeinsätze im Quint-, Quart- oder Oktavabstand entsteht der Eindruck klar definierter Stimmlagen im Sinne eines mehrstimmigen Satzes. Dabei trügt der Schein der vier Stimmlagen an manchen Stellen, beispielsweise in der Gigue der 2. Suite: Die Risposta setzt in Takt 3 mit dem Soggetto zwar eine Quarte tiefer ein als die Proposta, wird aber von der vermeintlich höher liegenden Sopranstimme unterterzt (Bsp. 1, Audiobsp. 1).

Beispiel 1: Johann Paul von Westhoff, Gigue der 2. Suite, T. 1–7

Audiobeispiel 1: Johann Paul von Westhoff, Gigue der 2. Suite, T. 1–6 (Anne Schinz, Violine)

Auch wenn die Parallelführung zweier Stimmen in Terzen geigerisch gesehen sehr bequem ist und dementsprechend häufig in Erscheinung tritt, so kommt doch Gegenbewegung, motus contrarius, in den Solo-Suiten erstaunlich oft vor. In der Allemande der dritten Suite beispielsweise werden Bass und Sopran in den ersten drei Takten von zwei Oktaven bis hin zur Prime zusammen- und dann wieder auseinandergeführt (Bsp. 2). Durch ein solches Zusammenfallen und Wiederauffächern entsteht hier der Eindruck eigenständiger Stimmen (Audiobsp. 2/ Videobsp. 1).

Beispiel 2: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Audiobeispiel 2: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4

Audiobeispiel 3: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4

Videobeispiel 1: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4

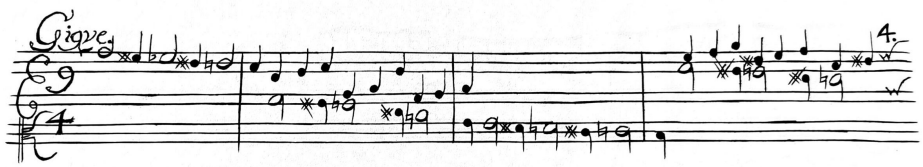
Videobeispiel 2: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4

Die Prime am Ende von Takt 2 wirft im Übrigen folgende Frage auf: Ist die Notation als von zwei Stimmen gebildetes Intervall (mit zwei Notenhälsen) im Sinne einer konkreten Spielanweisung zu verstehen oder lediglich als Deutlichmachen eines ideellen kompositorischen Konzeptes? Eine solche Prime tatsächlich auf zwei Saiten zu greifen, zumal in dieser Lage, ist geigerisch gesehen unbequem (Audiobsp. 3/Videobsp. 2) und für die Griff- und Lagentechnik des Frühbarock recht untypisch. Es scheint sich hier also eher um einen Hinweis zur Linienführung als um eine konkrete Spielanweisung zu handeln: nicht zwei verschiedene f^1 auf zwei unterschiedlichen Saiten sollen erklingen, sondern vielmehr soll ein einziges f^1 gegriffen werden, allerdings im Bewusstsein, dass Bass und Sopran auf ihrem jeweiligen Wendepunkt zusammentreffen, um anschließend in entgegengesetzter Richtung die Skalen fortzuführen (Audiobsp. 2/ Videobsp. 1). In jedem Fall ist bemerkenswert, dass Westhoff die auf der Violine mögliche gegriffene Spannweite zwischen zwei Stimmen bis zu den Extremen ausreizt: von zwei Oktaven bis hin zur Prime.

Das Auseinanderstreben zweier Stimmen begegnet häufig im Zusammenhang mit einem bestimmten Satzmodell, das absteigende Chromatik mit sprunghafter Gegenbewegung kontrapunktisch kombiniert. Es handelt sich um die Harmonisierung eines Lamento-Basses durch alternierende Terzen und Sexten, beispielsweise in Takt 2 der Gigue der 1. Suite (Bsp. 3). Der mehrfache Rekurs auf einen Terzquintklang anstelle der üblicheren Variante mit ausschließlich Sextakkorden (evtl. mit Septimvorhalten angereichert) erzeugt beim Hören eine eigentümliche Farbwirkung (Audiobsp. 4).[17]

17 Zu diesem Modell und seiner Verwendung in anderen Kompositionen siehe auch Lewandowski (2010).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 3: J. P. v. Westhoff, Gigue der 1. Suite, T. 1–4

Audiobeispiel 4: J. P. v. Westhoff, Gigue der 1. Suite, T. 1–4

Die Bassstimme fungiert sowohl als harmonische Grundierung wie auch als eigenständig geführte Stimme mit motivischem Material und tritt dabei oft in einen Dialog mit der Ober- oder Mittelstimme. Ihr Changieren zwischen diesen Funktionen ist überhaupt eines der wesentlichen Merkmale der Westhoff'schen Solo-Werke. Dabei dient das Ausnutzen des Ambitus der Violine, wie oben ausgeführt, als Mittel, um definierte Stimmlagen zu etablieren, so dass die verschiedenen Stimmen innerlich weitergehört werden und präsent bleiben, selbst wenn sie abwechselnd erklingen bzw. pausieren.[18] Von den zahlreichen Beispielen hierfür, etwa in der Allemande der 2. Suite ab Takt 3, im zweiten Wiederholungsteil der Courante der 2. Suite ab Takt 21 oder in der gesamten Courante der 6. Suite, wurde hier der Beginn der Courante der 1. Suite ausgewählt (Bsp. 4). Diese Art des Schreibens nähert sich der latenten Polyphonie an, wie sie später in Bachs Solo-Sonaten und -Partiten zu finden ist.[19]

Beispiel 4: J. P. v. Westhoff, Courante der 1. Suite, T. 1–8

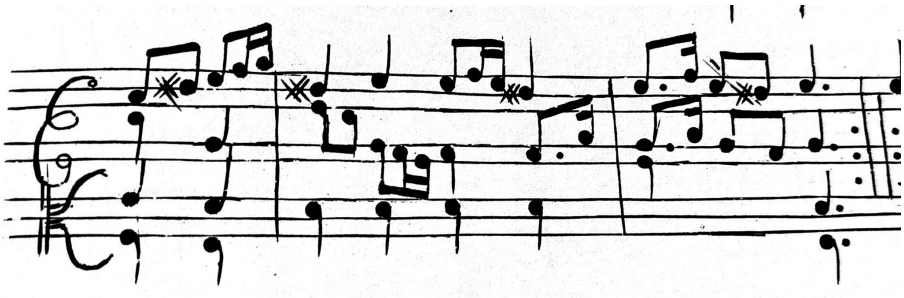
In drei- bis vierstimmigen Partien tritt bisweilen auch eine Mittelstimme selbstständig in Erscheinung – beispielsweise während eines kurzen Durchgangs – um alsbald wieder die Funktion einer Füllstimme einzunehmen. Als Beispiel, bei dem die Mittelstimme

18 Clemens Fanselau (2000, 168) sieht in einem solchen »inhärente[n] Dialog« ein Erbe der Tradition der Viola da Gamba, auf der ein Abwechseln »zwischen Bass- und Altregister relativ leicht hervorzubringen« sei.

19 Aschmann 1962, 14.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

abwechselnd mit dem Sopran in Erscheinung tritt, mag Takt 7 aus der Allemande der 4. Suite dienen (Bsp. 5, Audiobsp. 5).



Beispiel 5: J. P. v. Westhoff, Allemande der 4. Suite, T. 6 (Mitte) – T. 8 (Beginn)
Audiobeispiel 5: J.P. v. Westhoff, Allemande der 4. Suite, T. 6 (Mitte) – T. 8 (Beginn)

Trotz der bereits aufgeführten Einschränkungen im Hinblick auf die Möglichkeiten der unterschiedlichen rhythmischen Gestaltung verschiedener Stimmen weist beispielsweise die Sarabande der 1. Suite eindeutig eine ideell heterorhythmische Struktur auf; oft ist es die Mittelstimme, die liegen bleibt, während Ober- und Unterstimme getrennt artikulieren. Eine solche Kompositionsweise konfrontiert die Interpret*innen naturgemäß mit einem Widerspruch zwischen ideeller Notation einerseits und spielerischer Umsetzbarkeit andererseits.[20]

Kontrapunktische Ideallösung versus violinistische Umsetzbarkeit

Ich möchte abschließend etwas näher auf die Problematik eingehen, die sich beim polyphonen Schreiben für Solo-Violine aus der Begrenzung der möglichen Intervallkombinationen ergibt. Dafür sollen exemplarisch drei Stellen der Westhoff'schen Suiten betrachtet werden, an denen die kompositorische Idee bzw. satztechnische Ideallösung auf eine instrumentaltechnische Hürde zu treffen scheint – Stellen, die beim Hören als ›kompositorisch schwache Momente‹ erscheinen mögen, wobei die Gründe für diesen Eindruck primär in violintechnischen Einschränkungen zu suchen sind.

20 Gerade beim Betrachten der Sarabande der 1. Suite scheint die Analyse von Fanselau (2000, 36), der die Suiten Westhoffs als »homorhythmische, blockartige Akkordreihungen« charakterisiert, zu kurz zu greifen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ungefähr ab der Mitte des 18. Jahrhunderts werden häufige Lagenwechsel nicht umgangen, vielmehr kommt an vielen Stellen das Spiel in höheren Lagen tieferer Saiten rein klanglich begründet zum Einsatz, ohne dass ein besonders hohes Register dazu zwingen würde – beispielsweise um einen wärmeren Klang erzeugen zu können. Ganz anders das Violinspiel des 17. Jahrhunderts: Auch wenn einige Virtuosen für ihr souveränes Beherrschen auch der hohen Lagen berühmt waren, handelt es sich dabei lediglich um das Ausweiten des Registers nach oben, also vornehmlich auf der E-Saite. Ansonsten sind die Kompositionen eher für die erste Lage konzipiert, häufige Lagenwechsel werden nach Möglichkeit umgangen.[21] Als Beispiel mag die Gigue der 2. Suite dienen, in der dieses Vermeiden von Lagenwechseln einen direkten Einfluss auf den satztechnischen Verlauf hat: In Takt 4 zieht Westhoff die in der ersten Lage spielbare leere Quinte e^1-h^1 vor, anstatt die Oberstimme zur Terz gis^1 zu führen, was einen Wechsel in die 3. Lage zur Folge hätte (siehe Bsp. 1/Audiobsp. 1).

Der Bass ist bisweilen gezwungen, eine abwärts verlaufende Tonleiter fortzusetzen, indem er unvermittelt eine Septime hinaufspringt, wenn die untere Begrenzung des Ambitus der Violine erreicht ist – beispielsweise in der Allemande der 3. Suite in der Mitte des vierten Taktes (siehe Bsp. 2/Audiobsp. 2).

In der Gigue der 3. Suite ist es das Einknicken der Oberstimme, welches etwas merkwürdig anmutet. In der Mitte von Takt 7 erfolgt ein Sprung zum f^2 (b^2-as^2-f^2) statt einer erwartungsgemäßen Fortsetzung der Sequenz: b^2-as^2-c^3-b^2 (Bsp. 5). Dies liegt daran, dass der Ambitus des ersten Sextakkords von g bis b^2 dank der leeren G-Saite realisierbar ist (Audiobsp. 6/Videobsp. 3), während das entsprechende Intervall zwischen a und c^3 ohne Zuhilfenahme einer leeren Saite zu groß für die linke Hand wäre. Diese kompositorisch idealtypische, jedoch geigerisch äußerst unbequeme Fortsetzung der Sequenz ist in Audiobeispiel 7/Videobeispiel 4 dargestellt.

Beispiel 6: J. P. v. Westhoff, Gigue der 3. Suite, T. 5–7

Audiobeispiel 6: J. P. v. Westhoff, Gigue der 3. Suite, T. 5–7

21 Rônez-Kubitschek 2012, 498–505. Vgl. hierzu auch Moens-Haenen 2006, 128.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Audiobeispiel 7: J. P. v. Westhoff, Gigue der 3. Suite, T. 5–7: Variante mit b²–as²–***c***³–b² *als Oberstimmenverlauf in T. 7 (idealtypische Fortsetzung der begonnenen Sequenz)*

Videobeispiel 3: J. P. v. Westhoff, Gigue der 3. Suite, T. 5–7

Videobeispiel 4: J. P. v. Westhoff, Gigue der 3. Suite, T. 5–7: Variante mit b²–as²–***c***³–b² *als Oberstimmenverlauf in T. 7 (idealtypische Fortsetzung der begonnenen Sequenz)*

Fazit

Westhoffs Solo-Suiten zeigen Facetten einer artifiziellen Kompositionskunst und heben sich durch ihre festgelegte, gleichbleibende Satzfolge sowie ihre kontrapunktischen Bestrebungen vom Großteil der freieren improvisatorischen Soli des 17. Jahrhunderts ab. Zugleich weisen sie deutliche Merkmale eines instrumentenbezogenen Denkens und Schreibens auf. Dies zeigt sich unter anderem bei solchen Abweichungen von kontrapunktischen Normen, die sich durch spieltechnische Beschränkungen erklären lassen. Damit scheint sich die Sammlung an der Schnittstelle zwischen einer geigerisch-virtuosen, spielmännisch geprägten Violinkultur einerseits und den etwas später erschienenen Sonaten und Partiten Bachs andererseits zu bewegen, bei denen trotz des ›geigerischen Komponierens‹ im Sinne einer guten Spielbarkeit nirgends der Eindruck entsteht, die Ausführung einer polyphonen kompositorischen Idee würde durch instrumentaltechnische Hürden beeinflusst oder gar erschwert.

Literatur

Rudolf Aschmann (1962), *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Violinspiels*, Phil. Diss., Universität Zürich.

Boyden, David (1965), *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, London: Oxford University Press.

Drescher, Thomas (2004), *Spielmännische Traditionen und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing: Schneider.

Edlund, Harry (1989), *Music for solo violin unaccompanied: a catalogue of published and unpublished works from the seventeenth century to 1989*, High Wycombe: Marcan.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fanselau, Clemens (2000), *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* (Berliner Musik-Studien 22)*,* Sinzig: Studio.

Glüxam, Dagmar (1999), *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspieles: unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 37), Tutzing: Schneider.

Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern: Drechsel.

Lewandowski, Stefan (2010), »›Fallende Quintanstiege‹. Ein Modellversuch«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 85–97. https://doi.org/10.31751/508 (03. 05. 2026)

Marcan, Peter (1983), *Music for solo violin unaccompanied: a performer's guide to the published literature of the seventeenth, eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, High Wycombe: Marcan.

McVeigh, Simon (1992), »The violinists of the Baroque and Classical periods«, in: *The Cambridge Companion to the Violin*, hg. von Robin Stowell, Cambridge: Cambridge University Press, 46–60.

Moens-Haenen, Greta (2006), *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert: ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Rônez-Kubitschek, Marianne (2012), *Die Violintechnik im Wandel der Zeit: die Entwicklung der Violintechnik in Quellenzitaten*, Bd. 1, Wien: LIT.

Várnai, Peter (1975), »Vorwort«, in: *Johann Paul Westhoff, ›Sechs Suiten für Violine solo‹,* hg. von dems., Winterthur: Amadeus, 2–4.

Stowell, Robin (2001), *The early violin and viola: a practical guide*, Cambridge: Cambridge University Press.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Kontrapunkt für mehr als vier Stimmen bei Johann Sebastian Bach

Daniel Grote

Johann Sebastian Bachs fünf- bis achtstimmige Werke gelten als Höhepunkt in der Geschichte des Kontrapunkts. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass solche Vielstimmigkeit in entsprechenden Lehrwerken kaum Berücksichtigung findet. So ging auch Johann Joseph Fux in seinen *Gradus ad Parnassum* nicht über die Vierstimmigkeit hinaus. Im vorliegenden Beitrag werden Prinzipien in Bachs mehr als vierstimmiger Kontrapunktik herausgearbeitet. Am Beispiel des Quintfalls werden unterschiedliche Möglichkeiten zum Verfassen eines vielstimmigen polyphonen Satzes hergeleitet und mit Werken Bachs verglichen. Dabei werden in erster Linie Abschnitte aus der Messe h-Moll (BWV 232) betrachtet. Weiterhin stehen Aspekte der Stimmverteilung sowie Parallelbewegung im Fokus. Die Untersuchung verschiedener Methoden der Stimmführungsgestaltung lässt perspektivisch erkennen, dass der fünf- und mehrstimmige Kontrapunkt bei Bach ein umfangreiches Forschungspotential aufweist.

Johann Sebastian Bach's works for five to eight parts are considered the pinnacle in the history of counterpoint. Therefore it is all the more surprising that such complex polyphony is rarely discussed in historical and modern textbooks on counterpoint. In his treatise *Gradus ad Parnassum*, Johann Joseph Fux, for instance, did not move beyond four-part polyphony. This article identifies major principles in Bach's contrapuntal works with more than four parts. Using the descending Circle of fifths as an example, different possibilities for composing a multi-voice polyphonic movement are presented and compared with works by Bach, focussing on excerpts from his Mass in B minor (BWV 232). An additional focus is placed on the distribution of parts as well as parallel motion. Analysing different methods of voice-leading reveals the significant potential for further research on Bach's counterpoint for more than four parts.

Einleitung

Die häufige Verwendung des Satzes für fünf und mehr Stimmen in der Musik des 18. Jahrhunderts steht in einer Diskrepanz zu dessen seltener Behandlung in Kontrapunktlehren der Vergangenheit und Gegenwart. Während in etlichen Vokal- und Instrumentalwerken fünf- bis achtstimmige Sätze regelmäßig auftreten, werden sie lediglich in wenigen Satzlehren eingehender besprochen. Spätestens seit der Kontrapunktlehre Gioseffo Zarlinos[1] scheint der vierstimmige Satz als »vollstimmig« gegolten zu haben,[2] während der vielstimmige[3] Satz in Lehrwerken wenn überhaupt, dann als Zusatzkapitel

1 Vgl. Zarlino 2022.
2 Vgl. Wolff 2004, 88.
3 Um die Formulierung zu vereinfachen, wird hier für ›Vielstimmigkeit‹ Knud Jeppesens Definition (1985, 172) verwendet: »Eine Komposition, die mehr als vier Stimmen umfaßt, wird als vielstimmig bezeichnet.«

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

für besondere Fälle angehängt wurde. So bei Zarlino, der sich im Kontext der Behandlung mehrchöriger Schreibarten über Sonderregeln für Vokalbässe äußert.[4] Und auch der »Auctor classicus«[5] Johann Joseph Fux geht in seinem damals wie heute einflussreichen Kontrapunktlehrwerk *Gradus ad Parnassum*[6] über die Vierstimmigkeit nicht hinaus.[7]

Dass der vierstimmige Satz in Kontrapunktlehren sehr viel eingehender behandelt wird, hat unter anderem folgende Gründe:

- Die Stimmführung ist im vierstimmigen Satz relativ leicht überschaubar. So können durch einfache Regeln (z. B. Gegenbewegung zum Bass) stilfremde Fortschreitungen besser vermieden werden.
- Der vierstimmige Satz ist gut und unkompliziert am Klavier – beispielsweise als Generalbasssatz – darstellbar.
- Die Vierstimmigkeit lässt sich meist den im Chor üblichen vier Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Bass zuteilen.
- Neben dem Bach-Choral als Paradigma des vierstimmigen Satzes können auch Kantionalsätze – beispielsweise von Lucas Osiander oder Heinrich Schütz – als Modell für die Vierstimmigkeit dienen.
- Das Prinzip der engen und weiten Lage von Dur- und Mollakkorden in der Grundstellung ist in der Vierstimmigkeit ideal durchführbar.

Die vier Stimmlagen im Chor existierten schon im 16. Jahrhundert, obgleich der fünfstimmige Satz deutlich überwog.[8] Bei einer vielstimmigen Komposition wurden einzelne Stimmlagen lediglich verdoppelt – z. B. zwei Tenorstimmen, die im gleichen Tonraum eingesetzt wurden. Insofern kann man durchaus von einer »vierstimmigen Norm-Disposition«[9] seit dem 16. Jahrhundert sprechen.

Doch haben sich auch die meisten Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts mit dem Kontrapunkt für mehr als vier Stimmen beschäftigt. Der fünfstimmige französische Streichersatz – beispielsweise von Jean-Baptiste Lully – oder die mehrchörige Motette (ausgehend von der Venezianischen Chormusik) sind hierfür prominente Beispiele. Auch Johann Sebastian Bach, dessen »Apparat«[10] Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Missa sine nomine a 6* enthält,[11] widmete sich während seines gesamten Lebens immer wieder dem Schreiben vielstimmiger Sätze. Bei Bach ist zwar – wie Christoph

4 Vgl. Zarlino 2022, 190.
5 Vorwort von Lorenz Mizler, in: Fux 1742, X2 verso.
6 Fux schrieb hierzu: »Ich habe mir gewiß vorgenommen, auch einen Tractat von der Composition mit mehrern Stimmen hier einzuschalten; da ich aber durch Unpäßlichkeit, wie du siehst, davon verhindert werde, und nun das Bette hüten muss, so will ich solches zur andern Zeit thun […]« (1742, 197).
7 Ein einziges fünfstimmiges Notenbeispiel wurde vom Autor hinzugefügt, jedoch nicht eingehender behandelt. (Fux 1742, Tab. 53-55).
8 Vgl. Daniel 2002, 453.
9 Ebd., 142.
10 »Bach verwendete das Wort ›Apparat‹, wenn er von seiner musikalischen Handbibliothek sprach, […]« (Wolff 2009, 357).
11 Ebd., 357.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wolff beschreibt – »mit der Missa h-Moll von 1733 eine stärkere Hinwendung zur Fünfstimmigkeit«[12] zu beobachten, gleichwohl pflegte er seit Beginn seiner Kompositionstätigkeit den vielstimmigen Satz, wovon u. a. seine Motetten, die Eingangschöre groß besetzter Kantaten, Choralsätze mit obligaten Instrumentalstimmen sowie die Brandenburgischen Konzerte zeugen.

Es fällt auf, dass in Texten über den vielstimmigen Satz bis heute Regeln mit negativen Formulierungen überwiegen, beispielsweise:

- »In einem 5stim̄igen Saz darff nicht verdoppelt werden […].«[13]
- »Die grosse Terz darf, wie bey dem Dreyklang, selten verdoppelt werden […]. Die Septime selbst aber kann niemal verdoppelt werden.«[14]
- »Bei dißonierenden Accorden kann die Dißonanz nicht verdoppelt werden […].«[15]
- »Es bleibt bei dem Verbot, den *Leitton* zu verdoppeln. Bei Synkopendissonanzen ist nach wie vor darauf zu achten, dass vorenthaltene Terzen und Quinten im Satz *ausgespart* bleiben.«[16]

Positiv formulierte Regeln – beispielsweise bei Johann Philipp Kirnberger[17] und Johann Georg Sulzer[18] – behandeln fast ausschließlich Tonverdopplungen. So wird in historischen wie in aktuellen Darstellungen weniger eine Kompositionsanleitung gegeben, als vielmehr – beispielsweise in Wolffs Artikel »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz«[19] – der Unterschied zwischen dem vier- und vielstimmigen Satz verdeutlicht. Das Lehrwerk *Der vollkommene Capellmeister* von Johann Mattheson enthält Aufgabenstellungen zum fünfstimmigen Satz, die jedoch nicht weiter auf Stimmführungsprinzipien eingehen.[20] Die folgenden positiv formulierten Regeln und Möglichkeiten der Stimmfortschreitung im vielstimmigen Satz bei Bach implizieren zugleich eine Erweiterung des üblichen Unterrichtsrepertoires zur Vierstimmigkeit. Angestrebt wird dabei die Entwicklung einer Methode zur Fertigung und Analyse vielstimmiger Sätze.

Harmonik

Indem Mattheson in den Kontrapunkt-Übungen zur Fünfstimmigkeit eine Ober- sowie eine Bassstimme vorgibt, legt er in den meisten Fällen implizit das harmonische Gerüst

12 Wolff 2004, 95.
13 Laut Wolff eine handschriftliche Eintragung Johann Friedrich Agricolas in *Gradus ad Parnassum* von Fux (übersetzt von Lorenz Mizler), zit. nach: Wolff 2004, 91 f.
14 Kirnberger 1771, 177.
15 Sulzer 1771, 412.
16 Krämer 2015, 354.
17 Vgl. Kirnberger 1771, 176—180.
18 Sulzer 1771, 412.
19 Wolff 2004.
20 Vgl. Mattheson 2017, 499–504.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fest.[21] Bevor man ein Thema vielstimmig aussetzt, muss also stets die Harmonik festgelegt werden.

Eine Untersuchung ausgewählter vielstimmiger Passagen bei Bach[22] ergab, dass insbesondere der authentische Quintschritt eine wesentliche Rolle spielt: Von 210 untersuchten Harmoniewechseln sind 131 Akkordfortschreitungen – also deutlich mehr als die Hälfte – Quintfälle[23]. Da diese ›dominante-Beziehung‹ nach Jean-Philippe Rameau[24] den umfangreichsten Teil der Akkordfortschreitungen bei Bach ausmacht, wird diese im Folgenden exemplarisch untersucht.

Instrumentation

Besonders in großformatigen Chorwerken mit Beteiligung eines Instrumentalensembles ist häufig schwer zu entscheiden, bei welchen Stimmen es sich um obligate und bei welchen es sich um bloße ›colla parte‹-Stimmen handelt. Bei Bach bildet der Chor – seltene Unisono-Passagen ausgenommen – gewöhnlich einen harmonisch vollständigen Satz. Für die Instrumentalstimmen ergeben sich im Prinzip drei Möglichkeiten, den Chorsatz zu ergänzen:

1. gleichsam eine Generalbassaussetzung, bei der beispielsweise die höheren Streicher einen vierstimmigen Satz zum bezifferten Bass spielen, dessen Rhythmus meist schlicht gehalten ist. Der Streicherbass ist mit dem Generalbass identisch. Parallele Oktaven und Quinten sind hier zwischen den Oberstimmen von Orchester und Chor zulässig.[25]
2. eine ›colla-parte‹-Aussetzung der Chorstimmen. Neben der exakten Übertragung der Chorstimme sind Abweichungen im Register möglich. Zudem können Figurationen auftreten oder Vereinfachungen in den Instrumentalstimmen vorgenommen werden.[26]
3. obligate Instrumentalstimmen. Zum vollstimmigen Chorsatz treten weitere eigenständige Stimmen im Instrumentalsatz hinzu.[27]

21 Vgl. Mattheson 2017, 503: »Am besten ists, eine Sing-Stimme mit ihrem Baß zum Grunde zu legen, wie zuvor; und darüber die drey verlangten Ober-Parteien zu bauen.«

22 Ausgewählt wurden vielstimmige Passagen aus dem Kyrie und dem Credo (»Symbolum Nicenum«) aus der Messe h-Moll BWV 232, dem ersten Chor aus der *Matthäus-Passion* BWV 244, dem »Ricercar a 6« aus *Musikalisches Opfer* BWV 1079 und der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227.

23 Der Begriff des »Quintfalles« wird hier verwendet, auch wenn der Bass eine Quarte aufwärts springt. Die Unterscheidung zwischen »Quintfall« und »Quartstieg«, wie sie beispielsweise im Aufsatz »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600« von Johannes Menke (2009) vorgenommen wird, ist hier nicht relevant, da die mögliche Stimmanzahl unabhängig von der Terminologie ist.

24 Rameau 1722, 56.

25 Ein Beispiel hierfür ist im Gloria aus der Messe h-Moll, BWV 232, die Partie ab Takt 123.

26 Beispielsweise das Kyrie II aus der Messe h-Moll, BWV 232.

27 Beispielsweise die Violinstimmen im Credo aus der Messe h-Moll, BWV 232.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nicht selten ergeben sich Mischformen, indem in verhältnismäßig kurzen Abständen zwischen diesen drei Instrumentationsmöglichkeiten gewechselt wird.[28] Für die vorliegende Studie ist lediglich der dritte Punkt interessant, da durch obligate Instrumentalstimmen eine vielstimmige, im Folgenden näher zu untersuchende Polyphonie entsteht.

Stimmverteilung

Laut Wolff hat Bach gegen Ende seines Kontrapunktunterrichts[29] folgenden Satz zur Fünfstimmigkeit gelehrt:[30]

Abbildung 1: J. F. Agricola, Übertragung der handschriftlichen Aufzeichnung, in: J. J. Fux, Gradus ad parnassum**.**

Im Artikel »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz« wurden die Ursprünge sowie Umstände der Veröffentlichung jenes Satzes von Johann Friedrich Agricola eingehend erörtert:[31] Es handelt sich hierbei laut Wolff um eine handschriftliche Notiz Agricolas innerhalb eines Druckexpemlars von Fux' *Gradus ad parnassum*.[32] Weiterhin verweist Wolff auf Kirnbergers nahezu identische »Regula Ioh. Seb. Bachii«.[33] Es gilt als sehr wahrscheinlich, dass dieser Satz von Bach stammt.

Sowohl Kirnberger als auch Agricola geben im Anschluss an diese Regel zur Verdeutlichung nahezu identische fünfstimmige Notenbeispiele. Anhand jener Beispiele wird ersichtlich, dass es sich bei den alterierten Sekunden, Quarten, Sexten und Quinten ausschließlich um verminderte und übermäßige Intervalle zum Bass handelt. Somit entspricht der Satz inhaltlich weitgehend dem Verdopplungsverbot von Dissonanzen, wie es beispielsweise in *Allgemeine Theorie der schönen Künste* formuliert wurde: »[Beym vielstimmigen Gesang] ist vorerst dieses zur Grundregel anzunehmen, daß

28 Extrem ist in dieser Hinsicht die Violastimme im Kyrie I aus der Messe h-Moll, BWV 232, in den Takten 101–107.

29 »Es hat somit den Anschein, als hätte Bach gegen Ende des Kontrapunktunterrichts […] seine Stimmführungsregeln für den Sonderfall des fünf- und mehrstimmigen Satzes eingeführt« (Wolff 2004, 93).

30 Zit. nach ebd., 91.

31 Ebd., 90–99.

32 Ebd., 91.

33 Kirnberger 1779, 41. Dort ist formuliert: »In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae 2+, 4+, 5b, 6+, 7 et 9.«

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bey dissonierenden Accorden die Dissonanzen nicht können verdoppelt werden; weil dieses offenbar verbothene Octaven verursachen würde.«[34]

Tatsächlich existieren nur äußerst wenige Passagen bei Bach, die diese Regeln in der Vielstimmigkeit nicht berücksichtigen. Das verdoppelte *ais* – gespielt von der obligat geführten Viola und gesungen vom Tenor – über dem *e* im Bass in Beispiel 1 kann als eine der wenigen Ausnahmen gelten.

Beispiel 1: J. S. Bach, Messe h-Moll BWV 232, Kyrie, T. 49

»[Es ist bekannt,] dass Secunden und Tertzien gern oben, Quinten und Sexten lieber unten, Qvarten und Septimen in der Mitte, Octaven aber allenthalben seyn mögen.«[35] Bei diesem Zitat von Mattheson handelt es sich weniger um eine Regel als um eine

34 Sulzer 1774, 1238. Dieser Artikel steht im zweiten Teil der Enzyklopädie und wurde demnach nicht unter der Mitarbeit von Kirnberger, sondern von Johann Abraham Peter Schulz verfasst.

35 Mattheson 2017, 499.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Orientierung für die Bemessung der Abstände zwischen den verschiedenen Stimmen. Auch wenn etliche Stellen bei Bach Matthesons Beobachtung bestätigen, finden sich gleichwohl viele Passagen mit sehr eng disponierten tieferen Stimmen. Es handelt sich daher um eine nicht streng zu befolgende Empfehlung.

Stimmkreuzungen sind in Bachs vielstimmigem Klavier- und Orgelsatz sehr begrenzt vorhanden.[36] Lediglich zur Vermeidung verbotener Fortschreitungen[37] oder um ein Thema in einer Stimme fortzuführen,[38] werden in dem betreffenden Repertoire vereinzelt Nachbarstimmen miteinander gekreuzt. Anders verhält es sich in Bachs Chor- und Orchestersatz. Hier wird nur selten in vielstimmigen Passagen auf Stimmkreuzungen verzichtet. Beweggründe des Komponisten für Stimmkreuzungen in der Vielstimmigkeit können ähnlich wie in der Drei- und Vierstimmigkeit aus der Stimmführung und der Art des Instrumentalsatzes erklärt werden.

Stimmführung im contrapunctus simplex

Ein fünfstimmiger Satz ist bei Bach nie durchgehend fünfstimmig. Selbst wenn alle fünf Stimmen beteiligt sind, können einzelne Akkorde durch die geschickte Verwendung kurzer Pausen durchaus nur vier- oder dreistimmig sein. Lediglich an kadenziellen Endpunkten, an denen authentische Quintschritte überwiegen, erreicht der Satz für gewöhnlich die volle Stimmenzahl.

Offene Quint-, Prim- und Oktavparallelen sind äußerst selten, doch werden sie – wie auch in der Vierstimmigkeit – von Bach nicht vollständig vermieden.[39] Septim- und Sekundparallelen treten im vielstimmigen Satz ebenfalls kaum in Erscheinung.[40] Besonders auffällig sind die Takte 71/72 aus Bachs Motette *Fürchte dich nicht* BWV 228 mit insgesamt vier offenen Quint-, Prim- und Oktavparallelen sowie einer Non- und einer Septimparallele.

Anders verhält es sich jedoch mit weiteren Formen der Parallelbewegung. Verdeckte Parallelen können in einem vielstimmigen Satz kaum vermieden werden, und auch Akzent- sowie Antiparallelen finden viel häufiger Verwendung, als dies im vierstimmigen Satz der Fall ist. Die folgende Stelle aus dem Credo der Messe h-Moll (BWV 232),

36 Bach notierte in seinen polyphonen Werken für Tasteninstrumente die einzelnen Stimmverläufe sehr genau. Somit lässt sich präzise nachvollziehen, an welchen Stellen er eine Stimmkreuzung intendiert hat.

37 Siehe z. B. die Fuge Es-Dur BWV 552 aus *Dritter Theil der Clavierübung*, T. 115. Zur Vermeidung von Quintparallelen der beiden Oberstimmen wurde eine Stimmkreuzung explizit notiert.

38 Siehe Fuge cis-Moll BWV 849, T. 104.

39 »Nur in den Mittelstimmen vermeidet man Quinten und Octaven nicht mit der genauen Sorgfalt, wie im drey- und vierstimmigen Satz« (Art. »Fünfstimmig«, in: Sulzer 1771, 412).

40 Parallel geführte Dissonanzen wurden bislang vergleichsweise wenig untersucht. Für gewöhnlich sollten dissonante Töne des Akkordes im kontrapunktischen Sinne vorbereitet und aufgelöst werden. Parallel geführte Sekunden, Septimen und Nonen ergeben sich vor allem dann, wenn eine Stimme einen *transitus irregularis* enthält.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der alle drei Arten latenter Parallelbewegungen gleichzeitig vorliegen, kann zwar als Ausnahmefall gelten, zeigt jedoch, dass »bey dem Anwachs mehrerer Stimmen [...] auch was von der Strenge der Regeln nachgelassen« wird.[41] Da der Instrumentalbass sowie die beiden Violinstimmen obligat geführt werden, handelt es sich um einen achtstimmigen Kontrapunkt.

Beispiel 2: J. S. Bach, Messe h-Moll BWV 232, Credo, T. 41—42

Mit Blick auf die Verfertigung und die Analyse von Stimmfortschreitungen in fünf- bis achtstimmigen Sätzen im Stil der Bach-Zeit werden nun drei verschiedene Methoden erläutert. Dabei stehen Quintfall-Fortschreitungen aus dem bereits genannten Grund ihrer Häufigkeit im Zentrum.

41 Fux 1742, 197.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1.

Zunächst werden sämtliche Oberstimmenfortschreitungen bei der Verbindung von zwei quintentfernten grundständigen Akkorden ohne Dissonanzen – beispielsweise C-Dur zu F-Dur – als Liegetöne, Schritte oder Sprünge klassifiziert. Es besteht lediglich eine einzige Möglichkeit, einen Ton liegen zu lassen (im Bsp. 3 das *c*); dieser kann allerdings mehrfach gleichzeitig verwendet werden und auch als Oktavsprung auftreten. Weiterhin können zwei Stimmen schrittweise aufwärts, sowie eine Stimme entsprechend abwärts geführt werden; unübliche Parallelbewegungen ergeben sich dadurch nicht. Terzsprünge sind abwärts und Quartsprünge aufwärts je zweimal möglich. Alle noch größeren Sprünge würden automatisch Antiparallelen ergeben. Zusammengenommen entstehen somit neun obligate Stimmen. Diese lassen sich durch Verdopplung des Liegetons *c*, Verwendung von Antiparallelen oder durch das Einsetzen von Pausen erheblich erweitern.

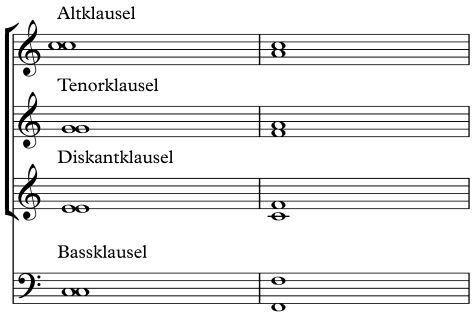
Beispiel 3: Fortschreitungsmöglichkeiten beim harmonischen Quintfall, unterteilt in Liegetöne, Schritte und Sprünge

2.

Der harmonische Quintfall in einer Kadenz (V-I) ist das Resultat aus einer Summe gleichzeitig ausgeführter Klauseln. Er eignet sich somit für ein kontrapunktisches Verständnis der Stimmführung in Klauseln. Die vier den Singstimmen zugeordneten Klauseln können durch ihre verschiedenen Ausführungen und durch Klauselflucht identifiziert werden: Zwei Formen der Altklausel, von denen die eine auf dem *c* liegen bleibt und die andere in das *a* abspringt, die reguläre und die aufwärts geführte Tenorklausel, die regulär geführte Diskantklausel sowie deren entweder im *c* oder im höheren

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

a mündende abspringende Variante und die Bassklausel, die auf- oder abwärts springen kann.[42] Auch durch diese Methode ergeben sich – wenn die Antiparallelen im Bass miteinbezogen werden – neun verschiedene Stimmfortschreitungen.



Beispiel 4: Fortschreitungsmöglichkeiten beim Quintfall, unterteilt in Alt-, Tenor, Diskant- und Bassklauseln

3.

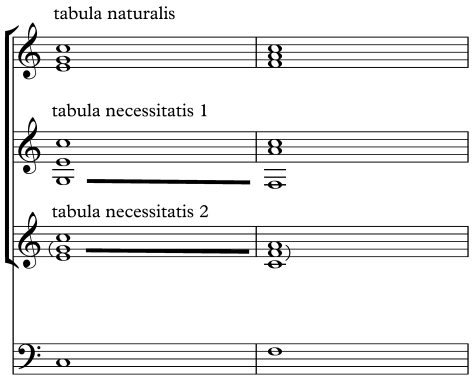
Die dritte Methode lässt sich aus dem von Thomas Daniel jüngst ausführlicher dargestellten Tafelsystem herleiten.[43] Dieses wurde für den Gebrauch in der Vierstimmigkeit konzipiert. Über einem gleichbleibenden Bass mit den Fundamenttönen *C*–*F* werden drei mögliche Stimmfortschreitungen für die Oberstimmen in Tafeln notiert, die als ›tabula naturalis‹, ›tabula necessitatis 1‹ und ›tabula necessitatis 2‹ bezeichnet wurden (Bsp. 5). Wendet man alle drei Tafeln gleichzeitig an, fällt auf, dass eine Stimmfortschreitung – nämlich die von *g* zu *f* – zweimal erscheint. Auch das *c* ist als Liegeton in zwei Tafeln vorhanden, was jedoch keine Probleme für die Stimmführung bei diesem Quintfall nach sich zieht.[44] Hier handelt es sich also um acht verschiedene Stimmfortschreitungen, wenn man den Liegeton nur einfach zählt.

42 Diese Form von Antiparallelen erscheint besonders häufig in mehrchörigen Werken zwischen den beiden Bassstimmen.

43 Vgl. Daniel 2017, 106–142.

44 Wendet man die drei Tafeln auf eine andere Akkordfortschreitung als den Quintanstieg an, so entstehen an dieser Stelle ebenfalls gleiche Stimmfortschreitungen.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 5: Fortschreitungsmöglichkeiten im Quintfall, unterteilt in die drei Tafeln nach Thomas Daniel

Das Tafelsystem erweist sich speziell für den Kantionalsatz als brauchbar, kann jedoch lediglich auf Verbindungen schlichter Dur- und Molldreiklänge im ›contrapunctus simplex‹ angewendet werden. Sobald Dissonanzen auftreten, lassen sich die Stimmfortschreitungen nicht mehr mittels der Tafeln analysieren.

Anhand einer Akkordfortschreitung aus der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225) werden die drei genannten Methoden nochmals zusammengefasst:

Beispiel 6: J. S. Bach, Singet dem Herrn ein neues Lied *BWV 225, T. 149 f. im Vergleich*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stimmführung im contrapunctus floridus

Ein vielstimmiger kontrapunktischer Satz mit dissonanzlosen Akkordverbindungen findet sich in keinem von Bachs Werken. Im Credo der Messe h-Moll (BWV 232), welches sich durch zahlreiche und ausgedehnte vielstimmige Passagen auszeichnet, enthalten 26 Quintfallverbindungen eine Dissonanz im Zielakkord, während 25 keine aufweisen. Die Hälfte aller authentischen Quintschritte kann also mit den oben genannten Methoden nicht unmittelbar erklärt werden.

Dissonanzen müssen abhängig von ihrem jeweiligen harmonischen Kontext unterschiedlich behandelt werden. Zur Verdeutlichung führt Kirnberger in *Die Kunst des reinen Satzes* die beiden Kategorien »zufällige« und »nothwendige« Dissonanzen ein.[45] Als »nothwendige« Dissonanz bezeichnet er die (nicht auf den Bass-, sondern auf den Fundamentton bezogene) Septime eines Akkordes. Im vielstimmigen Satz lässt sich eine Dissonanz dieser Art verhältnismäßig unkompliziert anbringen, da sie dem Akkord einfach hinzugefügt werden kann, solange keine stilwidrige Parallelbewegung entsteht und diese Septime satztechnisch korrekt aufgelöst wird. Durch Hinzufügung einer Septime beim Ausgangsakkord kann im authentischen Quintschritt eine zusätzliche Stimme gewonnen werden; doch darf diese Möglichkeit nicht gleichzeitig mit der oben genannten Variante der Altklausel (dem Terzsprung abwärts) zur Anwendung kommen werden.

Beispiel 7: Fortschreitungsmöglichkeiten beim harmonischen Quintfall mit einer Septime im Ausgangsakkord

45 Kirnberger 1771, 30–33. Die Begriffe »eigentliche« und »uneigentliche Septime«, die auf S. 60—67 eingeführt werden, verwendet Kirnberger synonym zu den »nothwendigen« und »zufälligen« Septimen. Sie werden allerdings nicht für Quarten oder Nonen angewendet.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Zufällige« Dissonanzen können jedoch nur in wenigen Fällen hinzugefügt werden, ohne dass auch andere Stimmen modifiziert werden müssten. Als »zufällige« Dissonanzen fasst Kirnberger die Vorhalte auf, »die eine kurze Zeit die Stelle der consonirenden [Töne] einnehmen, und währender [sic] Dauer des Grundtones, mit dem sie dißoniren, in ihre nächsten Consonanzen übergehen.«[46] Hiermit sind vor allem Quart- und Nonvorhalte zum Grundton gemeint. Der Quartvorhalt schränkt allerdings in der Vielstimmigkeit die Bewegungsmöglichkeiten weiterer Stimmen ein, da die Terz, in die er sich auflöst, nicht bereits in einer anderen Stimme erklingen darf.[47] Möchte man also einen Quartvorhalt im Zielakkord setzen, so sind weitere Stimmen, die in die Terz münden, ausgeschlossen. Ein Quartvorhalt im Zielakkord verringert die neun möglichen Stimmfortschreitungen somit auf sieben.

Beispiel 8: Fortschreitungsmöglichkeiten im Quintfall mit einem Quartvorhalt

Beim Nonvorhalt hingegen tritt der vorgehaltene Ton im Zielakkord üblicherweise im Bass gleichzeitig mit der Dissonanz ein. Aus neun möglichen Fortschreitungen werden acht.

46 Kirnberger 1771, 28.

47 Nur äußerst selten finden sich Ausnahmen wie z. B. im Kyrie I aus der Messe h-Moll, T. 112 (Vorhalt in der Violine II und Auflösung im Alt), ebd., im Credo, T. 19 (Vorhalt in der Violine I und Auflösung im Sopran I), ebd., im Confiteor, T. 14 (Vorhalt im Sopran I und Auflösung im Bass) und im »Ricercar a6« aus *Musikalisches Opfer*, T. 22 (Vorhalt in der 2. und Auflösung in der 5. Stimme).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 9: Fortschreitungsmöglichkeiten beim Quintfall mit einem Nonvorhalt

Schlussbemerkung

Die musiktheoretische Literatur ist reich an Lehrwerken, die sich mit Bachs zwei- bis vierstimmigem Kontrapunkt beschäftigen. Ohne Zweifel ist es unerlässlich, den Umgang mit wenigen Stimmen kennen zu lernen. Doch was den fünf- und mehrstimmigen Kontrapunkt angeht, fehlt es häufig noch an Hinweisen für das Schreiben sowie für die Analyse. Wichtig an dessen Erörterung ist nicht lediglich die Frage nach den Verdopplungsmöglichkeiten, sondern sind auch Anleitungen für den Umgang mit vielstimmigen Stimmfortschreitungen im Satzlehre- oder Analyseunterricht.

Im vorliegenden Beitrag werden viele Fragen nur ansatzweise beantwortet. Bereiche wie Stimmkreuzungen, der Umgang mit Pausen, Stimmprogressionen bei unterschiedlichen Akkordfortschreitungen oder stilistische Unterschiede innerhalb des Bach'schen Œuvres lassen sich weitaus detaillierter untersuchen. Schließlich sollte der Kontrapunkt für mehr als vier Stimmen nicht lediglich bei Bach, sondern auch bei seinen Zeitgenossen untersucht werden, um so die Regeln und Möglichkeiten von Vielstimmigkeit für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts umfassender zu ergründen.

Literatur

Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* [1997], 2. Aufl., Köln: Dohr.

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

Eichert, Randolph G. (2002), *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven: Noetzel.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition […]*, übers. von Lorenz Mizler, Leipzig: Mizlerischer Bücherverlag, Reprint Hildesheim: Olms 1984.

Jeppesen, Knud (1985), *Kontrapunkt* [1935], übers. von Julie Schulz, 10. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin: Voß, Reprint Kassel: Bärenreiter 2004.

Kirnberger, Johann Philipp (1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyter Theil, dritte Abtheilung*, Berlin: Decker und Hartung.

Krämer, Thomas (2015), *Kontrapunkt im Selbststudium und Unterricht* [2012], 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Mattheson, Johann (2017), *Der vollkommene Capellmeister* [1739], Neuedition, hg. von Friederike Ramm [1999], 4. Aufl., Kassel: Bärenreiter.

Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in der Musik und anderen Kunstformen* (musik.theorien der gegenwart 3), hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau, 87—111.

Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels […]*, Paris: Ballard.

Scheibe, Johann Adolph (1773), *Ueber die musicalische Composition*, Leipzig: Schwickert.

Sulzer, Johann Georg (1771), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.

Sulzer, Johann Georg (1777), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.

Wolff, Christoph (2004), »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz«, in: *Bach-Jahrbuch* 90, 87–99.

Wolff, Christoph (2009), *Johann Sebastian Bach* [2000], 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer.

Zarlino, Gioseffo (2022), *Le Istitutioni harmoniche*, übers. von Christoph Hohlfeld, hg. von Markus Engelhardt und Christoph Hust, Rom und Leipzig: Deutsches Historisches Institut Rom und Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/uebersetzung-gioseffo-zarlino/istitutioni-harmoniche/content_453229/IH3.pdf (19. 03. 2026)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kontrapunkt und »vierstimmige Choralgeschicklichkeit«

Zu Robert Schumanns *Ritornellen* op. 65 für mehrstimmigen Männergesang

Uwe Kremp

Robert Schumanns Kompositionen für Männerchor gehören heutzutage sicher zu seinen am seltensten aufgeführten Werken, was nicht unbedingt an ihrer künstlerischen Qualität liegen muss. Neben einer teilweise problematischen Auswahl der Textvorlagen ist hierfür wohl vor allem der allgemeine Niedergang traditioneller Männergesangvereine verantwortlich.
Intensive Kontrapunktstudien, die Anfang des Jahres 1845 einsetzten, schlugen sich zunächst in Werken für Klavier, Orgel und Pedalflügel nieder. Von seinen Männerchören sind es dann vor allem die *Ritornelle in canonischen Weisen* op. 65 nach Texten Friedrich Rückerts von 1847, an denen sich Schumanns Aneignung des Kontrapunkts besonders anschaulich zeigen lässt und die deshalb im Zentrum dieses Textes stehen. In insgesamt sieben Sätzen greift er hier auf unterschiedlichste Kanontechniken zurück, die in gleichsam exemplarischer Weise durchgespielt werden. Fasst man den Begriff ›Kontrapunkt‹ etwas weiter, lässt sich sogar die zyklische Großform des ganzen Werks als eine Art ›Kontrapunkt höherer Ordnung‹ begreifen.

Robert Schumann's compositions for men's choir are surely considered to be among his least popular works today, but this is not necessarily due to their artistic quality. In addition to what was to some extent a limited selection of text options, the primary responsibility for this was arguably borne by the widespread decline in men's choral societies.
Intensive studies of counterpoint, which began in early 1845, found expression initially in works for the piano, organ and pedal piano. Of his compositions for male choir, it is especially the *Ritornelle in canonischen Weisen* Op. 65 of 1847, on texts by Friedrich Rückert, in which Schumann's adoption of counterpoint is particularly evident and which therefore is the focus of this text. In a total of seven movements, he makes use of a great variety of canonic techniques, all of which are virtually played through, as it were, in an exemplary fashion. If one were to consider the term 'counterpoint' somewhat more broadly, it would even be possible to regard the cyclical overall form of the entire work as a kind of 'counterpoint of a higher order'.

»Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders componiren,
als der seine Weisheit allein aus Marpurg etc. hergeholt;«[1]

1 Robert Schumann, »Pianofortemusik« [1842], in: Schumann 1985, Bd. 4, 190–214, hier: 206.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1. Lautenspiel und Becherklang

Die »vierstimmige Choralgeschiklichkeit«[2], die Robert Schumann an seinem bewunderten Freund Felix Mendelssohn Bartholdy lobte[3] und deren große Bedeutung für ein handwerklich fundiertes, qualitativ hochwertiges Komponieren er hervorhob, versuchte er immer wieder in unterschiedlichsten Kompositionsprojekten selbst zu realisieren. Nachdem sein Kollege Ferdinand Hiller im November 1847 Dresden verlassen hatte, übernahm Schumann die Leitung von dessen Männerchor *Dresdner Liedertafel* und fing sogleich an, sich mit mehrstimmigen Männergesängen auch kompositorisch auseinanderzusetzen.[4] Aus kontrapunktischer Sicht ist sein Opus 65 besonders interessant, weil er hier in allen Stücken konsequent auf Kanontechniken zurückgriff. Der etwas umständliche Originaltitel *Ritornelle von Friedrich Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang von Robert Schumann* lässt einerseits eine hohe Wertschätzung dieses Dichters durch den Komponisten erkennen – was durch die Widmung (»Dem Dichter in Verehrung zugeeignet«) noch unterstrichen wird –, andererseits schwingt hier auch unüberhörbar Schumanns Stolz mit, in diesem Werk die kompositionstechnisch als besonders anspruchsvoll geltende Form des Kanons erneut gemeistert zu haben.[5]

Oberflächlich betrachtet scheinen einige der Stücke – vor allem die Sätze Nr. II und IV – sämtliche Vorurteile über das Wesen und Unwesen traditioneller Männergesangvereine zu bestätigen. Die Texte verherrlichen mehr oder weniger unverblümt den Genuss alkoholischer Getränke, und auch die musikalische Faktur wirkt bei erstmaligem Hören nicht sonderlich anspruchsvoll.

Neben solch einer eher funktionellen Musik zu geselligem Zeitvertreib – wie etwa dem zweiten Stück *Lasst Lautenspiel und Becherklang nicht rasten* (siehe Bsp. 1) –, die wohl am besten funktioniert, wenn die weingefüllten Becher nicht nur besungen, sondern nach dem Singen tatsächlich auch geleert werden, enthält dieser Zyklus aber auch wesentlich subtilere Stücke. Außerdem wird sich bei gründlicherer Analyse zeigen, dass die schroffen Kontraste zwischen den eher volkstümlich derben Sätzen II, IV und VI sowie den sie umrahmenden, poetisch sensibleren Nummern I, III, V und VII für

2 Robert Schumann, Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 22. Oktober 1845 (Schumann 2009, 236 f., hier: 237).

3 Vgl. Rummenhöller 1989, 167.

4 Synofzik (2005, 466) weist darauf hin, dass Schumann schon drei Kanons für Männerstimmen nach Texten von Rückert komponiert hatte, bevor Hiller ihm das Angebot zur Übernahme der Liedertafel machte. Zu biographischen und kulturgeschichtlichen Kontexten siehe auch Edler 2008, 240–249, 277–289, und Gülke 2010, 184–188.

5 Schumann hatte Zeit seines Lebens ein äußerst »zwiespältiges Verhältnis« zu satztechnischen Disziplinen wie Kontrapunkt und Kanon (Richter 1981, 174). Die intensiven Kontrapunktstudien des Jahres 1845 schlugen sich zunächst in teilweise höchst originellen Kompositionen für Klavier, Pedalflügel und Orgel nieder, die bis heute allerdings ähnlich unpopulär geblieben sind wie sein zwei Jahre später entstandenes Opus 65 – auch wenn der Komponist selbst manche dieser Werke mit zu seinen besten Arbeiten gezählt hat.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Wahrnehmung und das Verständnis der zyklischen Gesamtform von entscheidender Bedeutung sind.

Bei genauem Hinhören lässt allerdings schon dieser zweite Satz – ein schlichter Primkanon für drei Bassstimmen – aufmerken durch die in einen terzlosen Schlussklang mündende, frei gestaltete Coda. Deren Beginn in Takt 41 klingt zunächst sehr nach 19. Jahrhundert, das Ende scheint dann aber die Sphäre älterer Sakralmusik zu evozieren, wie sie Schumann und den von ihm in den Blick genommenen Chorsängern aus katholischer Kirchenmusik bekannt gewesen sein dürfte.[6] Dieser zweimalige abrupte Wechsel der Stilebenen auf engstem Raum in der Coda ist meines Erachtens die eigentliche Pointe dieses ansonsten eher schlichten Satzes. Die folgende Tabelle 1 zeigt ein Schema der Kanonstruktur.

	T. 1 – 8	T. 9 – 16	T. 17 – 24	T. 25 – 32	T. 33 – 40	T. 41 – 52
	(8 Takte)	(8 Takte)	(8 Takte)	(8 Takte)	(8 Takte)	(12 Takte)
Bass I:	**A**	**B**	**C**	**A**	**B**	***frei***
Bass II:	-	**A**	**B**	**C**	**A**	***frei***
Bass III:	-	-	**A**	**B**	**C**	***frei***

Tabelle 1: R. Schumann: *Ritornelle* op. 65, Nr. 2, Strukturschema

2. Langsam und zart

Das erste Stück aus Opus 65 *Die Rose stand im Tau* (siehe Bsp. 2) scheint im direkten Vergleich dazu einer völlig anderen Welt anzugehören. Technisch gesehen handelt es sich hier um einen homophon gestalteten vierstimmigen Satz für zwei Tenöre und zwei Bässe in solistischer Besetzung, dessen melodieführende Oberstimme durch eine fünfte Stimme in ganztaktigem Abstand eine Quinte tiefer imitiert wird. Dieser Unterquintkanon zwischen Tenor I und Bass I ›polyphonisiert‹ den ansonsten eher einfach gehaltenen Satz der restlichen Stimmen, der dadurch erheblich komplexer wirkt, und löst zugleich auch einen harmonischen Quintfall aus: beginnend in a-Moll fallen die Basstöne ab Takt 3 über *d*, *G* und *c* nach *F*, das schließlich in Takt 9 erreicht wird.

6 Der Verzicht auf eine Terz im Schlussklang, der im ganzen Zyklus nur bei diesem Satz auftritt, mag vielleicht auch durch den Text motiviert worden sein – gleichsam als musikalisches Symbol einer Fastenübung (so Brusniak 2005, 420) –, kontrastiert aber in jedem Fall deutlich mit den vergleichsweise üppigen, terz- und sexthaltigen Klängen am Beginn der Coda, selbst wenn es sich hier nicht um eine absichtsvolle Anspielung auf die Gepflogenheiten älterer Kirchenmusik handeln sollte.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Da über diesem *F* ein übermäßiger Quintsextakkord aufgebaut wird mit Leitton zur Dominante von a-Moll, kann die nächste Stufe des Quintfalls (*H*) übergangen werden. Stattdessen löst sich dieser übermäßige Quintsextakkord in typischer Weise halbschlüssig auf zur Dominante E-Dur, die dann einen nahtlosen Übergang in die Wiederholung des Satzes ermöglicht.

Dass diese zehn Takte gleich zweimal wiederholt werden sollen, ist eine weitere Besonderheit des Stücks. Die dynamischen Abstufungen, die Schumann hier vorschreibt, vermeiden eine einfache Gerichtetheit. So fordert er fürs erste Mal ein *Piano*, fürs zweite Mal ein *Mezzoforte*, für das dritte Mal dann aber ein *Pianissimo*. Dadurch wirkt die letzte Wiederholung viel weniger redundant, als wenn der Komponist die drei Durchläufe mit einer simplen dynamischen Steigerung verknüpft hätte.

Polyphonie und Kontrapunkt waren für Schumann zu dieser Zeit mehr oder weniger gleichbedeutend mit der Musik Johann Sebastian Bachs.[7] Deshalb verwundert es nicht, dass gleich am Beginn seines Opus 65 eine Huldigung an das große Vorbild erscheint. Die ersten beiden Takte der Melodie von Tenor I weisen (ohne Berücksichtigung der Tonwiederholungen) die Intervallstruktur der Töne *b-a-c-h* auf, allerdings in transponierter Form als *c-h-d-cis*. Zumindest beim Hören ist Bachs Name hier also als Intervallstruktur deutlich wahrnehmbar. Thomas Synofzik zufolge stand eine Frühfassung dieses Kanons in g-Moll.[8] In diesem Fall würde der Tenor I in den beiden Anfangstakten die Tonfolge *b-a-c-h* dann tatsächlich in der originalen Gestalt intonieren.

3. ›Ritornell‹ in Literatur und Musik

Bevor die zyklische Anlage des ganzen Werks untersucht werden soll, möchte ich noch kurz den etwas verwirrenden Titel von Schumanns Opus 65 erläutern.[9] Literaturwissenschaftlich betrachtet handelt es sich beim ›Ritornell‹, das aus der italienischen Volkspoesie stammt, um eine Gedichtform, die beliebig viele dreizeilige Strophen reiht. Der Aufbau der einzelnen Verse kann metrisch sehr variabel sein, typisch ist aber ein Reimschema nach dem Prinzip *axa*. Die reimlose so genannte ›Waisenzeile‹ kann gelegentlich auch am Anfang oder am Ende stehen (also *xaa* oder *aax*), die Bezeichnung ›Ritornell‹ bezieht sich aber vermutlich auf den häufigsten Fall, einen die ›Waisenzeile‹ umschließenden Reim nach dem Schema *axa*.

7 Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit noch älterer Musik – insbesondere mit der Musik Giovanni Pierluigi da Palestrinas – setzte erst Anfang 1848 ein mit der Gründung eines gemischten Chors durch Schumann, nachdem er an seinem Männerchor schon recht bald das Interesse wieder verloren hatte. Mit dem neu gegründeten gemischten Chor probierte er dann etliche geistliche Werke der klassischen Vokalpolyphonie und des frühen Barock aus, ohne dass dies immer auch in eine öffentliche Aufführung münden musste. Vgl. Appel 2006, besonders 120–129.

8 Synofzik 2005, 466 f.

9 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Wilpert 1989, 779.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vor allem Übertragungen Rückerts machten diese Form in Deutschland ebenfalls populär, so dass sie Modell wurde für deutschsprachige Neuschöpfungen von ihm selbst und anderen Dichtern. In der verbreiteten einstrophigen Form als schlichter Dreizeiler tendiert sie zum ›Epigramm‹.[10] Den Terminus ›Ritornell‹ bezog Schumann hier also nur auf die Textvorlage, während dessen musikalische Bedeutung offenbar keine Rolle spielte.

Im literarischen Sinne sind allerdings nur die Texte der Nummern II, IV und VII ›Ritornelle‹, die Nummern I, III, V und VI verwenden dagegen ›Vierzeiler‹ oder, wie Rückert schreibt: »Vierzeilen«. Diese stehen im zweiten Band seiner *Gesammelten Gedichte* zu Hunderten gebündelt gleich im Anschluss an die ebenfalls sehr zahlreichen »Ritornelle«.[11] Ein korrekterer Titel wie *Ritornelle und Vierzeilen von Friedrich Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang von Robert Schumann. Op. 65* wäre Schumann vermutlich zu umständlich und pedantisch erschienen.[12] Die untenstehende Tabelle 2 verdeutlicht die unterschiedliche Form der Textvorlagen am Beispiel des IV. und V. Stücks.[13]

Ritornell (Vorlage zu Nr. IV):	***Vierzeiler*** (Vorlage zu Nr. V):
a: *Gebt mir zu trinken!*	a: *Zürne nicht des Herbstes Winde,*
x: *Was in den Sternen steht, kann man nicht ändern,*	b: *Der die Rosen raubet,*
a: *Doch man vergißt es bei der Gläser Blinken.*	a: *Sondern Rosen geh geschwinde*
	b: *Pflücken, eh' er schnaubet.*

Tabelle 2: R. Schumann, *Ritornelle* op. 65, Formen der Textvorlagen in vergleichender Gegenüberstellung

10 Schumann verwendet im zweiten und vierten Stück einstrophige Ritornelle, wohl auch weil Kanons generell mit wenig Text auskommen. Für den letzten Satz kombiniert er dann zwei Dreizeiler aus *Die Ritornelle von Ariccia*, und zwar die Nummern 65 und 67 (Rückert 1836, 363–380, hier: 374). Es handelt sich hierbei um zwei von vier inhaltlich zusammenhängenden Dreizeilern, die sämtlich mit den Worten »In Meeres Mitten« beginnen und vermutlich einem mehrstrophigen Zusammenhang entstammen, auch wenn Rückert sie durchgängig mit jeweils eigenen Überschriften versehen hat (Rückert 1836, 374).

11 Rückert 1836, 347–380 (»Ritornelle«) und 381–419 (»Vierzeilen«).

12 Der ursprüngliche Titel von Schumanns autographem Manuskript, das einen weiteren, später gestrichenen Kanon enthielt (op. 65, Anhang Nr. 1: *Hätte zu einem Traubenkerne*) und eine von der Druckfassung stark abweichende Reihenfolge aufweist, lautete tatsächlich »Ritornelle und Vierzeiler […]«. Vgl. McCorkle 2003, 281.

13 Hier zitiert nach Rückert 1836, 359 und 384. Bei op. 65, Nr. V tilgt Schumann in seiner Vertonung die klingenden Endungen im ersten und dritten Vers.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4. Zyklische Formdisposition

Bei näherer Betrachtung der zyklischen Formdisposition des ganzen Werks zeigt sich eine ziemlich konsequente Symmetrie im Hinblick auf Tempo, Charakter und auch Tonart der insgesamt sieben Männerchorsätze, wie die Tabelle 3 verdeutlicht.

Mit Blick auf die Tempovorschriften kann man erkennen, dass Schumann hier ganz regelmäßig zwischen langsamen und schnellen Ritornellen abwechselt. Bei einer ungeraden Anzahl von Stücken ergibt sich eine klare Symmetrie in Bezug auf die Tempi. Auch die Tonartenfolge ist beinahe symmetrisch: auf a-Moll folgen C-Dur, B-Dur, F-Dur, B-Dur und wieder C-Dur sowie – durch den Halbschluss repräsentiert – a-Moll. Lediglich der letzte Satz, der in cis-Moll beginnt und erst allmählich nach a-Moll moduliert, bricht aus der perfekten Symmetrie aus. Dadurch, dass er mit einem ›phrygischen Halbschluss‹ in der Tonart a-Moll endet, entsteht dennoch eine deutliche tonale Korrespondenz zwischen dem ersten und dem letzten Satz.

Harmonisch wäre es also gut möglich, nach dem Ende des siebten Ritornells eine weitere Wiederholung des ersten Satzes anzuschließen, wie Beispiel 3 verdeutlicht, auch wenn Schumann diese Möglichkeit hier sicher aus ebenso guten Gründen nicht realisiert hat: ein Da-capo am Ende des Werks würde die wohl ausbalancierte Symmetrie des ganzen Zyklus zerstören. Die symmetrische Anordnung der Endfassung dürfte vermutlich auch der Grund gewesen sein, warum Schumann für die 1849 – also zwei Jahre nach der Komposition – erschienene Druckausgabe einen Satz gestrichen und die ursprüngliche Reihenfolge des Autographs noch einmal erheblich verändert hat.[14]

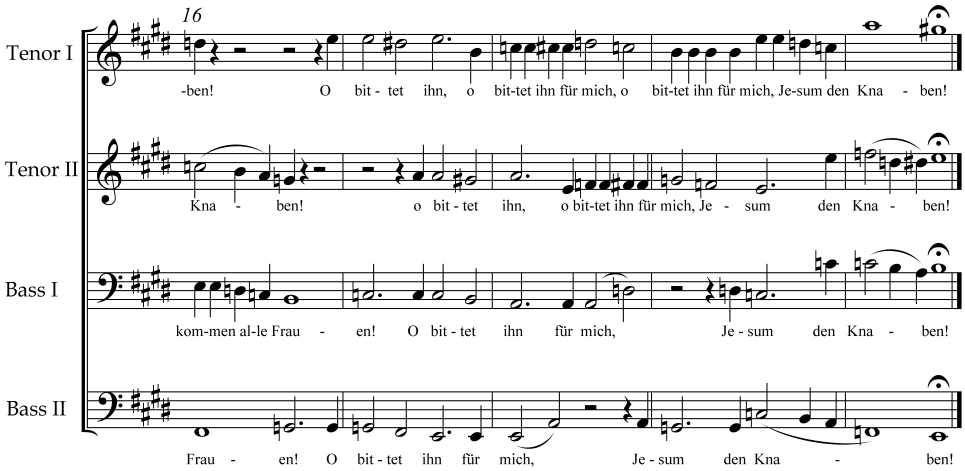
Reihe A:	Reihe B:
Nr. I: *Die Rose stand im Tau* **Langsam und zart**. C-Takt **a-Moll** 5 Solostimmen (2 T, 3 B) Textvorlage: *Vierzeiler*	Nr. II: *Lasst Lautenspiel und Becherklang* **Frisch**. C-Takt **C-Dur** Dreistimmiger Chor (3 B) Textvorlage: *Ritornell*
Nr. III: *Blüt' oder Schnee* **Langsam**. C-Takt **B-Dur** 3 Solostimmen (3 T) & Chor (2 T, 2 B)	Nr. IV: *Gebt mir zu trinken* **Frisch und kräftig**. C-Takt **F-Dur** Dreistimmiger Chor (3 B)

14 Vgl. McCorkle 2003, 280 f., 283. In der ebenfalls im November 1847 entstandenen, eher homophon akkordischen Rückert-Vertonung für Männerchor *Zum Anfang* op. 65, Anhang Nr. 2 (= WoO 17 *Mache deinem Meister Ehre*) verzichtete Schumann – von ein paar freien Imitationen einiger kurzer Motive abgesehen – gänzlich auf Kanontechnik. Schon deshalb passt diese Komposition nicht in den zyklischen Zusammenhang der Endfassung des Opus 65, auch wenn sie im Werkverzeichnis irrtümlicherweise ebenfalls als ›Kanon‹ bezeichnet wird.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reihe A:	Reihe B:
Textvorlage: *Vierzeiler*	Textvorlage: *Ritornell*
Nr. V: *Zürne nicht des Herbstes Wind* **Langsam, zart**. 3/4-Takt **B-Dur** 4 Solostimmen (2 T, 2 B) Textvorlage: *Vierzeiler*	Nr. VI: *In Sommertagen rüste den Schlitten* **Frisch und markiert**. 3/4-Takt **C-Dur** Vierstimmiger Chor (2 T, 2 B) Textvorlage: *Vierzeiler*
Nr. VII: *In Meeres Mitten ist ein offner Laden* **Langsam, feierlich**. CC-Takt Beginn in **cis-Moll**, Ende in **a-Moll** (mit Halbschluss) Vierstimmiger Chor (2 T, 2 B) Textvorlage: *Ritornell*	

Tabelle 3: R. Schumann, *Ritornelle* op. 65, Zyklische Formdisposition



Beispiel 3: R. Schumann, Ritornelle *op. 65, Nr. 7, T. 16–20*

5. ›Kontrapunkt höherer Ordnung‹

Fasst man den Begriff ›Kontrapunkt‹ etwas weiter als gewöhnlich, lässt sich die Verflechtung zweier Reihen von Einzelstücken, die durch ihre Gemeinsamkeit in Tempo

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Charakter klar miteinander assoziiert werden, als Übertragung kontrapunktischen Denkens auf die Form des ganzen siebenteiligen Werkzyklus betrachten – etwa im Sinne von Helmut Lachenmanns Definition musikalischer Form als »Polyphonie von Anordnungen«.[15]

Für sich genommen entspräche dann jede der beiden Reihen einer Stimme höherer Ordnung. Das traditionelle Bild des ›punctus contra punctum‹, bei dem ein Punkt den einzelnen Ton symbolisiert, ließe sich somit durch die Vorstellung erweitern, dass jedes Einzelstück einen Punkt höherer Ordnung repräsentieren würde. Anders ausgedrückt: Das Werkganze wäre als zweistimmiger ›Kontrapunkt höherer Ordnung‹ aufzufassen, aufgebaut aus kanonischen Kontrapunkten erster Ordnung.

Der bei erstmaligem Hören vielleicht etwas schlicht wirkende Charakter der schnellen Sätze bekommt für die Wahrnehmung der Gesamtform dann jedenfalls eine besondere Bedeutung, indem die eklatanten Charakterunterschiede gegenüber den langsamen Männerchorsätzen tatsächlich eine Dissoziation des zyklischen Werkzusammenhangs verursachen. Dieser teilt sich somit in zwei relativ selbstständig geführte Reihen oder – poetischer ausgedrückt: der ganze Zyklus spricht gleichsam mit zwei verschiedenen Stimmen.

Vielleicht hätte Schumann in früheren Jahren ja sein literarisches Alter Ego *Eusebius* zum Autor der langsamen Sätze erklärt und die schnellen einem unter die Burschenschaftler geratenen *Florestan* in die Schuhe geschoben? Wie dem auch sei – im zyklischen Zusammenhang der sieben Sätze realisiert Schumann meines Erachtens jedenfalls eine Art von sukzessivem Kontrapunkt, wie er ihn in den großen Romanen seines literarischen Idols Jean Paul kennen gelernt hatte: »Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller; von diesem hab' ich mehr Contrapunct gelernt, als von meinem Musiklehrer.«[16]

Im Hinblick auf die verwendeten Textvorlagen kann man im Verlauf des Zyklus überdies eine Annäherung der beiden verschiedenen Reihen aneinander erkennen. Verwendet Reihe A zunächst nur Vierzeiler und erst im letzten Stück ein echtes Ritornell, so verhält es sich bei Reihe B genau umgekehrt. Und auch bei den Besetzungen nähern sich die beiden kontrastierenden Reihen sukzessive einander an. Reihe A ist geprägt von differenzierter Vielstimmigkeit in eher solistischer Besetzung, während Reihe B zunächst zwei simple Primkanons in chorischer Dreistimmigkeit verwendet. Beide Reihen münden in ihrem jeweils letzten Stück in einen vierstimmigen Männerchorsatz in seiner gebräuchlichsten Form mit zwei Tenor- und zwei Bassstimmen.

Im kontrapunktischen Gegeneinander dieser beiden Reihen findet also zugleich auch eine vermittelnde Annäherung der zunächst extrem wirkenden Kontraste statt, ohne dass die Zugehörigkeit eines Einzelstücks zur jeweiligen Reihe dadurch völlig verschleiert würde. Schumann strebte in diesem Zyklus also nach einer Art Kontrastharmonie

15 Lachenmann 1996, 124 und passim.

16 R. Schumann, Brief vom 15. März 1839 an Simonin de Sire (Schumann 2024, 1125–1128, hier: 1126).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwischen verschiedenen Stilebenen, wie sie etwa auch Jean Paul in seinem Roman *Flegeljahr*e realisiert hat, der von einem Paar sehr ungleicher Zwillingsbrüder erzählt.[17]

Literatur

Appel, Bernhard R. (2006), »Schumann und die klassische Vokalpolyphonie«, in: *Der späte Schumann* (Musik-Konzepte Neue Folge, Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: Text+Kritik, 117–132.

Brusniak, Friedhelm (2005), »Ritornelle nach Friedrich Rückert in kanonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang op. 65«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Helmut Loos, Laaber: Laaber, Bd. 1, 417–421.

Edler, Arnfried (^{3}2008), *Robert Schumann und seine Zeit* [1982], Laaber: Laaber.

Gülke, Peter (2010), *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien: Zsolnay.

Jean Paul (2000), »Flegeljahre. Eine Biographie« [1804/05], in: ders., *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 2, hg. von Norbert Miller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 567–1088.

Lachenmann, Helmut (1996), *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

McCorkle, Margit L. (2003), *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, München: Henle und Mainz: Schott.

Richter, Klaus Peter (1981), »Die stockende Zeit – Aspekte Schumannschen Kontrapunktes in den Kompositionen op. 56, 58 und 60 für Pedalflügel oder Orgel«, in: *Robert Schumann I* (Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text+kritik, 174–195.

Rückert, Friedrich (1836), *Gesammelte Gedichte*, Bd. 2, Erlangen: Heyder.

Rummenhöller, Peter (1989), *Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen*, Kassel: Bärenreiter.

Schumann, Robert (2009), *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, (Schumann Briefedition, Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel, Bd. 1), hg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln: Dohr.

Schumann, Robert (2024), *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit den Familien Verhulst, Kufferath/Speyer und Engelmann sowie anderen Korrespondenten in Belgien und den Niederlanden*, (Schumann Briefedition, Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel, Bd. 13. 2), hg. von Eva Katharina Klein, Anselm Eber und Thomas Synofzik, Köln: Dohr.

Schumann, Robert (1985), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Bd. 3 und 4. Reprint der Ausgabe Leipzig 1854*, hg. von Gerd Nauhaus, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Synofzik, Thomas (2006), »Weltliche a capella-Chormusik«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart: Metzler und Kassel: Bärenreiter, 458–478.

Wilpert, Gero von (1989), *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner.

17 Jean Paul 2000, 567–1088.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kontrapunkt, Satzmodell und Zwölftondenken

Beispiele einer eigentümlichen Verbindung in den Kanon- und Fugentechniken von Heinrich Simbriger und Othmar Steinbauer

Dominik Šedivý

Ausgehend von den Prämissen, dass präorganisierte Klangfortschreitung ein zentrales Merkmal kontrapunktischen Denkens ist und dass mit Blick auf den Zwölftongedanken vor allem solche Methoden interessant sind, die es ermöglichen, einen linearen Kontrapunkt im Rahmen zwölftöniger Arbeitstechniken harmonisch zu binden, richtet sich der Fokus dieses Beitrags auf Komponisten, die sich solcher Ansätze bedient und in besonderem Maße kontrapunktische Arbeit geleistet haben: Othmar Steinbauer (1895–1962; ›Klangreihenlehre‹) oder auch Heinrich Simbriger (1903–1976; ›Komplementäre Harmonik‹). Ihre Ansätze zielen darauf ab, das Material zunächst in harmonischen und stimmführungstechnischen Satzmodellen einzurichten und diese für die kompositorische Ausarbeitung zu nutzen. Die Funktion zwölftöniger Strukturen ist dabei primär hintergründig formgebend statt thematisch – etwa wenn die Symmetriestruktur einer Reihe auf den Bau eines mehrstimmigen Kanons übertragen wird oder als strukturelle Basis von Spiegelführungen fungiert. Diese Methoden erlaubten eine strikte Kontrolle über das musikalische Material und führten zu einer in zahllosen Fugen, Kanons und anderen polyphonen Gattungen sich entfaltenden Kontrapunktik, die für das 20. Jahrhundert als außergewöhnlich gelten müsste, bliebe sie nicht bis heute nahezu unbekannt. Zeugnisse dieser Techniken sind neben hunderten nachgelassenen Manuskriptseiten auch das musikalische Schaffen z. B. von Steinbauers bedeutendstem Schüler Helmut Neumann, der sich explizit auf Johann Sebastian Bach bezieht. Der Beitrag stellt diese Methoden anhand ausgewählter Werke vor und möchte durch den Blick auf kaum rezipierte Tonsatzlehren zu einem flexiblen Verständnis von Kontrapunkt, Tonalität und Atonalität beitragen.

This paper is based on the premise that pre-organized harmonic progression is a central feature of contrapuntal thought. In the context of twelve-tone composition, those methods are of particular interest which allow for a harmonically anchored linear counterpoint. Accordingly, this article focuses on composers who employed such approaches and demonstrated exceptional contrapuntal craftsmanship: Othmar Steinbauer (1895–1962; *Klangreihenlehre*) and Heinrich Simbriger (1903–1976; *Komplementäre Harmonik*). Their methods aim to initially organize the material into harmonic and voice-leading compositional models for subsequent compositional elaboration. The function of twelve-tone structures is primarily an underlying formal design rather than a thematic one—for example, when the symmetry of a series is transferred to the structure of a polyphonic canon or serves as the basis for mirror forms. These techniques allowed for a high degree of control over the musical material, resulting in a body of counterpoint manifested in countless fugues and canons that would be highly noteworthy within the context of the 20th century, had it not remained almost entirely unknown. Traces of these techniques are found not only in hundreds of posthumous (and only partially published) theoretical manuscript pages, but also in the musical output of Steinbauer's most prominent student, Helmut Neumann, who explicitly refers to Johann Sebastian Bach in many of his works. Based on selected works, this article presents these

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

methods and, through an examination of these largely neglected treatises on composition, aims to contribute to a more flexible understanding of counterpoint, tonality, and atonality.

Der Fokus dieses Beitrags liegt auf Methoden, bei denen aus Zwölftonformationen heraus – sei es unter Anwendung einer Reihe oder nicht – stimmführungsrelevante harmonische Konfigurationen begründet werden, die auf einer hintergründigen Materialebene für eine Komposition die Rolle eines Modells übernehmen und formbildend wirken. Der auskomponierte Kontrapunkt ist dabei in der Regel harmonisch gebunden. Mit Blick auf den Terminus ›Satzmodell‹ sei dabei das Naheliegende vorausgeschickt, nämlich dass es nicht Thema des vorliegenden Beitrags ist, sich um eine Suche nach historischen Satzmodellen in atonaler Musik zu bemühen. Gegenstand ist vielmehr der Blick auf ein spezifisches Modellverständnis im Bereich einer musiktheoriegeschichtlichen Nische, die sowohl hinsichtlich der quantitativen Produktion kontrapunktischer Werke als auch hinsichtlich des qualitativ erreichten kontrapunktischen und allgemein musiktheoretischen Niveaus beachtenswert ist.

Gegenstand der nachfolgenden Auseinandersetzung sind bestimmte, als zwölftönig zu begreifende Setzweisen im 20. Jahrhundert, die von der Reihentechnik der Zweiten Wiener Schule und Arnold Schönbergs ›Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen‹[1] in etlichen Aspekten zwar beeinflusst sind, sich aber auch von ihr in Vielem grundlegend unterscheiden. Die erste dieser Methoden beruht auf Akkordfortschreitungsmodellen, die durch die Harmonisierung von Zwölftonfolgen entstehen. Die zweite Methode greift hingegen auf komplementäre Tongruppen zurück, die als form- und strukturgebende Bausteine dienen.

Klangband-Fortschreitungsmodelle

Hierzu gleich einmal ein Beispiel: Ein dreistimmiger Kanon am Beginn des neobarocken Finalsatzes aus der Violinsonate Nr. 1 op. 15 (komponiert um 1943) des Wiener Komponisten Othmar Steinbauer (1895–1962), basiert auf einem Fortschreitungsmodell aus acht Akkorden, die sich unregelmäßig auf die ersten sechs Takte verteilen. Im Verlauf des Kanons durchwandert diese Akkordfolge in zwei Transpositionen die Großterzachse, wodurch jeder neue Stimmeneinsatz (T. 7, 13, 19 und 25) um eine große Terz höher erfolgt als der vorherige.[2] Die zugrundeliegende Akkordfolge wird mittels einer unregelmäßigen Anwendung der hauerischen ›Nachklangtechnik‹[3] aus einer nicht the-

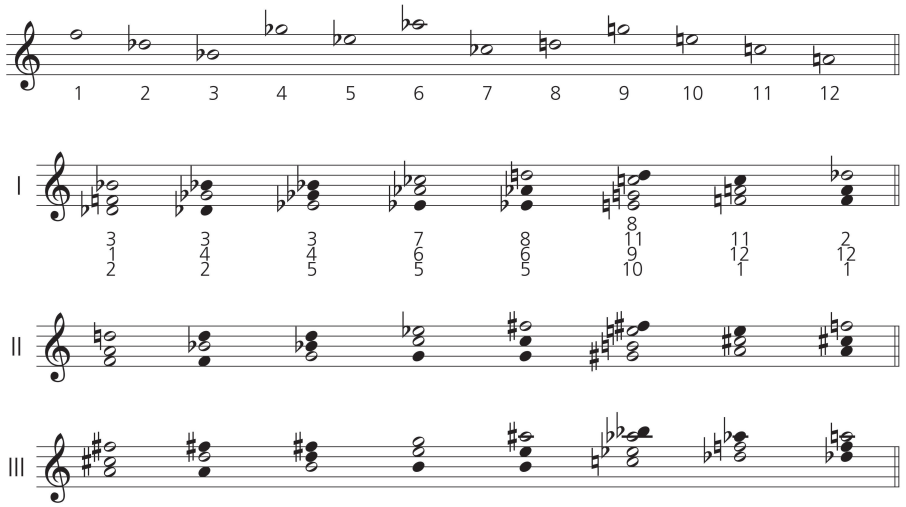
1 Vgl. Rufer 1966, Eimert 1981, Jelinek 1952/1958, Eimert 1964 u. a.

2 Vgl. Neumann 2001, 379–390, für genauere Erläuterungen zum Stück, zur Machart sowie auch zu akkordfremden Tönen und Divergenzen zwischen Akkordband und Komposition. Eine Aufnahme und eine detaillierte, in Teilen bewusst abweichende Werkanalyse bietet außerdem der Steinbauer-Schüler Johann Sengstschmid auf seiner Website an: http://www.klangreihenmusik.at/skriptum-steinbauer-violinsonate1-15kl.php3 (29. 12. 2019).

3 Zur Nachklangtechnik (Harmoniebildung durch das Liegenlassen von Reihentönen) zählen insbesondere die von Josef Matthias Hauer unter ›zweite Kanontechnik‹ und ›obstinater Kontrapunkt‹

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

matisch gebrauchten Zwölftonfolge (*f-des-b-ges-es-as-ces-d-g-e-c-a*) gewonnen. Dieses Verfahren illustriert Beispiel 1a, wobei liegen gelassene (d. h. ›nach-klingende‹) Reihentöne als Harmonietöne schwarz, neu hinzukommende Reihentöne im Akkord ungefüllt dargestellt sind:



Beispiel 1a: Othmar Steinbauer, Violinsonate Nr. 1 (1943), 4. Satz. Zwölftonreihe und Akkordreihe in drei Transpositionen

Die aus der Reihe abgeleitete Klangfolge I und ihre beiden Transpositionen II und III dienen sodann als Grundgerüst für Fortschreitungen und Klänge im Kanon (Bsp. 1b), wobei sich die Töne der Komposition nicht allein durchgehend streng nach dem Tonmaterial der jeweils zugrunde liegenden Klänge richten, sondern sich auch an der durch die Akkorde vorgegebenen Tonalität und der aus dem Kontext der Klangfolge heraus entstehenden Tonhierarchie orientieren.

subsumierten Methoden sowie alle weiteren, die auf einem ›harmonischen Band‹ basieren, seien sie schematisch oder frei. Vgl. z. B. Hauer 1925, 15 f., Hauer 1926, 13–23, Heiss 1949, 172–174, 196 f., Lichtenfeld 1964, 106–109, Sengstschmid 1980, 94–105, Neumann 2001, 159 f., Simbriger 2011, 172–177, Šedivý 2012a, 91 f., 153–165. Unter Rückgriff auf den schönbergischen Terminus (Schönberg 2010, 44) sprach Hauer bei der harmonisierten Reihe vom ›harmonischen Band‹, während dessen Schüler Victor Sokolowski den zuerst bei Hermann Heiss nachgewiesenen Begriff ›Kontinuum‹ einführte (Heiss 1949, 182–184), den auch Heinrich Simbriger in seinen Schriften benutzte (›Klangkontinuum‹, vgl. etwa Simbriger 1991, 48–64; 2011, 172–177). Schröter 2000, XXII, spricht auch von ›Klangband‹. Bei Steinbauer und dessen Schülern ist hingegen der Terminus ›Klangreihe‹ geläufig (Neumann 2001, 200). Alle diese Begriffe bezeichnen, mehr oder minder weit gefasst, im Prinzip dasselbe, nämlich ein Akkordband, das entsteht, wenn man eine Zwölftonreihe auf Grundlage bestimmter Methoden harmonisiert und eine Matrix aus Klangfortschreitungen bildet. Vgl. Šedivý 2012a, 136, Anm. 132.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dieses Beispiel, das im von Neumann herausgegebenen Lehrbuch Steinbauers[4] über seine zwölftönige Kompositionstechnik zur Demonstration dient, beruht zwar auf der oben erwähnten Zwölftonreihe, jedoch ist diese an keiner Stelle im Kanon (Bsp. 1b) als Tonfolge enthalten. Vielmehr ist die Reihe im Akkordband (Bsp. 1a) abgebildet. Dieses klingt bei der Realisation jedoch nicht mit, sondern wird in Beispiel 1b lediglich zur Illustration mit abgedruckt. Vergleicht man die aus den Akkorden und Stimmführungen des Klangbandes abgeleitete Kontrapunktik, fällt außerdem auf, dass sich der Komponist an vielen Stellen Abweichungen von seinem Modell erlaubt und durch den zahlreichen Gebrauch akkordfremder Töne (Reminiszenzen / Antizipationen, z. B. Wechselnote *es* in T. 2, Durchgangston *des* oder das zweite *b* in T. 3 als Wechselnote etc.) weit vom strengen hauerischen Satz entfernt. Auch wenn sich bei Durchsicht des Beispiels ohne Zuhilfenahme der Kompositionsskizze oder einer kompetenten Analyse der Zusammenhang zwischen kontrapunktischem Satz und zugeordnetem Klang nicht immer im Detail erschließt, wird das zugrundeliegende Arbeitsprinzip dennoch deutlich, wenngleich auch viele Fragen offenbleiben mögen. Deren Klärung bedürfte allerdings einer Einführung in kompositionstechnische Details und damit einer unverhältnismäßig breiten Erörterung, die hier fehl am Platz wäre.[5]

In einem weiteren Beispiel, einem Werk des Steinbauer-Schülers Helmut Neumann (* 1938), dienen Motiv und Basslinie aus dem Präludium a-Moll BWV 889 von Johann Sebastian Bach als Ausgangsbasis für eine dazu gewählte Zwölftonfolge (Bsp. 2a), über deren Einzeltönen jeweils pentatonische Klänge gebildet werden (Bsp. 2b).[6] Einige Töne der Reihe (Nr. 4, 6, 8 und 9) wurden im Übrigen frei hinzugefügt und lassen sich nicht unmittelbar auf die ursprüngliche Vorlage zurückführen. Die aus der Zwölftonfolge abgeleitete Klangreihe bildet sodann die Grundlage für ein mehrsätziges Bläserquintett *Metamorphosen über ein Thema von Johann Sebastian Bach* op. 25 (1978). Das aus der Themenvorlage Bachs gewonnene Fortschreitungsmodell wirkt formbildend für die gesamte rund 15-minütige Komposition. Das originale Bach-Motiv wird dabei mit drei unterschiedlichen Themengruppen, die ihrerseits jeweils aus drei zwölftönigen Kontrasubjekten bestehen, kombiniert.[7] Im Präludium wiederholt sich die Akkordfolge alle zwei Takte mit äußerster Regelmäßigkeit. Im letzten Satz der Komposition (Fuge mit Spiegelungen) tritt das Modell in verschieden permutierter Gestalt auf.

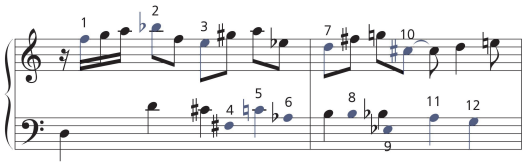
4 Neumann 2001.

5 Es muss daher beim Hinweis auf die in ausreichendem Umfang vorliegende Literatur bleiben. Für Details siehe die in Anm. 2 genannte Literatur.

6 Zum Verfahren siehe Sengstschmid 1968, 59–61.

7 Detaillierte Analysen des Präludiums und der beiden Schlussfugen der *Metamorphosen* finden sich in Šedivý 2008, 55–79.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 2a: Thema des Präludiums a-Moll BWV 889 von Johann Sebastian Bach

Beispiel 2b: Zwölftonreihe und daraus gebildete Klangreihe von Helmut Neumann

Im nachfolgenden Beispiel wird das aus dem Präludium J. S. Bachs übernommene zweistimmige Gebilde zunächst von Horn (in Bsp. 2c klingend notiert) und Fagott vorgestellt, im weiteren Verlauf mit einer ersten Gruppe von drei jeweils zwölftönigen Kontrapunkten kombiniert (T. 3 f.: Oboe, Klarinette [klingend notiert] und Fagott) und sodann in wechselnder Abfolge und Verteilung auch von den anderen Instrumenten gebracht.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beispiel 2c: Beginn des Präludiums der Metamorphosen op. 25 von H. Neumann

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In dieser Musik macht sich, trotz aller konventionell tonalen Wirkung (bzw. einhergehend mit ihr), eine Tonhierarchie bemerkbar, die sich aus der Zwölftonreihe und den verwendeten Klängen ableitet: Von den jeweiligen Reihentönen (im Klangband als weiße Noten dargestellt, vgl. Bsp. 2a) und den gemeinsam mit ihnen erklingenden Akkordtönen - den schwarzen Noten im Klangband - als jeweils positionsabhängig wechselnden Harmonietönen des musikalischen Kontexts werden zunächst harmoniefremde Töne (v. a. Reminiszenz- und Antizipationstöne) abgegrenzt, die, Steinbauers Theorie gemäß,[8] an die Stelle leitereigener harmoniefremder Töne der tonalen Musik treten, sowie ferner auch mit Blick auf den Klangkontext tendenziell stark harmoniefremde und gleichsam ›falsche‹ Töne. Aus diesem hierarchischen Gefälle entsteht eine eigene dynamische (weil sich in Abhängigkeit von der Reihenposition ständig verändernde) und gleichsam ›substituierende Tonalität‹, die sich von tonikaler Tonalität zwar nicht vollständig abgrenzt, aber auch über sie hinausgeht.[9]

Um zu zeigen, dass sich der hier behandelte Tonsatz für die Verwendung der Begriffe »Kontrapunkt« und »Klangfortschreitungsmodell« durchaus in konventioneller Sicht qualifiziert, dürfte es angemessen erscheinen, die kompositorische Methode hinter diesen beiden Beispielen kurz nach den zugrunde liegenden Prinzipien zu beleuchten:

– Präkonfiguration von Klangfortschreitungen[10] und Stimmführungen auf Grundlage von Zwölftongebilden bzw. Zwölftonfolgen

8 Neumann 2001, 263–268.

9 Bereits früh stellte Hauer einen bildhaften Vergleich zwischen Steinbrücken und Hängebrücken (Hauer 1926, 6) an. Heiss sprach ferner von einem »Insichbezogensein, einem Gleichgewichtszustand« in dieser Tonalitätsform (Heiss 1949, 145). Ganz ähnlich auch Simbriger, der von Schwerkraft und Schwebezustand sprach: »Sie [die »peritonale Musik«, D. S.] steht nicht, erhebt sich nicht und sinkt nicht wieder in ihre Ruhelage zurück, sondern sie schwebt. Ihr eigentliches Lebenselement ist das Gleichgewicht und das ständige mehr – oder minder – rasche Durchschreiten und Erleben der Gesamtheit aller ihrer Teile, aller zwölf Töne und der sich zwischen ihnen ergebenden Beziehungen« (Simbriger 1991, 12). Entsprechend vielfältig ist bei der Diskussion dieser Art von eigentümlicher Nicht-Dichotomie zwischen ›Tonalität‹ und ›Atonalität‹ auch die Terminologie: Während Hauer bekanntlich auf dem Begriff ›Atonalität‹ beharrte, bevorzugten Heiss und Simbriger den Begriff ›Peritonalität‹ [»… Umfassung aller tönenden Möglichkeiten, weder begrenzt atonal, noch begrenzt tonal, sondern *peritonal*, da einfachste wie differenzierteste Relationen in ihr zueinander in kausalen Bezug treten können« (Heiss 1949, 147); ebenso auch Simbriger 1991, passim]. Dieser Begriff wurde von Steinbauer abgelehnt, der hingegen den tatsächlichen Wirkungsbereich von ›Tonalität‹ als viel weiter gefasst denn traditionell angenommen beschrieb und aus dieser Perspektive folgerichtig vom »Prinzip der Diatonik« und von »Fortschreitungs-Diatonik« als erforderlicher Grundlage der Klangführung sprach (Neumann 2001, 200, 214). Sengstschmid griff – dasselbe meinend – wiederum den ebenfalls von Steinbauer überlieferten Ausdruck »Panchromatik« auf und diskutierte die Klangführungsregeln als ›panchromatisches Prinzip‹ ausführlich (Sengstschmid 1968, 24–35). Der von Schönberg vorgeschlagene Begriff ›Pantonalität‹ (Schönberg 2010, 487) hat sich hingegen auch bei diesen Komponisten und deren Schülern nicht durchgesetzt.

10 Das harmonische Denken basiert in der Regel gerade nicht auf einer methodischen Stauchung oder Überlagerung von Reihensegmenten im Sinne einer ›vertikalen Dodekaphonie‹ – vgl. z. B.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– Infolgedessen: Harmoniegebundenheit des Tonsatzes und harmonischer Kontrapunkt auf Grundlage der gegebenen Klänge und Fortschreitungen
– Bewusste und wiederholte Verwendung der präkonfigurierten Klangverbindungen als formale Grundlage in der Komposition

Beide Musikbeispiele zeigen, dass hier ein Ansatz vorliegt, der ein harmonisches Fortschreitungsdenken mit Prinzipien der Zwölftonkomposition kombiniert – im Übrigen wird Zwölftönigkeit bei diesem Ansatz im Sinne der ›Zwölfordnung‹ Hermann Pfrogners[11] begriffen – und eine Notwendigkeit von Stimmfortschreitung und Klangführung als zentralen Herausforderungen auch zwölftöniger kompositionstechnischer Methoden postuliert. Die Gewinnung der dem kontrapunktischen Satz zugrundeliegenden Klangfolgen erfolgt prinzipiell auf der Basis der Harmonisierung einer Zwölftonreihe nach bestimmten Methoden, etwa der erwähnten, auf dem Liegenlassen von Reihentönen beruhenden hauerischen Nachklangtechnik. Dabei kommen Arbeitstechniken zum Einsatz, die der bewussten Formung dieser Akkordfolgen zu maßgeschneiderten Modellen für die Komposition dienen.[12] Ferner wird offenkundig weder von einer ›Emanzipation der Dissonanz‹[13] ausgegangen, noch basiert die harmonische Denkweise auf Grundtonfortschreitung im dur-moll-tonalen bzw. tonikalen Sinn, wenngleich letztere auch nicht explizit ausgeschlossen wird: Sie stellt bloß nicht die notwendige Grundlage des harmonischen Denkens dar. Hieraus entsteht eine Ambivalenz, derer man sich im Tonsatz sogar bewusst bedienen kann. Ferner wird eine Deutung erschwert, wenn eine nicht informierte Analyse, der »Proteusnatur« der Funktionalität[14] gemäß, Konstruktionsprinzipien in ein Werk hineinliest, die aufgrund der angewandten Zwölftonmethode so nicht bestanden haben.

Auch hieraus wird ersichtlich, weshalb diese Musik keine signifikante musikhistorische Bedeutung errungen hat: Infolge der bewussten harmonischen Organisation stellt sich ein vergleichsweise gefälliger Höreindruck ein, der sich von traditionellen Hörgewohnheiten nur wenig entfernt. Dennoch entzieht sie sich, trotz mancher Überschneidungen, tonalen Erklärungsmodellen einerseits, während sie sich andererseits deutlich von Ansätzen und Methoden der zeitgenössischen Avantgarde unterscheidet. Hierdurch wird eine musiktheoretische und ästhetische Klassifikation nach herkömmlichen Mitteln erschwert, weil konventionelle Dichotomien – wie z. B. jene zwischen Tonalität und Atonalität oder zwischen Tradition und Avantgarde – bei dieser Musik schlicht und einfach nicht zufriedenstellend greifen. Hinzu kommt ein besonderer Fokus auf der linearen Melodik. Eine Musik, die thematisch relevante Melodik kennt, steht auch kontrapunktischem Denken nahe.

Eimert 1952, 39–41 und Jelinek 1952, 31–33 –, sondern beruht auf dem hauerischen Konzept der Reihenharmonisierung.

11 Pfrogner 1953.

12 Näheres dazu z. B. in Neumann 2001, 200–213, 220–229 und Šedivý 2012a, 177–227.

13 Vgl. etwa Schönberg 2010, 387; 1969, 193; 1992, 106 f.; Webern 1960, 16, 41; Rufer 1966, 47 f.

14 »Die Funktionalität findet – ihrer Proteusnatur gemäß – immer irgendwie eine Entsprechung, selbst bei den tonalem Bezug weitgehend enthobenen Werken der Zwölftonmusik« (Heiss 1949, 194).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie Oliver Schwab-Felisch zurecht betonte, setzen historische Satzmodelle das »Regelsystem des Kontrapunkts unmittelbar oder mittelbar« voraus. Dementsprechend sind sie »mit dem Ende der Tonalität zumindest prinzipiell außer Gebrauch geraten.«[15] Es ist daher nur folgerichtig, dass eine wie in den vorangegangenen Beispielen vorgestellte Anwendung von wie auch immer gearteten Klangverbindungsmodellen, die als formale Grundlage in der Komposition dienen, mit einem harmonisch gebundenen kontrapunktischen Denken sowie einer, wenn nicht herkömmlich tonalen, dann zumindest einer analogen bzw. substituierenden Hierarchisierung von Tönen und Intervallklassen einhergeht.

Auch wenn sie nicht in die verbreitete Auffassung von Musikgeschichte und Ästhetik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts passen mag und aus Sicht der Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts nur eine periphere Erscheinung ist, ist die Musik der hier genannten Komponisten dennoch eine existierende historische Tatsache. Vor dem Hintergrund ihrer geringen Bekanntheit, musikgeschichtlichen Breiten- und Nachwirkung sei jedoch zumindest am Rande vor dem u. a. als Matthäuseffekt bekannten historiographischen Automatismus gewarnt, Kunst von geringem Wirkungsgrad tendenziell qualitativ herabzustufen, ganz besonders dann, wenn man auf sie standardisierte und unangepasste Bewertungskriterien anwendet.[16] Aus Platzgründen muss außerdem von einer Abhandlung der biographisch-geschichtlichen Hintergründe Abstand genommen werden.[17]

15 Schwab-Felisch 2007, 297.

16 Provokant und einleuchtend dazu etwa Taleb 2004, 241–254.

17 Um in das Thema zumindest am Rande einmal hineinzuleuchten: Othmar Steinbauer (1895–1962) war in Wien ab 1919 Schüler von Anton Webern, später von Arnold Schönberg, dessen Methode der Zwölftonkomposition er im Frühling 1923 kennenlernte. In den 1920er Jahren wurde er Anhänger des österreichischen Philosophen und späteren Ständestaat-Ideologen Othmar Spann. Nachdem er 1930 Hauer und nach engem Austausch mit diesem auch dessen Zwölftontheorien kennengelernt hatte, stellte er eigene Überlegungen an, die ihn zur Entwicklung einer als ›Klangreihenlehre‹ bezeichneten Setzweise führten. In diese Zeit fällt auch ein intensiver Kontakt zu dem im nordböhmischen Aussig (Ústí nad Labem) geborenen Komponisten Heinrich Simbriger (1903–1976), den Steinbauer unter anderem mit Hauer bekanntmachte. Unter dem Einfluss der Kategorienlehre Spanns (Spann 1924), die er im Übrigen auf die tonale Musiktheorie zu übertragen versuchte (Steinbauer 1928), erwarb Steinbauer Mitte der 1930er Jahre eine in Österreich illegale NDSAP-Mitgliedschaft. Vor dem Senat der Preußischen Akademie der Künste bemühte er sich dann 1935 um eine Lehrerlaubnis für Zwölftonmusik, was jedoch ein Lehrverbot für Komposition zur Folge hatte. 1938 wurde er allerdings in Wien Direktor der Reichsjugend-Musikschulen und nach Kriegsende Violinprofessor an der Wiener Musikakademie. Dort gab er bis zu seinem Tod auch Kompositionslehrgänge, im Zuge derer sich ein Schülerkreis bildete, dem u. a. Johann Sengstschmid, Heinz Kratochwil und Helmut Neumann angehörten. Schönbergs Zwölftonmusik lehnte Steinbauer zuletzt ebenso ab wie jene von Hauer, auch wenn seine eigene Theorie von beiden beeinflusst ist. Vgl. Neumann 2001.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Strukturmodelle

Dass sich präkonfigurierte, symmetrische Gebilde aus zwölf Tönen für die Erstellung von Kanons eignen, hat der Regensburger Komponist Heinrich Simbriger vielfach demonstriert. Er entwickelte, basierend auf der hauerischen Bausteintechnik[18] und Tropenlehre[19], ab ca. 1950 eine Methode der Zwölftonkomposition, die er *Komplementäre Harmonik*[20] nannte. Hierbei werden unter Verwendung von zumindest zwei zueinander komplementären Tongruppen (›Ergänzungsgruppen‹) Zwölftonaggregate gebildet, die das Ton- und Intervallmaterial[21] für jeweils kurze Einzelabschnitte einer Komposition liefern.

Leider sind Simbrigers umfangreiche theoretische Aufzeichnungen bis heute nur teilweise publiziert[22] und nicht erschöpfend untersucht. Einen besonderen Fokus legte Simbriger auf zwei- und dreiteilige Gruppenbildungen, wobei die den hauerischen Tropen entsprechende Aufteilung des chromatischen Tonmaterials in zwei komplementäre Sechstongebilde (6+6) sowie ferner die aus drei Viertongruppen (4+4+4) bestehende Variante die beiden relevantesten und praktikabelsten sind. In einem von der musikhistorischen wie -theoretischen Forschung bislang nahezu gar nicht rezipierten und unveröffentlichten 455-seitigen Typoskript *Die Doppel-Tropen* (o. J.)[23], einem geradezu enzyklopädischen Katalog über die strukturellen Möglichkeiten der hexachordischen Grundtypen (6+6), untersucht er alle 44 existierenden Gruppen dieses Typus von 6+6 Tönen in Form von knappen Einzelabhandlungen.[24] Neben einer Erläuterung des jeweiligen Ton- und Intervallmaterials schlüsselt Simbriger darin Klangbildungsmöglichkeiten des zwei- bis sechsstimmigen Tonsatzes auf und liefert eine bemerkenswerte Fülle von Modellbildungen und kleinen Mustersätzen mit Bicinien, Chorälen und zwei- bis fünfstimmigen Kanons von unterschiedlicher Komplexität. Die Untersuchung seiner Abhandlung zeigt, dass, wie der Titel bereits deutlich macht, die Tropenlehre

18 Hauer 1925, insbes. 14–18; 1926, 10–13, und »Atonale Melodienlehre« in: Diederichs 2007, 176–193.

19 Hauer 1922, 1924, 1925, 1926; Diederichs 2007, 417–452; Šedivý 2012a, 29–53.

20 Simbriger 1980 und 1991, Emmerig 2011 und 2012a. Zur Kontextualisierung siehe insbesondere Emmerig 2012b und Šedivý 2012b.

21 Bei jeder auf den hauerischen Techniken basierenden Kompositionsweise wird Tonmaterial grundsätzlich nur in engster Verschränkung mit und in wechselseitiger Abhängigkeit von dem einhergehenden Intervallmaterial betrachtet. Daher ist die hauerische Gleichsetzung des Begriffs ›Trope‹ mit ›Konstellationsgruppe‹ musiktheoretisch zentral (ganz abseits von jeglicher Spekulation über eine Sphärenharmonik). Vgl. z.B. Hauer 1924, 20. Simbriger spricht hingegen von ›Komplexionen‹ (1980 und [o. J.], passim).

22 Simbriger 1980 und 1991. Besonders verdienstvoll außerdem: Emmerig 2011 und 2012a.

23 Simbriger (o. J.).; Dazu bislang nur Šedivý 2012a, 41, 2012b, 227 f. Herrn Dr. Andreas Wehrmeyer vom Sudetendeutschen Musikinstitut Regensburg und Herrn Dr. Thomas Emmerig sei für das freundliche Zurverfügungstellen der theoretischen Schriften Simbrigers aus dem Nachlass herzlich gedankt.

24 44 ist die Gesamtzahl aller Kombinationsmöglichkeiten von je zwei sechstönigen Akkordklassen, die einander zum chromatischen Total ergänzen. Vgl. Neumann 2001, 179–187. Für eine Übersicht über die Herleitungen vgl. Šedivý 2012a, 43, Anm. 77.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hauers zwar den Ausgangspunkt darstellt, die weiteren Erkenntnisse ansonsten aber auf eigenen Überlegungen beruhen. Belegt wird dies nicht allein durch Simbrigers Einführung einer eigenen Terminologie (z. B. ›Doppeltropos‹, ›Ergänzungsgruppen‹ oder – als Begriff für die Stimmenanzahl im Tonsatz – ›Dichtestufe‹),[25] sondern auch durch eine eigene morphologische Klassifikation der 44 Kombinationsmöglichkeiten komplementärer Paare von Hexachordklassen, die, im Unterschied etwa zu Victor Sokolowskis Tropenmorphologie,[26] bis ins Detail konsequent und kompositorisch praktikabel ist.[27] Dieser Umstand belegt einmal mehr, dass Hauer selbst seinen eigenen Schülern Kenntnisse bewusst vorenthalten hat.[28]

Simbriger legte in seiner Systematik dar, dass im chromatischen Tonraum eine Gesamtzahl von 351 Akkordklassen existiert, vom einstimmigen ›Akkord‹ bis hin zum zwölfstimmigen. Verständlicherweise entsprechen dabei einander die Zahlen von jeweils komplementären Gruppen (1+11, 2+10, 3+9 etc.). Jedoch stellen die komplementären Hexachorde (6+6) insofern einen Sonderfall dar, als 80 Hexachordklassen nicht 40, sondern 44 Kombinationsformen bilden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass acht Hexachordklassen mit Transpositionen von sich selbst ein chromatisches Total ergeben (darunter etwa die chromatische Sechstonleiter oder auch die Ganztonleiter), während 36 Kombinationen aus zwei jeweils unterschiedlichen Hexachordklassen gebildet werden können. Wiederum muss aus Gründen des Umfangs auf detailliertere Erläuterungen verzichtet und auf die genannten Schriften Simbrigers hingewiesen werden, denen auch die Informationen der nachfolgenden Zusammenstellung entnommen sind.[29]

Grundtypen = Akkordklassen im chromatischen Tonraum (351)		**Komplementäre Ergänzungsgruppen**			
Anzahl Töne im Akkord	**Anzahl möglicher Akkordklassen**	**Zweiteilige Ergänzungsgruppen (6)**	**Anzahl Kombinationen**	**Mehrteilige Ergänzungsgruppen**	**Anzahl Kombinationen**
Ein Ton	1	1+11	1	4+4+4	499
Zwei Töne	6	2+10	6	3+3+3+3	ca. 1000
Drei Töne	19	3+9	19		
Vier Töne	43	4+8	43		
Fünf Töne	66	5+7	66		

25 Simbriger [o. J.], passim.

26 Hauer 1966, Anhang; Sokolowski 1976, 4; Weiß 1980, 34–36; Weiß 2005.

27 Tatsächlich ist aus den Inkonsequenzen innerhalb der Morphologie Sokolowskis abzuleiten, dass dieser über nur unvollständige Kenntnisse von der kompositionstechnischen Verwendung der Tropen verfügt haben muss. Dazu Šedivý 2012a, 35–40, sowie 2012b, 225–227.

28 »[…] denn die Hauptsachen habe ich immer verschwiegen […]«. Josef Matthias Hauer, Brief an Paul von Klenau, Wien, 06. 10. 1933, zit. nach Diederichs 2007, 333. Besonders betraf dies die Kenntnisse über die Tropenlehre und Tropentechnik, über die Hauer fast nichts preisgab und seine Schüler zum Selbststudium veranlasste (vgl. Šedivý 2012a, 29–34). Aber auch seine Erläuterungen zum Tonsatz, vor allem in seiner wichtigsten theoretischen Publikation *Zwölftontechnik* (1926), erschließen sich ohne kompetente Interpretation nur oberflächlich.

29 Simbriger 1980, 1991. Die Darstellung in Simbriger 1991, 101–110, ist weniger ausführlich und weicht teilweise gegenüber den Ausführungen in 1980, 176–207, ab.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grundtypen = Akkordklassen im chromatischen Tonraum (351)	
Anzahl Töne im Akkord	**Anzahl möglicher Akkordklassen**
Sechs Töne	80
Sieben Töne	66
Acht Töne	43
Neun Töne	19
Zehn Töne	6
Elf Töne	1
Zwölf Töne	1

Komplementäre Ergänzungsgruppen			
Zweiteilige Ergänzungsgruppen (6)	**Anzahl Kombinationen**	**Mehrteilige Ergänzungsgruppen**	**Anzahl Kombinationen**
6+6	44		

Gesamtzahl an möglichen Ergänzungsgruppen (95)			
Zweiteilige	6	Siebenteilige	7
Dreiteilige	12	Achtteilige	5
Vierteilige	35	Neunteilige	3
Fünfteilige	13	Zehnteilige	2
Sechsteilige	10	Elf- und Zwölfteilige	Je 1

Tabelle 1: Grundtypen und Ergänzungsgruppen in Simbrigers Komplementärer Harmonik

Die fundierten Kenntnisse über die jeweiligen komplementären Gruppen und die darin enthaltenen Intervallverhältnisse dienen als Grundlage, aus denen satztechnische Möglichkeiten herausgelesen und für die Formbildung genutzt werden können: In den Ausführungen zur symmetrischen ›Komplexion 156+156‹, die der 10. hauerischen Trope[30] entspricht, bringt Simbriger zur Demonstration den Beginn eines dreistimmigen Kanons[31] mit einer imitierenden Stimme im Einklang und einer Spiegelführung (Bass), die in der Unterquarte einsetzt. Die zu ihrer eigenen Tritonustransposition komplementäre Akkordklasse {0,2,3,4,5,7} wird hier dem Tonmaterial *e-fis-g-gis-a-h* und *b-c-cis-d-es-f* zugeordnet:

Bsp. 3: Heinrich Simbriger, Kanon mit Spiegelführung

Die im Grunde genommen einfache Arbeitsweise wird bei genauerer Betrachtung deutlich: Im Satzbeispiel (Bsp. 3) greift Simbriger lediglich auf das sechstönige Material einer einzigen Gruppe (nämlich *e-fis-g-gis-a-h*) zurück und nutzt die symmetrische Eigenschaft des Hexachords (GT-HT-HT-HT-GT) für die Spiegelung, die deshalb funktioniert, weil die zugrundeliegende Hexachordklasse mit sich selbst umgekehrt werden kann (hier: *e-h*, *fis-a*, *g-gis*).

30 Gemäß Hauers Zählung von 1948 (vgl. Šedivý 2012a, 14, Anm. 12). Diese Trope entspricht, nach Allen Forte, dem Pitch-Class Set Nr. 6–8 und, nach Elliott Carter, dem Hexachord ⑤ Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 25 und 51.

31 Simbriger (o. J.), Typus A, Komplexion 156+156, 5.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erheblich anspruchsvoller ist ein ähnliches Beispiel im Zusammenhang mit ›Komplexion 169+173‹ (27. Trope[32]), bei der beide Gruppen zueinander im Umkehrungsverhältnis stehen (*c-e-f-gis-a-b* | *h-g-fis-es-d-cis*). Simbriger zeigt die Möglichkeit einer satztechnischen Nutzung dieser Eigenschaft anhand des Beginns eines begleiteten vierstimmigen Doppelkanons im Spiegel:

Beispiel 4: Heinrich Simbriger, begleiteter Doppelkanon im Spiegel (Simbriger [o. J.], Typus B, Komplexion 169+173, 8)

An den verwendeten Tonhöhen ist zu erkennen, dass jedem Hexachord jeweils abwechselnd zwei Takte zugeordnet sind. Der Einsatz des tieferen Stimmenpaars im Spiegel fällt somit konsequenterweise auf den Beginn des dritten Taktes, an dem der Wechsel in die zweite Sechstongruppe stattfindet. Eine originalgetreue Umkehrung gelingt deshalb, weil die zweite Tongruppe alle Intervallverhältnisse der ersten spiegeln kann. Insofern wirkt die Struktur der verwendeten ›Komplexion 169+173‹ auch formgebend für den Kanon, da sie die Bildung einer Umkehrung erst ermöglicht. Irreführend wäre bei einer Analyse hingegen der Versuch, die Stimmführungen des Kontrapunktes aus den

32 6–16 nach Forte, ⑪ nach Carter. Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 25 und 51.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Akkorden der homophonen Begleitung abzuleiten, denn diese sind nicht Grundlage des Stücks, sondern ihrerseits nur eine Ableitung aus dem Tonmaterial der beiden komplementären Ergänzungsgruppen.

Simbriger legt auch den Beginn eines sich in Ganztonschritten spiralförmig nach oben schraubenden fünfstimmigen Kanons vor, den er im Zusammenhang mit der aus zwei identischen, aber gegeneinander transponierten Hälften bestehenden ›Komplexion 183+183‹ (Trope 17: *e-f-gis-a-c-des* | *fis-g-ais-h-d-es*[33]) bringt. Die exakte Imitation, deren Einsätze hier die Ganztonachse entlang aufwärts verlaufen, ist aufgrund der strukturellen Gleichheit beider Hälften bei einer gleichzeitig begrenzten Transpositionsmöglichkeit der gesamten Komplexion sowie auch seiner Hälften[34] möglich.

Beispiel 5: Heinrich Simbriger, fünfstimmiger Spiralkanon (Simbriger [o. J.], Typus A, Komplexion 183+183, 17)

Im Unterschied zu Steinbauer und Neumann kann grundsätzlich festgehalten werden, dass die hier zur Anwendung kommenden Modelle Simbrigers keine Fortschreitungsmuster, sondern Kombinationen von Akkordklassen sind, die einander zu zwölf Tönen ergänzen und deren Eigenschaften (z. B. Symmetrien) bewusst für die Komposition genutzt werden. Das Modell ist hier also ein abstraktes Gefüge aus Intervallstrukturen, nicht eines aus bestimmten Akkordfolgen und Stimmführungen im eigentlichen Sinn. Übergeordnete Klangverbindungen werden dabei durch den Wechsel zwischen den hintergründigen Akkordklassen erzielt.

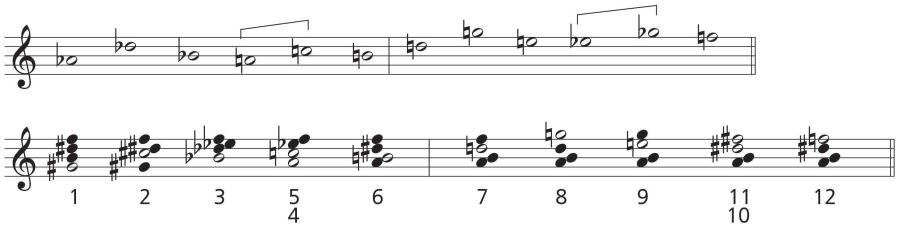
33 6–20 nach Forte, ⑫ nach Carter. Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 26 und 51.

34 Anders als bei Olivier Messiaen (1966, Bd. 1, 56 f.) wird in der Hauertradition allerdings nicht von ›begrenzter Transpositionsmöglichkeit‹ gesprochen, sondern, das Phänomen anders beschreibend, von ›Tongeschlechtern‹ (Hauer 1925, 14; Šedivý 2012a, 31–33, 46 f.). Ein Hexachord dieser Komplexion/Trope entspräche im Übrigen einem von Messiaen nicht erwähnten sechstönigen Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit und der Intervallfolge (1–3–1–3–1).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Synthese

Beide zuvor gezeigten Methoden lassen sich auch miteinander verbinden. Zur Demonstration folgt der Beginn eines Fugato aus einer Komposition von Helmut Neumann:



Beispiel 6a: Helmut Neumann, Contrapunkte op. 103 (2001/2002) – Präludium (Reihe und Akkordband)

Hier ist aus der ›widergleichen‹[35] 1. Trope[36] eine Zwölftonfolge (*as-des-b-a-c-h | d-g-e-es-ges-f*) abgeleitet, deren strukturell gleiche Hälften im Tritonusabstand stehen. Aus dieser Reihe wird eine Akkordfolge gebildet, die als Grundlage für den nachfolgenden Abschnitt einer Komposition dient. In der vierstimmigen Reihenharmonisierung, die auf der hauerischen Nachklangtechnik gemäß einer Stimmschichten-Einteilung von [3-3-3-3][37] beruht, aber zwei Stauchungen enthält (Zusammenfassung der Reihenpositionen 4 und 5 sowie 10 und 11 zu jeweils einem Akkord), bilden sich die Eigenschaften der Reihe ab: Auch die Akkorde der zweiten Hälfte entsprechen einer Tritonustransposition der ersten Hälfte und ermöglichen folglich die Ableitung einer Imitation im Tritonus – nicht nur in den Reihentönen (Bsp. 6a, weiße Notenköpfe), sondern auch in allen Harmonietönen (Bsp. 6a, schwarze Notenköpfe). Die Tonfolgen der Reihe sind

35 ›Widergleich‹ werden Tropen bezeichnet, die aus strukturell gleichen, um ein bestimmtes Transpositionsintervall (oder mehrere) versetzte Hälften bestehen. Acht Tropen besitzen diese Eigenschaft. Vgl. Hauer 1925, 14; Šedivý 2012a, 30 f., 52 f., 59.

36 Die 1. Trope besteht aus zwei sechstönigen Hälften der chromatischen Zwölftonskala (z. B. *as-a-b-h-c-des | d-es-e-f-ges-g*). Sie entspricht der Komplexion 136+136 nach Simbriger, dem Pitch-Class Set 6–1 nach Forte und ④ nach Carter. Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 25 und 51.

37 Der chromatische Raum wird bei dieser Harmonisierungsform in vier ›Stimmschichten‹ zu je drei benachbarten Tönen aufgeteilt (hier: *gis-a-b*, *h-c-cis/des*, *d-dis/es-e* und *f-fis-g*). Alle Reihentöne werden dann, ihren Tonhöhenklassen gemäß, den Stimmschichten jeweils zugeteilt. Im Zuge der Harmonisierung bleiben einmal erklungene Reihentöne sodann als Harmonietöne so lange liegen, bis sie an späterer Stelle in einen neuen Reihenton aus der gleichen Stimmschicht (schrittweise) fortschreiten können Vgl. dazu Bsp. 6a: In jeder der vier ›Stimmen‹ dieser Akkordfolge kommen lediglich je drei verschiedene Tonhöhen vor. Andere Einteilungen, etwa [3-4-3-2], [3-2-2-3-2] o. ä., sind alternativ möglich und auch vielfach üblich. Hauer etwa verwendete unterschiedliche Gruppierungen vor allem in den 1920er und -30er Jahren, etwa in seinem Violinkonzert op. 54 und seinem Klavierkonzert op. 55 (beide 1928), die Stimmschichten-Einteilung in vier Dreitongruppen [3-3-3-3] wählte er hingegen im überwiegenden Teil seiner Zwölftonspiele. Vgl. dazu Neumann 2001, 202–212, Šedivý 2012a, 162–164.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch in diesem Beispiel nicht in der Komposition enthalten. Das *b-a-c-h* Motiv an den Positionen drei bis sechs tritt im Übrigen erst in den anderen Sätzen des Werkes hörbar in Erscheinung,[38] nicht aber im nachfolgenden Fugato. Dieses ist Teil des »Präludiums« aus dem vom Komponisten als Lehrstück verstandenen Zyklus *Contrapunkte* op. 103 (2001/2002). Ausdrücklich versucht Neumann in diesem siebensätzigen Werk, mehr noch als in den 23 Jahre zuvor entstandenen *Metamorphosen* op. 25, die Möglichkeiten der Kontrapunktik im Rahmen der ›Klangreihenlehre‹ zu demonstrieren.

In diesem Beispiel macht der Komponist wiederholt Gebrauch von akkordfremden Tönen, allerdings nach einem vergleichsweise (etwa gegenüber Bsp. 1b) strengen Prinzip, da er als Durchgangs- und Wechselnoten vorwiegend Reminiszenztöne verwendet: Tonhöhen, die, ausgehend vom jeweils aktuellen Akkord innerhalb der fraglichen Stimmschicht, unmittelbar zuvor vorkommen (etwa das *es/dis* in T. 27 als die in der dritten Stimmschicht des Akkordbandes vor dem *d* zuletzt erklungene Tonhöhe, nämlich im Akkord mit der Ordnungszahl sechs).[39]

Beispiel 6b bietet ein anschauliches Beispiel für klangreihenbasierte Tropentechnik.[40] Komponisten wie Steinbauer, Neumann und andere entwickelten Techniken, die eine Kontrolle über das musikalische Material hinsichtlich der Melodie-, Harmonie- und Symmetriebildung ermöglichen, indem sie die Zwölftonreihen nicht nur in ihre Klangbänder integrierten, sondern deren strukturelle Eigenschaften auf Fortschreitungsmodelle und den Bau von Kompositionen zu übertragen lernten.[41] Auf ganz andere Weise als in der dodekaphonen Reihentechnik wirkt eine Zwölftonreihe bei diesen Methoden formgebend für eine Komposition. Ohne dass sie die Rolle einer bloßen thematischen oder harmonischen Materiallieferantin notwendig einbüßen müsste,[42] können ihre Intervallbeziehungen auch formale Strukturen einer aus ihr gewonnenen Komposition generieren.

Dass dies auch ziemlich weit gehen kann, soll ein Beispiel des Verfassers[43] demonstrieren, das auf einer mehrfach symmetrischen, aus Dreitonzellen konstruierten Reihe (*g-f-b* | *a-d-c* | *fis-gis-dis* | *e-h-cis*[44]) und einer dem zweiten Beispiel dieses Beitrags (vgl. Bsp. 2b) entsprechenden Harmonisierungstechnik basiert. Im nachfolgenden Beispiel werden jedoch im Kleinterzabstand über sowie unter jedem Reihenton vier Ganztonintervalle hinzugefügt. Hierdurch entsteht ein Klangband, das die gleichen Symmetrien aufweist wie die Reihe, nämlich nicht nur eine Umkehrung zwischen ihren beiden Hälften (1 bis 6 und 7 bis 12), sondern auch Symmetrien in Bezug auf die vier Teilabschnitte.

38 So etwa im zweiten Satz, einem »Canon im Tritonus«.

39 Vgl. Anm. 8.

40 ›Tropentechnik‹ ist die kompositionstechnische Anwendung der hauerischen Tropen. Vgl. Šedivý 2012a, 7.

41 Vgl. ebd., 177–179.

42 Beispiele, in denen die Zwölftonreihe zugleich auch Thema ist, finden sich in großer Zahl vor allem im Œuvre von Neumann.

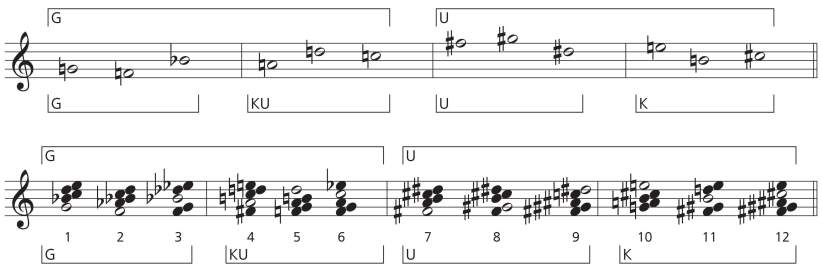
43 Vgl. Šedivý 2012a, 234 f.

44 Dies entspricht Trope 41, der 212+212 nach Simbriger, 6–32 nach Forte und ⑥ nach Carter. Vgl. Forte 1973, 181 und Carter 2002, 26 und 51.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 6b: Helmut Neumann, Contrapunkte op. 103 – Präludium (Auszug)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



Beispiel 7a: Reihe und Akkordband mit Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung. Beispiel vom Verfasser

Aus dieser Gestalt lässt sich ein vierstimmiger Kanon bilden, der einen Krebs, eine Umkehrung und eine Krebsumkehrung enthält, entsprechend dem Bau der zugrundeliegenden Reihe. Der Kanon erscheint nachfolgend außerdem auch gespiegelt.

Beispiel 7b: Zwei zueinander im Spiegel stehende Kanons mit Krebs, Spiegel und Spiegelkrebs. Beispiel vom Verfasser

In der Ausführung wird jedem Akkord der Klangreihe ein Viertelwert im Kanon zugeordnet, wodurch das harmonische Modell im jeweils siebten Takt neu beginnt. Die beiden Schlussakkorde sind frei hinzugefügt. Der zweite Kanon ist die Inversion

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des ersten und beginnt folglich auf Akkordposition 7, wobei Akkordband und Stück allerdings um einen Halbton nach oben versetzt sind.

Zusammenfassung

Das Konzept vom historischen Satzmodell ist nicht vollständig auf Phänomene der hier angesprochenen Setzweisen anwendbar. Unter Bezugnahme auf die Merkmale »Abbildung«[45], »Verkürzung« und »Pragmatik« als zugrundeliegende Eigenschaften eines (musikalischen) Modells[46] möchte ich den Modellcharakter der hier diskutierten Fortschreitungsmuster abschließend näher erläutern:

Wir kennen Satzmodelle vor allem als standardisierte mehrstimmige Fortschreitungsmuster, die sich zu historisch mehr oder minder verfestigten Gestalten herausgebildet haben. Hingegen haben wir es hier mit gleichsam individualisierten Konfigurationen zu tun, die, auf einen spezifischen Zweck ausgerichtet, für eine Komposition eigens gebildet wurden. Ein solches Modell kann daher auch nur für eine einzige Komposition konstituierend wirken. Eine bestehende oder nicht bestehende übergeordnete Verbreitung einer Klangverbindungsfolge kann somit keinen Einfluss auf die Qualifizierung eines solchen Musters als Modell nehmen, sondern diese muss ausschließlich aufgrund der Rolle erfolgen, die das Fortschreitungsmuster innerhalb des Werkes einnimmt. Ein hintergründiger Fortschreitungsverlauf als ›harmonisches Band‹ kann zwar ganz allgemein als Urbild hinter der Komposition aufgefasst werden, das als harmonische und stimmführungsmäßige Potentialität einen Pluralismus von möglichen musikalischen Konkretisierungen bietet. Ein Modell aber unterscheidet sich hiervon durch die darüber hinausgehende Eigenschaft, dass es eine abgrenzbare, bausteinhafte Einheit innerhalb dieser Matrix darstellt, die von jener hintergründigen Ebene aus für die auskomponierte Konkretion auf irgendeine Weise spezifisch formbildend wirkt.

Hieraus folgt, dass Bewusstheit bei der absichtsvollen Verwendung einer bestimmten Konfiguration als Modell vorauszusetzen ist und diese Verwendung zugleich die Wiederholung des Modells sowie auch dessen Transponierbarkeit, Permutierbarkeit (insbesondere Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung), Erweiterbarkeit/Eliminierbarkeit und Möglichkeiten der Variantenbildung impliziert. Ferner konstituiert eine Kompositionstechnik ein solches Modell grundsätzlich unter dem Gesichtspunkt der Arbeitspraxis: Es ist erwiesenermaßen praktikabel und einem konkreten Zweck dienlich, denn sonst wäre es als Modell nicht bewusst geformt worden. Ein Strukturmodell wird gewählt oder gebildet, weil man etwas Bestimmtes damit bezwecken möchte. Eine absichtslose Entscheidung für ein Modell wäre zwar prinzipiell denkbar, aber im Kontext von bewusst komponierter Kunst vergleichsweise unwahrscheinlich. Damit geht mit

45 Vor allem die Klangreihenlehre kennt die Kategorien Abbild/Ebenbild, Ausfaltung/Ausgliederung und Rückverbindung. Vgl. u. a. Šedivý 2012a, 169–171.

46 Schwab-Felisch (2007), 292 f. Schwab-Felisch greift dabei auf die Modelltheorie von Herbert Stachowiak zurück.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einem angewandten Satzmodell nicht nur das Wissen um seine eventuelle stilistische Rolle und satztechnisch korrekte Anwendung einher, sondern insbesondere auch um dessen kompositionstechnische Möglichkeiten.

Ferner haben wir es, bedingt durch die spezifische Art des Tonsatzes, in den angeführten Beispielen mit Klangverbindungsmodellen zu tun, die zwar eine Vielzahl von Stimmführungsmöglichkeiten implizieren, aber unter diesen zunächst keine bestimmten horizontalen Bewegungen als zwingend oder gegenüber anderen als wichtiger vorschreiben (außer vielleicht die stimmschichteninterne Fortschreitung zum jeweils nachfolgenden Reihenton im nur selten angewandten strengen Satz nach Hauer[47]). Damit ist der Abstraktionsgrad dieser Gestalten potenziell größer als etwa bei barocken historischen Satzmodellen, mit denen stilbedingt sowie auf der Grundlage gängiger Satzregeln die Bevorzugung bestimmter Stimmführungen, Stimmführungskombinationen und Permutationsvarianten einhergeht.

Wesentlich für das in dieser Musik angewandte Verständnis von ›Modell‹ ist außerdem dessen wiederkehrende Konkretisierung im Einzelwerk bei je gleichwertig übergeordneter, modellhafter Funktion – wobei allerdings ein Wiedererkennen des Modells in den ausgefalteten klanglichen Erscheinungsformen nachrangig ist: Der individuelle Charakter eines maßgeschneiderten Modells enthebt es von der Notwendigkeit und Fähigkeit, per se als eigenständiges Ausdrucks- und Stilmittel zu fungieren. Da das individualisierte Modell ein harmonisches Potential darstellt, das sich in vielstimmiger Musik ganz unterschiedlich ausgliedern kann, ist es – ganz im Gegenteil – sogar möglich, dass gleichwertige Instanziierungen eines Modells nicht nur verschieden voneinander sind, sondern sogar derart unterschiedlich, dass eine gemeinsame Rückverbindung im zugrundeliegenden Modell selbst durch eine kompetente Analyse nicht mehr festgestellt werden kann. Dies hat zur Folge, dass selbst äußerst komprimierte Gebilde (wie z. B. eine Folge von nur vier bis sechs Akkorden) zu Modellen für sehr umfangreiche Abschnitte/Musikstücke werden können und sich gleichwohl nicht zwingend aus dem Werk analytisch ableiten lassen.

Literatur

Carter, Elliott (2002), *Harmony Book*, New York (NY): Fischer.

Diederichs, Joachim / Johannes Schwieger / Nikolaus Fheodoroff (2007), *Josef Matthias Hauer. Schriften. Manifeste. Dokumente*, Wien: Lafite.

Eimert, Herbert (1981), *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Emmerig, Thomas (Hg.) (2011), *Theorie und Analyse. Studien zum Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 5), Regensburg: ConBrio.

47 »[…] wobei natürlich immer derjenige Ton, der in seiner Stimme vor einem neu eintretenden Reihen-Ton steht, nur in diesen neuen Reihen-Ton fortschreiten kann« (Neumann 2001, 161). Diese Regel bricht bereits Hauer selbst oft, so vielfach im dem freieren Satz gewidmeten dritten Abschnitt über den ›obstinaten Kontrapunkt‹ in seiner Tonsatzschrift *Zwölftontechnik* (Hauer 1926, 18–23). Vgl. zum ›obstinaten Kontrapunkt‹ auch oben, Anm. 3.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Emmerig, Thomas (Hg.) (2012a), *»Ich bin vor allem Komponist…«. Biographie und Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 6), Regensburg: ConBrio.

Emmerig, Thomas (2012b): »›Was in der Stille wirkt, ist doppelt mächtig‹. Heinrich Simbriger: eine komplexe Persönlichkeit«, in: *»Ich bin vor allem Komponist…«. Biographie und Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 6), hg. von Thomas Emmerig, Regensburg: ConBrio, 9–47.

Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven (CT): Yale University Press.

Hauer, Josef M. (1922): »Sphärenmusik«, in: *Melos* 3/3, 132 f.

Hauer, Josef M. (1924): »Die Tropen«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/1, 18–21.

Hauer, Josef M. (1925), *Vom Melos zur Pauke*, Wien: Universal Edition.

Hauer, Josef M. (1926), *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*, Wien: Universal Edition.

Heiss, Hermann (1949), *Elemente der musikalischen Komposition*, Heidelberg: Hochstein & Co.

Jelinek, Hanns (1952/1958), *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien: Universal Edition.

Lichtenfeld, Monika (1964), *Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 29), Regensburg: Gustav Bosse.

Messiaen, Olivier (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache*, übers. von Sieglinde Ahrens, Paris: Alphonse Leduc.

Neumann, Helmut (Hg.) (2001), *Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer (1895–1962)*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.

Pfrogner, Hermann (1953), *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich: Amalthea.

Rufer, Josef (1966), *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel: Bärenreiter.

Schönberg, Arnold (2010), *Harmonielehre* [3. Auflage, 1922], Wien: Universal Edition.

Schönberg, Arnold (1969), *Structural Functions of Harmony*, New York (NY): W. W. Norton & Comp. Ltd.

Schönberg, Arnold (1992), *Stil und Gedanke* [1950], übers. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M.: Fischer.

Schröter, Axel (2000), *Heinrich Simbriger (1903–1976). Werkverzeichnis*, Prag: Editio Bärenreiter Praha.

Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), 291-304. http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/262.aspx (03. 05. 2026)

Šedivý, Dominik (2008), »Helmut Neumann als Kontrapunktiker«, in: *Festschrift für Helmut Neumann zum 70. Geburtstag*, hg. von Dominik Šedivý, Saarbrücken: VDM Dr. Müller, 55–79.

Šedivý, Dominik (2012a), *Tropentechnik. Ihre Anwendung und ihre Möglichkeiten* (Salzburger Stier 5), Würzburg: Königshausen & Neumann.

Šedivý, Dominik (2012b), »Heinrich Simbriger – eine musiktheoretische Einordnung«, in: *»Ich bin vor allem Komponist…«. Biographie und Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 6), hg. von Thomas Emmerig, Regensburg: ConBrio, 207–231.

Sengstschmid, Johann (1968), *Grundlagen der Klangreihenlehre*, St. Pölten: Eigenverlag.

Sengstschmid, Johann (1980), *Zwischen Trope und Zwölftonspiel. J. M. Hauers Zwölftontechnik in ausgewählten Beispielen* (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 28), Regensburg: Gustav Bosse.

Simbriger, Heinrich (o. J.), *Die Doppel-Tropen*, unveröffentlichtes Typoskript, Nachlass Heinrich Simbriger, Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg, Bibl. Nr. 521a/b.

Simbriger, Heinrich (1980), *Komplementäre Harmonik*, Esslingen a. Neckar: Künstlergilde e. V.

Simbriger, Heinrich (1991), *Die Klangführung in der Zwölftonmusik (Peritonale Harmonik)*, Esslingen a. Neckar: Künstlergilde e. V. (o. J.).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Simbriger, Heinrich (2011), »Die Zwölftonmusik« [um 1950–1955], in: *Theorie und Analyse. Studien zum Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 5), hg. von Thomas Emmerig, Regensburg: ConBrio, 147–187.

Sokolowski, Victor (1976), *Josef Matthias Hauer*, Ausstellungskatalog, Wien: Josef Matthias Hauer-Kreis.

Spann, Othmar (1924), *Kategorienlehre*, Jena: Fischer.

Steinbauer, Othmar (1928), *Das Wesen der Tonalität*, München: Beck.

Taleb, Nassim Nicholas (2004): »The Roots of Unfairness: the Black Swan in Arts and Literature«, *Literary Research/Recherche Litteraire* 21, 241–254. https://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/literary_research-ef/no41-42/articles/article11.html (04. 01. 2025)

Webern, Anton (1960), *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien: Universal Edition.

Weiß, Robert Michael (1980), *Das Zwölftonspiel von Josef Matthias Hauer*, Hausarbeit, Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien.

Weiß, Robert Michael (2005), »Vom Komponieren zum Spielen: Josef Matthias Hauer«, in: *Arnold Schönbergs Schachzüge*, *Journal of the Arnold Schönberg Center* 7/2005, 231–262.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Notation und Kontrapunkt in elektronischer Musik am Beispiel von Stockhausens *Gesang der Jünglinge*

Martin Hecker

Exemplarisch werden an Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* die Vielfalt an Notationsmöglichkeiten für Hörprotokolle, die zahlreichen Zwischenschritte der Vorkomposition sowie die künstlerische Freiheit in der Ausführung von Plänen gezeigt. Besonders im letzten Teil des Werks, der im Stil einer Gruppenkomposition verfasst ist, wird die Verwandtschaft zu kontrapunktischen Techniken deutlich.

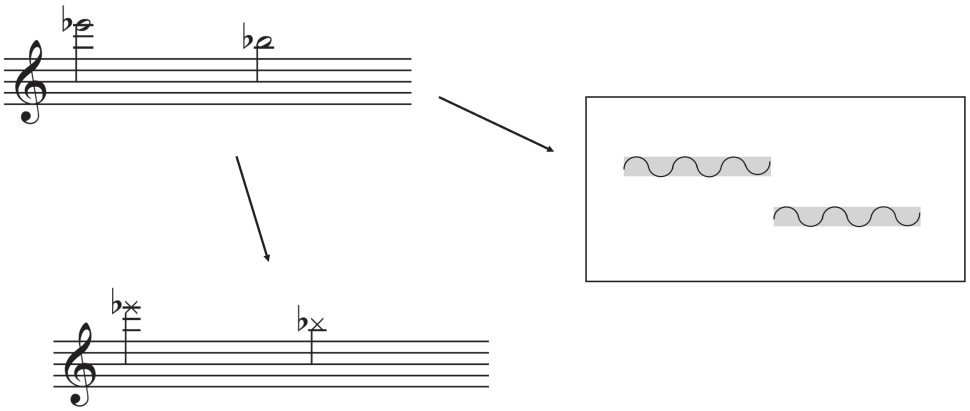
Gesang der Jünglinge by Karlheinz Stockhausen serves as an example to showcase the multitude of possible notations for listening logs, the numerous intermediary steps of the pre-composition as well as the artistic freedom in the execution of plans. Particularly in the last part of the work, written in the style of a group composition, its relationship to contrapuntal techniques becomes evident.

Vorbetrachtung

Nachdem ich Teile meiner Hörpartitur zu Karlheinz Stockhausens 1955/56 komponiertem *Gesang der Jünglinge*[1] auf dem Bremer Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) 2018 vorgestellt hatte, gab es bezüglich meiner Notation in einem Liniensystem Diskussionsbedarf. Kurz soll hier der Sachverhalt demonstriert werden: Sind beispielsweise die Töne es^3 und b^2 (»ju-belt«) im Liniensystem notiert und instrumental besetzt, gibt es nichts einzuwenden. Die Frage ist, ob auf das Liniensystem verzichtet werden sollte, wenn die gleichen Tonhöhen mit Rauschen (auf den Tonhöhen) oder synthetischen Tönen realisiert werden. Ist das Liniensystem untauglich geworden? Schließlich ist die zwischen beiden Tönen entstehende Quarte doch durchaus zu hören. Disqualifiziert also die synthetische Herstellung des Tracks so sehr, dass letzterem die Darstellung als Tonhöhe verwehrt werden sollte?

1 Ein herzlicher Dank gilt der Stockhausen-Stiftung für Musik für die freundliche Erlaubnis zur Verwendung der sechs Skizzen (http://www.karlheinzstockhausen.org).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 1: Liniensystem versus bildnerische Darstellung

Ich meine nicht, da uns diese Geräusche bereits seit 70 Jahren umgeben und sie uns nicht mehr in dem Maße irritieren wie zur Zeit ihrer Entstehung. Bekannte Hörpartituren wie die zu György Ligetis *Artikulation*[2] legen vielleicht die Vermutung nahe, dass alle Darstellungen elektronischer Musik nun ähnlich aussehen sollten, um diesem Referenzbeispiel zu entsprechen. Dem möchte ich entgegnen, dass eine mehr graphisch orientierte Darstellung ohne Rhythmus und konkrete Tonhöhe in Wolken, Kurven oder Punkten vielleicht für Stockhausens vorangegangene *Studie I* und *Studie II* nahe läge,[3] aber keineswegs zwingend sein muss für den *Gesang der Jünglinge*. Schließlich nimmt dieses Werk nach zwei rein elektronischen Stücken eine merkwürdige Zwischenposition ein, auch in Bezug auf die *Musique concrète*, da Geräusche oder Wolken dünn gesät sind und die Komposition über weite Strecken mit Einspielungen natürlich aufgenommener Gesangstracks arbeitet. Elektronische Klänge werden zudem kontrapunktisch als Hintergrund oder Begleitung eingesetzt. Diese Begleitung ist überdies entworfen und komponiert wie für ein Instrumentarium und nicht wie für ein Tonbandstück. Rainer Wehingers Darstellung von *Artikulation* als alternativlos darzustellen, rührt somit womöglich von den geringen Anforderungen her, welche an die Studierenden bzw. Lernenden dabei gestellt werden. Schließlich wird keine Notenkenntnis vorausgesetzt, was die Darstellung auch für den schulischen Sekundarbereich attraktiv macht. Natürlich wird mit den elektronischen Möglichkeiten das klangliche Spektrum deutlich ergänzt. Dies sollte aber vielmehr zum Anlass genommen werden, in den Hochschulunterricht eine Vielfalt an Notationsmöglichkeiten einzubeziehen.

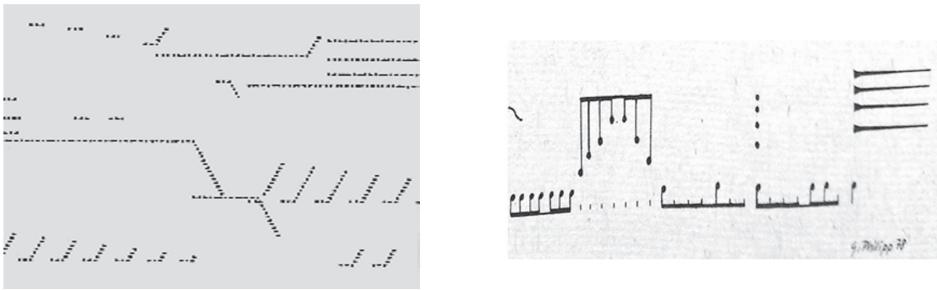
Ein anderes Argument für die Verwendung von Graphiken bei der Analyse elektronischer Musik besteht darin, dass auf diese Weise feinste Skalenunterschiede, wie sie

2 Wehinger 1970.

3 Siehe Hörpartitur zu Stockhausens *Studie II* (1953/54, 2013).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in solcher Musik vorkommen, berücksichtigt werden können.[4] Allerdings spielen auch Instrumente Viertel-, Achtel- oder Zweiunddreißigstel-Tonschwebungen und werden im Liniensystem notiert. Und natürlich entstehen hörbare »Motive«, die wiederkehren. Diese werden von Stockhausen auf mehreren hundert Seiten der Faksimilefassung dokumentiert. Bei näherer Beschäftigung mit den Skizzen wird zudem deutlich, dass die Formplanungen Stockhausens hier nur einen Zwischenstand wiedergeben. Daher möchte ich dafür plädieren, weder eine gefestigte Vorstellung in das Stück hineinzuprojizieren, ohne die Skizzen zu kennen, noch eine skizzenfundierte Darstellung von vornherein abzulehnen. Dass eine Darstellung ohne Liniensystem für die Improvisation und Höranalyse auch Vorteile hat, soll nicht in Abrede gestellt werden. Beispiel 2 zeigt die Verwandtschaft von Conlon Nancarrows Lochstreifen[5] und einer Improvisationsskizze von Günter Philipp[6].



Beispiel 2: C. Nancarrow, Lochstreifen aus Studies for Player Piano *(1977); G. Philipp,* Improvisationsstudie *(1984)*

Somit ist aber das Liniensystem nicht zwangsläufig veraltet. Im Gegenteil erweitert es die Möglichkeiten der Analyse und ermöglicht eine Integration traditioneller instrumentaler oder synthetischer bzw. geräuschhafter Klänge unter einem Dach.[7] Schließlich erzeugt auch ein Schlaginstrument Geräusche, und niemand käme auf die Idee, eine taktweise Darstellung von Schlagzeug-Parts im Liniensystem in Frage zu stellen. Soll ein Höreindruck illustriert werden (wie in Ligetis *Artikulation*[8]) oder eine Spielanweisung (wie in Helmut Lachenmanns *Guero*) eine konkrete Information liefern, welche vom Hörerlebnis unter Umständen sogar ablenkt? Die Darstellung ist von den Rezipieren-

4 Stockhausen listet in seinem Arbeitsprozess verschiedenste Skalen auf, die weder im Einzelnen noch als Wechsel über das Hören nachzuvollziehen sind. Die Listen sind in der Faksimileausgabe dokumentiert.

5 Nancarrow 1990.

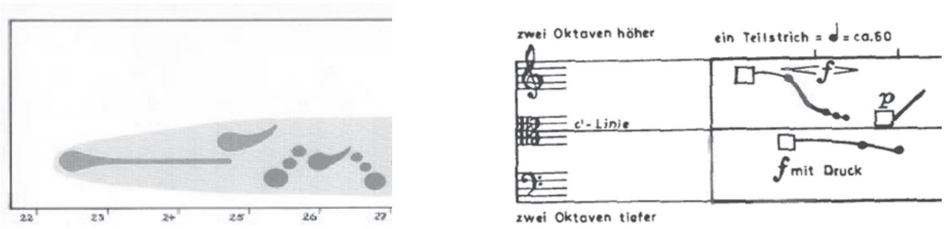
6 Phillipp 1984, 431.

7 Exemplarisch ist dieser Sachverhalt innerhalb des Zyklus *Déserts* von Edgar Varèse zu beobachten. Zwischen den Tonband-Teilen (»interpolations of organised sound«) und den orchestralen Teilen (»episode«) sind Übergänge häufig nahtlos und unauffällig gestaltet.

8 Hier werden Klänge vereinfacht und legendenhaft kategorisiert, verbildlicht, illustriert.

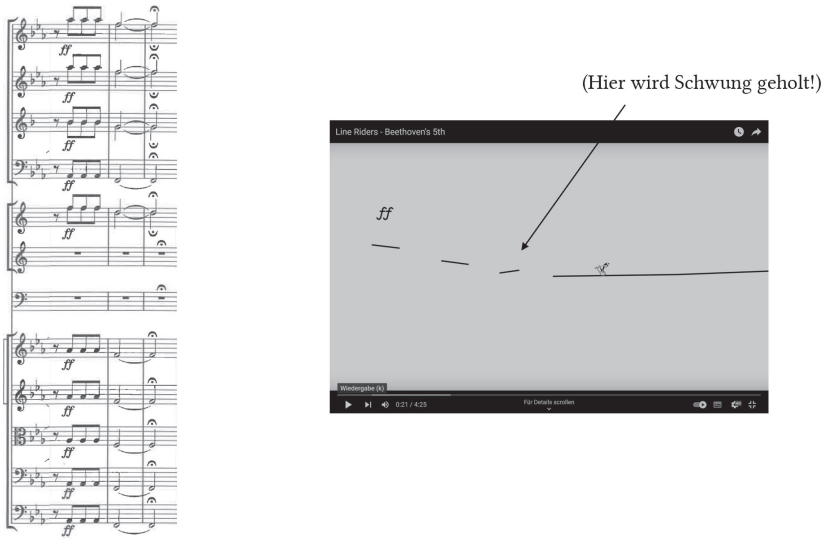
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den abhängig, seien es Interpretierende, Hörende, Studierende, Schulkinder, Studiopersonal etc.



Beispiel 3: G. Ligeti, Artikulation*: H. Lachenmann,* Guero*: Spielanweisung. Darstellung des Höreindrucks von Rainer Wehinger*

Inzwischen existieren sogar animierte Hörpartituren, die – erinnernd an Heinrich Schenkers Graphen – dramaturgische Kurven nachzeichnen, bis hin zur animierten Schlittenfahrt[9] zu Ludwig van Beethovens fünfter Sinfonie.



Beispiel 4: L. v. Beethovens 5. Sinfonie op. 67 (Beginn des ersten Satzes) als graphisch animierte Schlittenfahrt

So wurde deutlich, dass sich die Darstellung an den Wünschen der Betrachtenden orientiert. Aber auch für an graphischer Darstellung Interessierte bildet die Abbildung im Liniensystem eine ergiebige Analysegrundlage. Ein Beispiel dafür, dass Tonbandelemente nicht als Fremdkörper, sondern als logische Erweiterung des traditionellen

9 Scribbr 2018.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Instrumentariums betrachtet werden sollten und dementsprechend im Liniensystem notiert werden müssen, liefert Varèse in *Déserts*. Dieses Werk stellt eines der ersten Stücke dar, das bewusst Tonband- gegen Orchesterteile stellt und in welchem beide Klangkörper einander angenähert werden. Insofern habe ich mich für die konkrete Darstellung und die Spielanweisungen entschieden und gegen eine Illustration, in der Einzelereignisse nur in etwa fasslich wären und Analyse bei einer puren Zuordnung bzw. Klassifizierung von Klangtypen stehenbliebe. Es genügt mir hier nicht eine Skizze ähnlich den Lochstreifen Nancarrows. Die Einteilung nach Klangtypen ist nun in der Hörpartitur im Sinne eines ›Instruments‹ am Anfang der Zeile vermerkt.[10]

Stockhausens Gesang der Jünglinge, Höreindruck

Beim ersten Hören des Werks *Gesang der Jünglinge* wirkt die Knabenstimme im elektronischen Kontext verstörend. Eine Ursache dafür ist der Umstand, dass der Hörer mit der Stimme einen Körper verbindet. Wenn dieser Körper aber völlig unberechenbar entfernt mit viel Hall in einem großen Raum steht und im nächsten Moment, oder gar gleichzeitig, in einem trockenen Raum direkt in des Hörers Ohr zu singen scheint, so wirkt das Kind beengt und gefangen: eine Alptraum-Vision. Diesen Schrecken verliert das Stück bei wiederholtem Hören kurzer Ausschnitte. Mit der Hörpartitur kann durch bedingtes Vorauslesen sogar eine Hörerwartung entstehen, welche der Unvorhersehbarkeit entgegenwirkt. Dies eröffnet eine Hörbetrachtung, die uns der Sicht Stockhausens annähert: für ihn war Distanz zum Material im Arbeitsprozess nie vorhanden.

Elektronische Musik und Musique concrète, Gruppenkomposition

Ein nachvollziehbares Metrum gibt es in Stockhausens *Gesang der Jünglinge* zunächst nicht. Viele Werke des 20. Jahrhunderts vermeiden erkennbare Metren. Ist keines ersichtlich, so ist es für die Notation oft nützlich, ein künstliches zu wählen. Daher habe ich mich für einen 5/4-Takt (∞ = 60) entschieden.[11] Die Darstellung in dieser Taktart ermöglicht einen komplikationslosen Wechsel zur Sekundrasternotation oder den Austausch mit digitaler Studioarbeit. Auch Stockhausen, der in den 1950er Jahren noch auf analoge Tonbänder angewiesen war, nutzt in seinen Skizzen eine Sekunddarstellung. Das neue Hauptproblem bei elektronischer Musik stellt jedoch die räumliche Polyphonie der Lautsprecher dar. Meine Hörpartitur orientiert sich an der für die Unterrichtssituation üblichen 2-Kanal-Version. Ich habe mich am Material orientiert und für die Richtung in der Partitur L für Links, M für Mitte und R für Rechts vermerkt. Dies deckt sich mit Stockhausens Kompositionsprozess:

10 Hecker 2020, 197–225

11 Der 5/4-Takt begünstigt durch seinen metrischen Charakter einen Schwebezustand, in welchem keine traditionellen Betonungen den Zeitfluss gliedern (vgl. Hecker 2020, 30).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

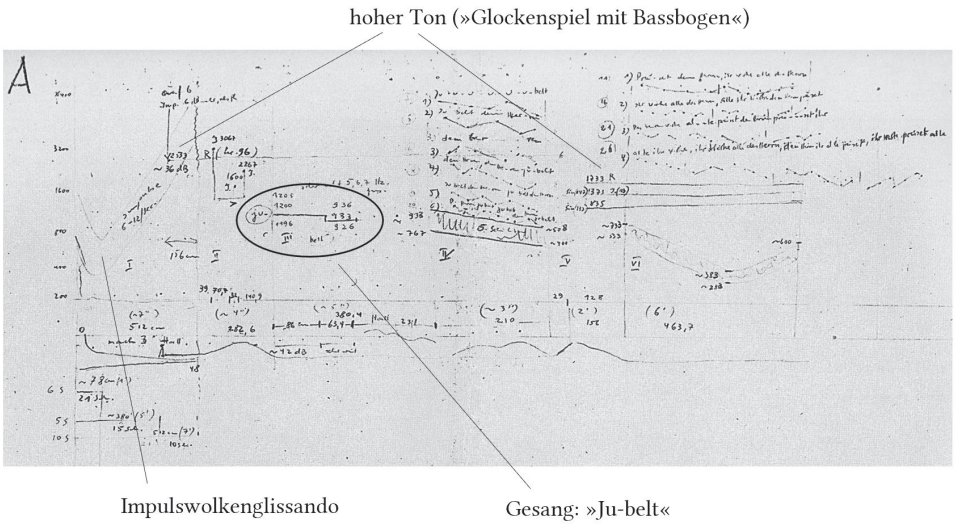


Abbildung 1: K. Stockhausen, Manuskript 1, Beginn

In Manuskript 1[12] (Abbildung 1) ist ein Impulswolkenglissando, die Linie der hohen Stimme, sowie der erste Gesangstrack »Ju-belt« zu erkennen. Über Lautsprecher-Richtungen finden sich in diesem frühen Stadium des Kompositionsprozesses noch keine Angaben. Im späteren Realisationsmanuskript[13] (Abbildung 2) notiert Stockhausen Lautsprecher wie Instrumente einer Partitur. Hier in Teil A beginnt er zunächst mit vier Lautsprechern, später sind es fünf.

12 Stockhausen 2001, 77.
13 Ebd., 87.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

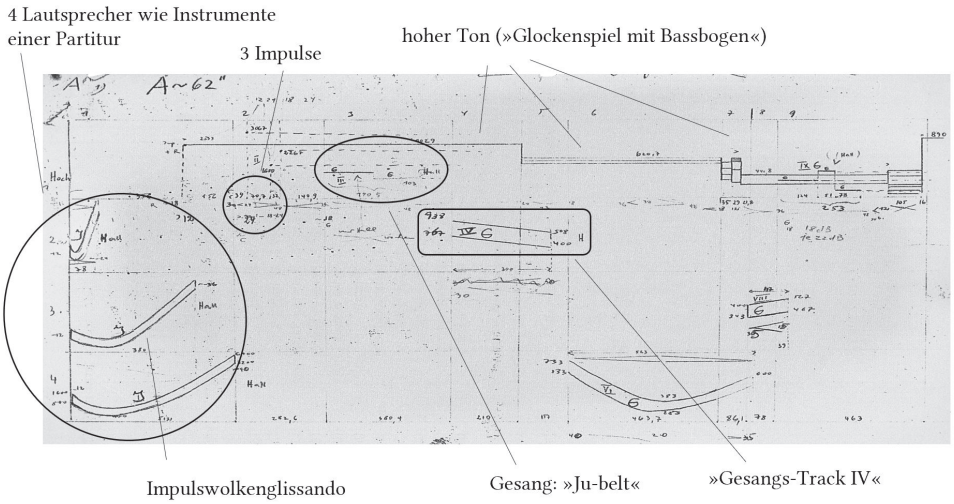
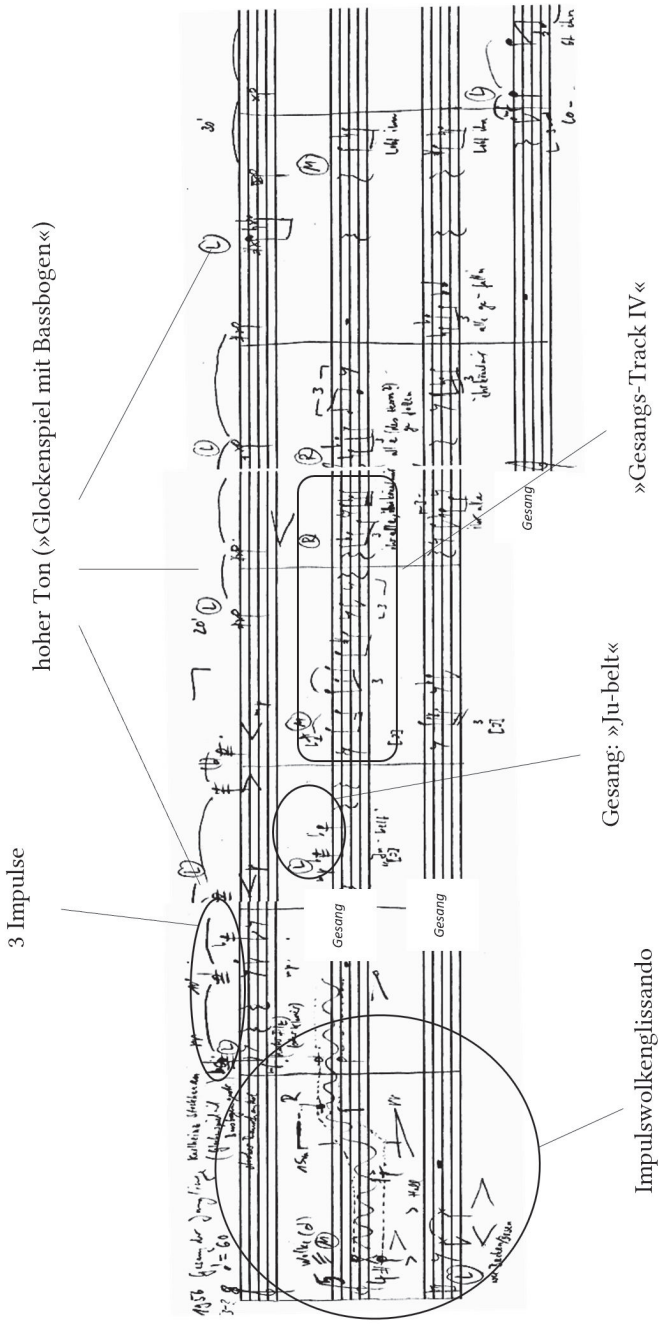


Abbildung 2: K. Stockhausen, Beginn des Realisationsmanuskripts

Dies ist kompositionspraktisch sinnvoll, da die gleichen Materialien (bzw. Instrumente) ja aus verschiedenen Richtungen kommen können, anders als z. B. beim Orchester, wo sich jeder Instrumentengruppe durch die Sitzordnung eine unveränderliche Richtung zuordnen lässt und es somit nicht notwendig ist, diese Richtung gesondert zu vermerken.[14] Verloren geht hier allerdings der Aspekt, dass hohe Ereignisse oben und tiefe unten notiert sind. Auch lassen sich Tonhöhe und Rhythmus nur vage erahnen. Beispiel 5 zeigt den gleichen Ausschnitt in der eigens hierfür gefertigten Hörpartitur.

14 Beethoven spielt mit diesen räumlichen Gegebenheiten u. a. zu Beginn seiner ersten Sinfonie (erster Satz, T. 8–30), indem er die gleichen Akkorde im Wechsel von den Streichern (vorne) und Bläsern (hinten) spielen lässt.
Über ein anderes räumliches Orchestererlebnis berichtete Henriette Lätsch, welche 2008 als Violoncello-Substitutin an der Staatskapelle Dresden tätig war. Sie wunderte sich über den plötzlichen Wind im Orchestergraben, bis sie feststellte, dass die ganze Violoncello-Gruppe vor dem Solo-Einsatz kollektiv eingeatmet hatte.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

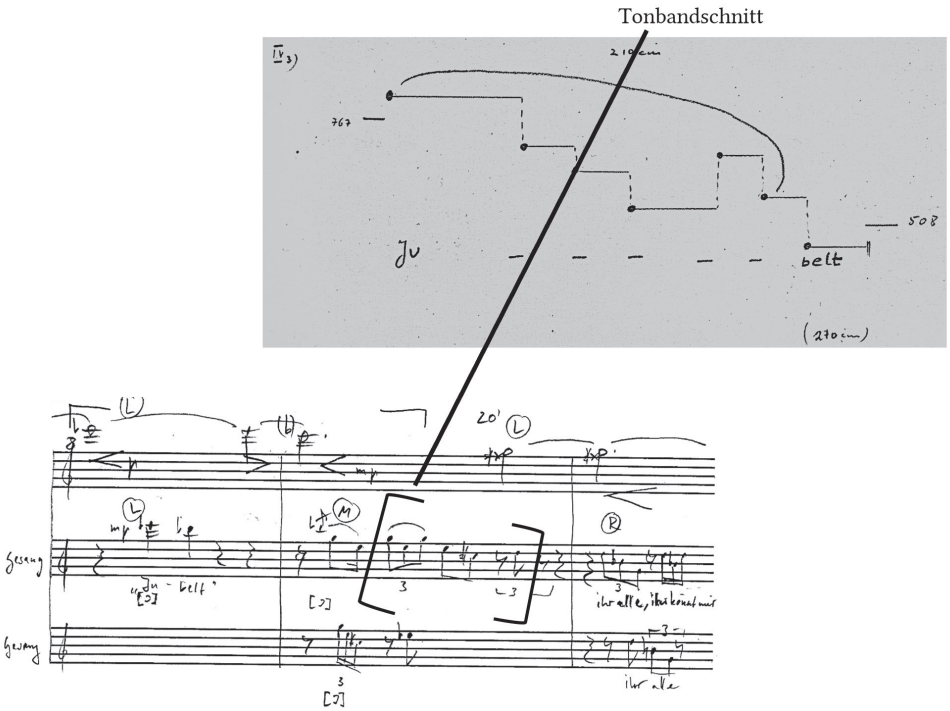


Beispiel 5: M. Hecker, Hörpartitur, die ersten 30 Sekunden

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stockhausens Arbeit mit der Stimme erforderte eine umfangreiche Vorarbeit im Konkretisieren der Gesangstracks. Der Komponist realisierte deren Aufnahme durch Nachsingen von Sinustönen und graphischen Skizzen, wie es in Beispiel 6 ersichtlich ist. Das hatte sicherlich auch praktische Gründe im Hinblick auf die Arbeit mit einer Knabenstimme. Die Kombination aus ungefährer Skizze und gehörten Sinustönen vereinfachte die Vorarbeit für den kindlichen Sänger. Ausnotierte Mikrointervalle wären in diesem Fall kaum umsetzbar gewesen, auch wenn sich damit eine größere Differenzierung hätte erreichen lassen.

Die zahllosen Variationen der »Ausgangsmotive«[15], welche von Stockhausen in Skizzen (wie der in Beispiel 6 wiedergegebenen) festgehalten wurden und die es oft gar nicht in das Werk schafften, machen aber deutlich, wie Stockhausen darauf hinarbeitete, dass er bei seiner späteren Studioarbeit aus einem großen Fundus schöpfen konnte. Bemerkenswert ist zudem die Nähe zu den oben erwähnten Improvisationsskizzen Phillipps, in denen Tonhöhen ja ebenfalls nur ungefähr zum Ausdruck kommen und die Variabilität der Geste eingefangen ist.



Beispiel 6: K. Stockhausen, Aufnahmeskizzen für Knabenstimme mit Verbindung zur Hörpartitur

15 Stockhausen 2001, 136.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 3 zeigt die von Stockhausen selbst vorgenommene formale Gliederung von *Gesang der Jünglinge* in die Teile A–F. Die Strukturierung großformatiger Werke gelingt bei elektronischer Musik im Prinzip nicht anders als auch bei traditionellen Formen, und zwar oft mit der Wiederholung musikalischen Materials. Dies steht aber den ästhetischen Prämissen im Sinne des musikalischen Mainstreams der Avantgarde um 1955 entgegen, nach denen Wiederholungen tabuisiert wurden. Auch Stockhausen vertrat diese Sicht. In Abbildung 3 stehen sämtliche bunten Linien maßstabsgetreu für wiederholte Stellen. Somit ergeben sich drei übergreifende Formteile, die an die alte Form des Sonatenhauptsatzes erinnern. Allerdings handelt es sich um eine Modifizierung, da die wiederholte Exposition durch ein Wiederholungs-Netz ab 1:44´ ersetzt ist. Die Durchführung erinnert an das traditionelle abbildende Wort-Ton-Verhältnis wie beispielsweise in Schuberts *Winterreise* (Nr. 18, *Der stürmische Morgen*), wenn »die Wolkenfetzen« musikalisch durch ein »Flattern« repräsentiert werden,[16] und statt einer Reprise komponiert Stockhausen einen Teil aus organisierten Miniaturtracks bei hoher Dichte im Sinne späterer Gruppenkomposition. Reprisenhaft wirken dort nur die später hinzugefügten freien Stellen, welche in Stockhausens Formplan für den Abschnitt F noch nicht verzeichnet sind und die – wie Schattengesang – auf Teile des Beginns zurückgreifen.

16 In *Gefrorne Tränen* (Nr. 3) sind die Tränen »erstarrt zu Eise« und werden musikalisch durch eine ›gefrorene Harmonik‹ repräsentiert, die zum unisono erstarrt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gesang der Jünglinge, Stockhausen: Formverlauf; modifizierte Sonatenhauptsatzform?

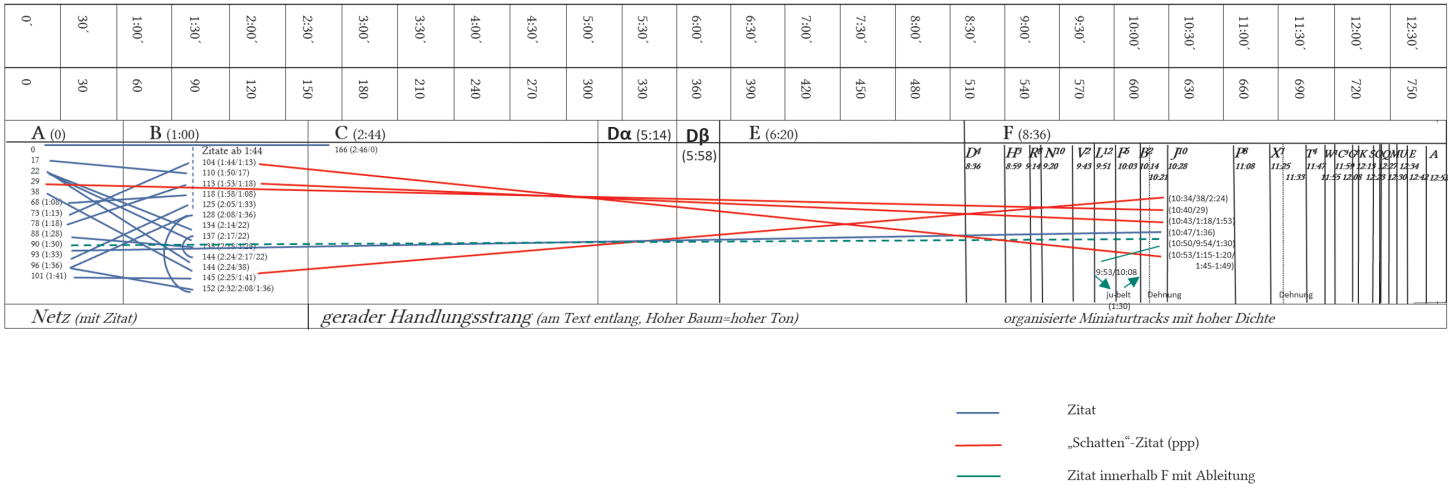
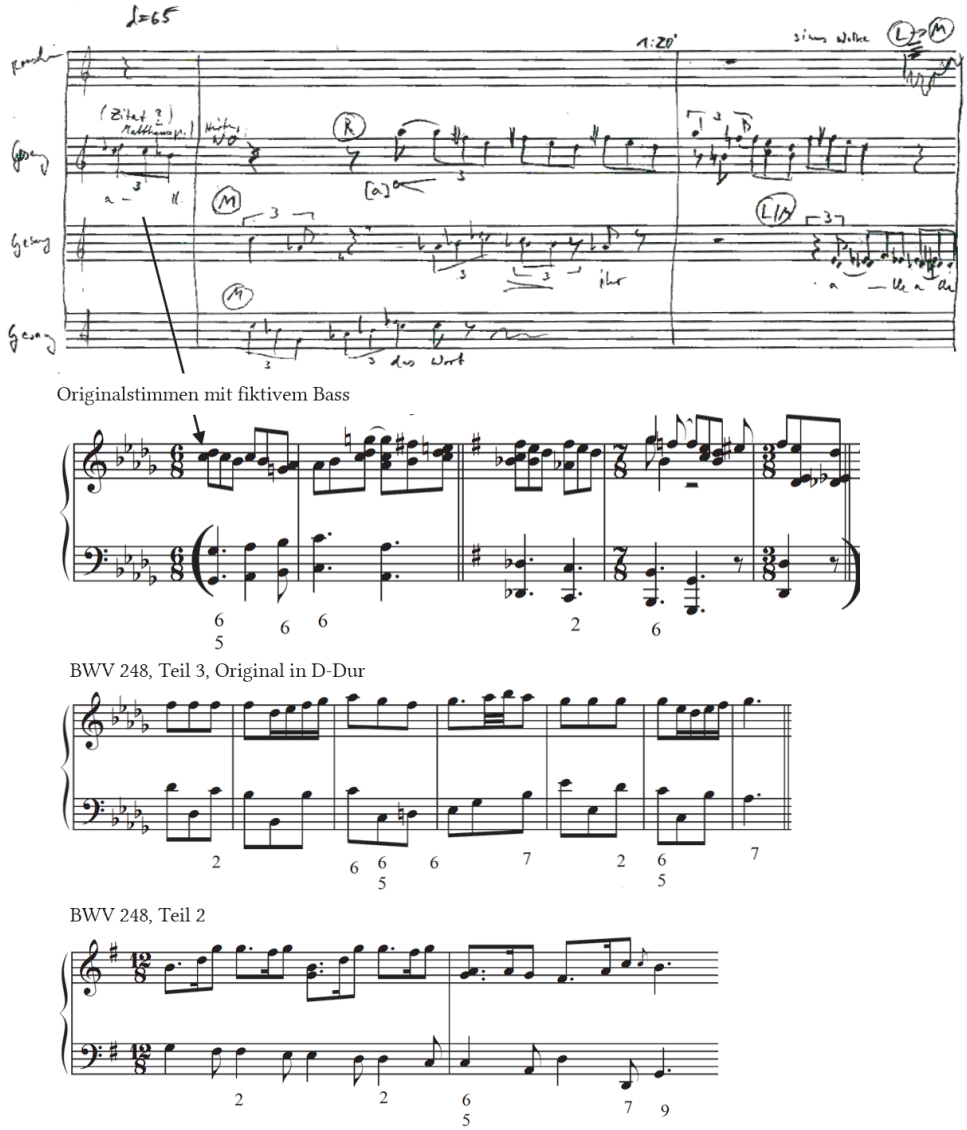


Abbildung 3: M. Hecker, Formplan zu Gesang der Jünglinge*, unter Berücksichtigung der Gliederung K. Stockhausens sowohl in Bezug auf die Teile A—F als auch auf das Zitatnetz*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit der Entscheidung, eine Knabenstimme zu verwenden, weckte Stockhausen Assoziationen, die speziell an einer Stelle durch das musikalische Material unterstützt werden. So könnte sich der Hörer oder die Hörerin in Minute 1:18´ beispielsweise an einige Eröffnungschöre Bachscher Kantaten erinnern.



Beispiel 7: M. Hecker, Hörpartitur; deren Klavierauszug mit vom Verfasser ergänzter Bassstimme; J. S. Bach, Eröffnungschor des dritten Teils des Weihnachtsoratoriums und eröffnende Sinfonia aus dessen zweitem Teil (Außenstimmensätze) als Stilassoziation mit harmonischer Zuordnung

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Beispiel fällt formal in den Netzteil des Beginns und wird insgesamt an fünf verschiedenen Stellen verwendet (1:13–1:23 min, 1:44–1:50 min, 1:52–2:00 min, 10:52–10:57 min, 11:00–11:02 min). Auch die kontrapunktische, imitatorische, harmonische Arbeitsweise und nicht zuletzt der rhythmisch-metrische Bezug sind bemerkenswert. In Beispiel 7 sind die oberen Gesangsstimmen aus der Hörpartitur im 2. Notensystem in der oberen Akkolade zusammengefasst. In der darunter befindlichen Akkolade wurde die fehlende harmonische Bassstimme ergänzt, die beim Hörer imaginär hervorgerufen wird, da sie der Tonart der Oberstimme entspricht. Des-Dur und G-Dur sind in diesem ergänzten Stockhausen-Satz nicht fiktiv, sondern jeweils über zwei Takte mit entsprechenden Dominanten (As-Dur und D-Dur) stabil. Der unvermittelte harmonische Schnitt zwischen beiden verhindert einen zu offensichtlichen Stilbruch. Das Metrum einer barocken Pastorale ist in den signifikanten Dreiergruppierungen so deutlich wahrnehmbar, dass Stockhausen im weiteren Verlauf nur einen kurzen Tonband-Fetzen benötigt, um es in Erinnerung zu rufen. Außerdem bricht er mit dem verwandten Klischee durch rhythmische Ergänzungen, wie dem 7/8-Takt in der 2. Akkolade oder eben der fehlenden Bassstimme, so dass das Zitat nicht wie ein Fremdkörper wirkt. Der Zusammenhang mit Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 3 und Teil 2, ist pointiert gesetzt. Auch andere Beispiele mit Pastoralen- oder sogar Giguen-Charakter wären integrierbar gewesen.

Der differenzierteste Abschnitt des Werks ist wohl Stockhausens Teil F. Akustisch hebt sich dieser Teil durch erhöhte Dichte, plötzlich verstärkte Textzersetzung in vielen Gesangstracks und durch häufige Materialwechsel vom übrigen Stück ab. Stockhausen plant in der Skizze »Formplan F«[17] sowie in der »Partitur-Darstellung der Klänge mit ihren Tonhöhen für Abschnitt F«[18] außerordentlich sorgfältig.

17 Stockhausen 2001, 197.
18 Ebd., 216.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

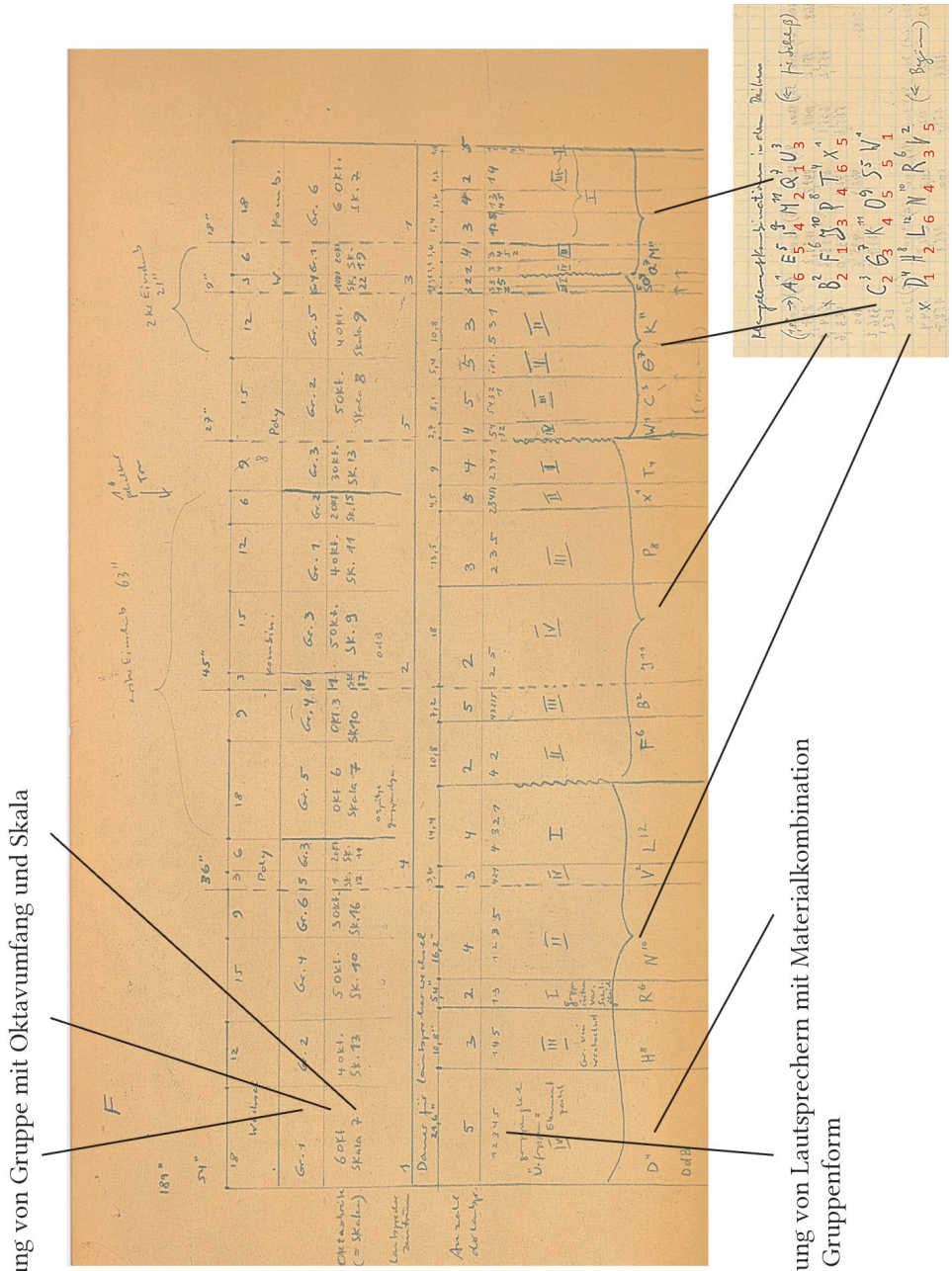


Abbildung 4: K. Stockhausen, Formplan Teil F

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die tatsächliche Ausführung beinhaltet aber nur 40–80 % dieser genannten Quellen. Teil F ist nicht nur 1:15 min. länger als in den Skizzen. Im Nachhinein wurden auch zahlreiche Klänge und Gesangsstellen gestrichen, ergänzt oder ausgetauscht. Aus Stockhausens Skizzen eine Partitur zu erstellen, wie es Hugh Davies[19] in der Vergangenheit oder neuerdings Juan Verdaguer (Niederlande) und Sean Williams (Schottland) versuchen,[20] gestaltet sich daher als schwierig bis unmöglich, da Skizzen und Endresultat im Arbeitsprozess auseinanderdriften. Wolfgang Rihm berichtet über die kompositorische Arbeit seines Lehrers Stockhausen:

> Da muss noch etwas hinein. Erlaubt es die Ordnung? Mir egal, ich setze da etwas hinein«, und er tut das auch. Da habe ich gesehen, dieser Mann schaltet und waltet im Material und in den Gegebenheiten des musikalischen Kosmos zwar nach einem Entwurf, aber er wirft den Entwurf dann auch um, wenn er selbst gefordert ist als der künstlerische Setzer.[21]

Trotzdem können in der Hörpartitur die Kombinationen aus Formplan F beobachtet werden. Im oberen Teil der Graphik (Abbildung 4) kombiniert Stockhausen Gruppe, Oktavumfang und Skala, im unteren Teil Anzahl und Richtung der Lautsprecher mit Materialkombination sowie Gruppenform. Die kleine unten angefügte Graphik (Abbildung 4) zeigt die erwähnten Materialkombinationen in ihrer Reihenfolge entlang der nachträglich von mir eingefügten gedruckten Ziffern innerhalb einer jeden Zeile.

19 Skizzen der Stockhausenstiftung.

20 Kathinka Pasveer, welche sich freundlicherweise bereiterklärte, die Skizzen zur Verfügung zu stellen, danke ich für Hinweise auf die erwähnten Projekte zur Erforschung der Skizzen zum *Gesang der Jünglinge*. Da diese Forschungsarbeiten noch nicht abgeschlossen sind, kann derzeit noch nicht auf daraus hervorgehende Publikationen verwiesen werden.

21 Büning 2012.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

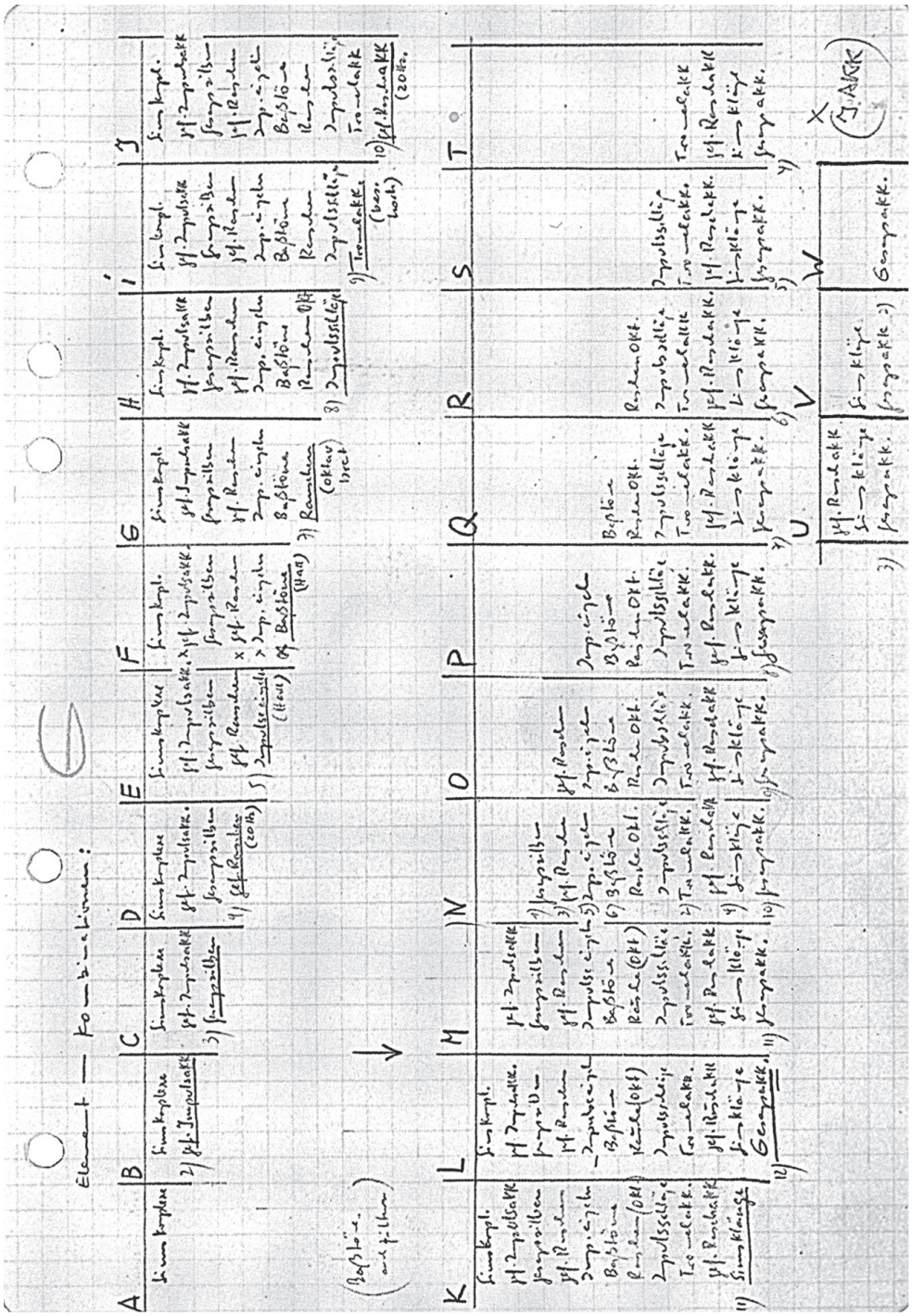


Abbildung 5: K. Stockhausens Skizze zu seinen Materialkombinationen für den letzten Formteil F

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stockhausen generiert 24 Materialkombinationen[22] mit folgenden Klangelementen: 1. Sinuskomplexe, 2. gefilterte Impulsakkorde, 3. Gesangssilben, 4. gefiltertes Rauschen, 5. Impulse einzeln, 6. Basstöne, 7. Rauschen, 8. Impulsschläge, 9. Trommelakkorde, 10. gefilterte Rauschakkorde, 11. Sinusklänge, 12. Gesangsakkorde. Durch teilweise sehr schnelle Materialkombinationswechsel vor allem gegen Schluss sind nicht immer alle Einzelklangelemente hörend wiederzuerkennen, aber die Tendenz zur eigens auferlegten Vorgabe Stockhausens ist erkennbar und in der Hörpartitur vermerkt.[23]

Eine verwandte Begrifflichkeit in Bezug auf die Materialbehandlung, in der sich ein Denken in Strukturkategorien äußert, verwendet Matthias Hermann in seiner Studie zur Gestalttransformation.[24]

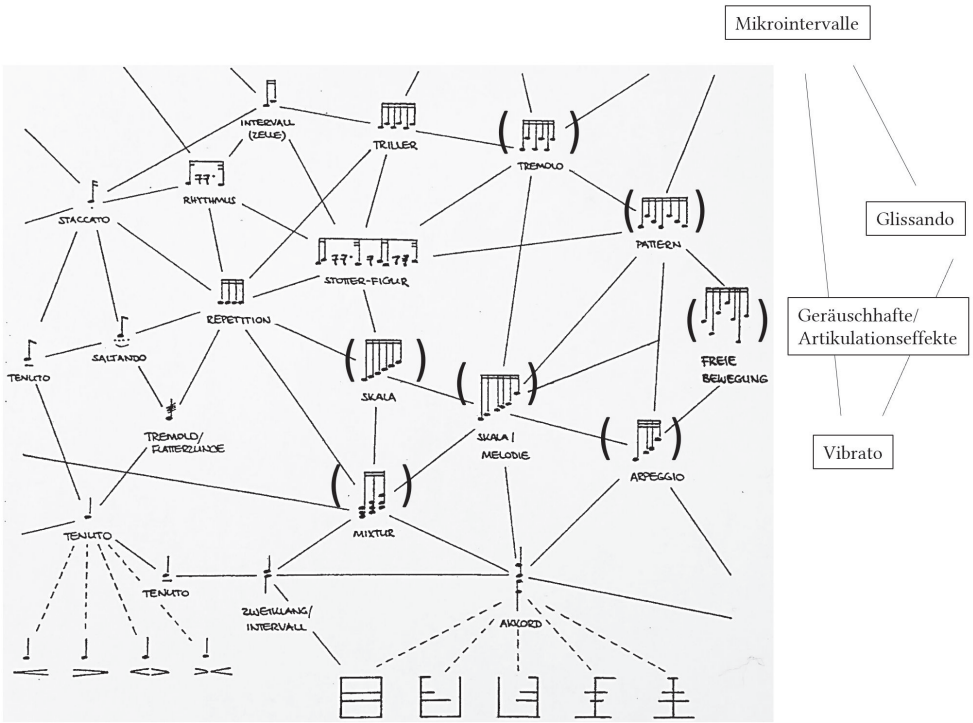


Abbildung 6: M. Hermann, Skizze möglicher Gestalttransformationen (Hermann 2001, 11) mit Ergänzungen von M. Hecker

Hermann stellt Möglichkeiten der Gestaltung von Übergängen in Neuer Musik dar. So demonstriert er, wie von einem jeden abgebildeten Strukturbaustein zu jedem anderen ein stufenlos metamorphosenhafter Übergang hergestellt werden kann. Solche

22 Stockhausen 2001, 189.
23 Zum Formplan von Teil F vgl. Abbildung 4 und Bsp. 9.
24 Hermann 2001, 9, 11.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Übergänge lassen sich mit Studierenden als Satzübung trainieren. Exemplarisch wird in Beispiel 8 die Transformation eines Trillers gezeigt. Während Hermann Übergänge herstellt, kombiniert hingegen Stockhausen Gegensätze.

Beispiel 8: M. Hermann, Gestalttransformationen eines Trillers (Hermann 2001, 9)

In der »Partitur-Darstellung der Klänge mit ihren Tonhöhen für Abschnitt F«, die sich insgesamt über acht Seiten erstreckt, fehlt der erste Materialkombinationsteil D4, der immerhin 11 % von Teil F umfasst. In allen übrigen Zeitangaben sowie Angaben zu Skalen und Oktaven stimmt sie aber mit Formplan F überein. Die Abbildung 7 zeigt die zweite Seite. Rot umkreist ist der von Stockhausen bestimmte Oktavbereich mit zugehöriger Skala, der in Zeilenräumen abgebildet ist: 1 Oktave mit Skala 12, 2 Oktaven mit Skala 11, 6 Oktaven mit Skala 7. Auch die zugehörigen Materialkombinationen mit Lautsprecherzahl wurden ergänzt.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

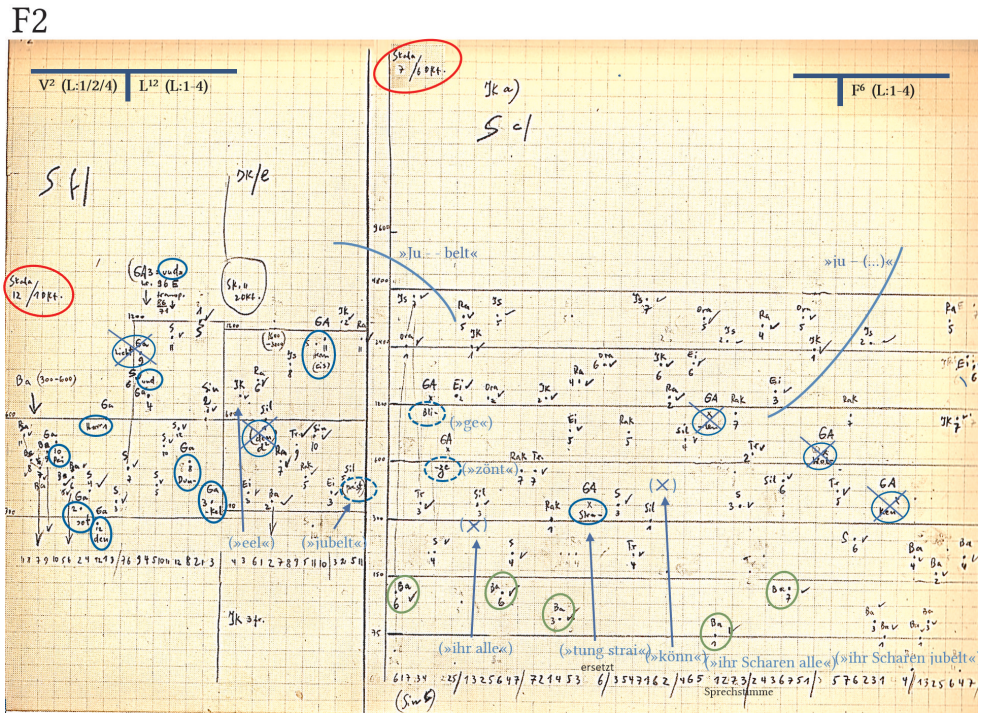


Abbildung 7: K. Stockhausen, Partitur-Darstellung der Klänge mit ihren Tonhöhen für Abschnitt F, 2. Seite

Blau umkreist sind in Abbildung 7 die Gesangssilben (»GA«) und grün einige Basstöne (»Ba«). Gut zu verfolgen ist am unteren Rand Stockhausens Skalenarbeit. Innerhalb des sechs Oktaven umfassenden Teils arbeitet er mit sieben Skalentönen, die er bei jeder Wiederholung permutieren lässt (6173425/1325647/...). Trotzdem muss jeder der sieben Töne einmal in der jeweiligen Kombination erscheinen, bevor die nächste Permutation beginnen kann. Bemerkenswerterweise wird »Bli« »ʒe« (gestrichelt umkreist), das später durch »ge«-»zönt« ersetzt wird, in der betreffenden Skalenpermutation (6173425) nicht mit in die Skalenarbeit einbezogen. Vielmehr nutzt Stockhausen hier die Skalenarbeit als Hintergrund, in welchen die Gesangssilben frei eingefügt sind. Betrachtet man dagegen den vorherigen Abschnitt, so sind die dortigen Gesangssilben »Prei-« (10), »set« (2), »den« (12), »Herrn« (1), »und« (4), »dun-« (8), »kel« (3) in das Skalenkontinuum integriert. Dort geht Stockhausen nicht einheitlich vor. Die erwähnten Abweichungen gegenüber dem Endresultat der Gesangssilben sind bei Austauschungen und Ergänzungen ebenfalls am unteren Rand blau vermerkt. Hinzu kommen die formal mit hörbarem Gliederungsbezug[25] eingefügten Gesangssilben »Ju-belt« (nach unten) und »ju-« (nach

25 Die beiden Silben bewegen sich, provokant formuliert, wie eine bastarda-Stimme in einer frühbarocken Verzier-Fassung. Beide Gesten geistern zwischen den Lagen umher und heben sich so vom Kontext ab.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oben), welche ich mit blauen Kurven in der jeweiligen Oktavregion oben eingefügt habe. Auch diese bewegen sich außerhalb des determinierten Skalenbereichs.

Durch die blauen und grünen Hilfen sind die Übereinstimmungen im Vergleich mit dem Endresultat für die vorliegende Stelle in der Hörpartitur vermerkt (Beispiel 9). Dort wird ersichtlich, wie aus den oben erwähnten vier Gesangssilben »Preiset den Herrn« in der Endhörfassung Gesangsakkorde geworden sind. Offenbar hat Stockhausen hier die beiden Kombinationen aus Formplan F nicht gleichzeitig, sondern im Arbeitsprozess nacheinander bearbeitet, wodurch die strenge Skalenarbeit nur geschätzt 20–60 % der betreffenden Teile abdeckt. Die so gewonnene Freiheit nutzt er mit Rihms Worten als »künstlerischer Setzer«. Zusätzlich ist *Gesang der Jünglinge* durch den Formteil F eine der ersten Gruppenkompositionen von Stockhausen. Diese Kompositionstechnik erlaubt es nicht nur, Reihen zu generieren, wie in Schönbergs Zwölftontechnik, sondern bietet die Möglichkeit, einen längeren Abschnitt gestisch determiniert zu gestalten und in die Planung einzubeziehen.

Zunächst mag es verwundern, dass Gruppenkomposition und Kontrapunkt ästhetisch keinen Widerspruch darstellen müssen, liegen deren Anfänge doch Jahrhunderte auseinander. Das Bestreben der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, einerseits ›tabula rasa‹ zu betreiben und sich andererseits aus der Vergangenheit heraus zu rechtfertigen, manifestiert sich vielleicht am deutlichsten in Schönbergs Person. In seinem Aufsatz *Schönberg ist tot* weist Boulez auf eine erste Verwandtschaft zwischen Kontrapunkt und Avantgarde des 20. Jahrhunderts hin: die Ableitung der Reihe vom ›cantus firmus‹, bzw. vom Thema. Die Zwölftonmusik sei »aus einer Ultra-Thematisierung hervor[gegangen]«.[26] Tatsächlich weist der Anfang von Schönbergs drittem Klavierstück aus op. 23 Züge eines Fugatos auf, indem der Komponist die Intervalle des Themas »[los]löst von jeglicher rhythmischen oder expressiven Verpflichtung«.[27] Stockhausens Generierung von Varianten aus einem »Steinbruch des Ausgangsmaterials«[28] in elektronischer Musik muss zwangsläufig zur Verwandtschaft mit der Imitation eines Ausgangsbausteins führen.[29] Einen weiteren für op. 23 Nr. 3 zentralen Aspekt stellt die Permutation der Töne innerhalb der fünftönigen Grundgestalt dar, mit welcher Schönberg experimentiert (T. 16/17): eine Technik, welche dieser dann nicht weiterverfolgte. Bleibt die Reihenfolge der einzelnen Töne beliebig, so ist der Schritt zum Set-Gedanken nicht weit. Vergleicht man dieses Andeuten eines Komponierens im Sinne der pitch-class-set-theory[30]

26 Boulez 1951, 288.

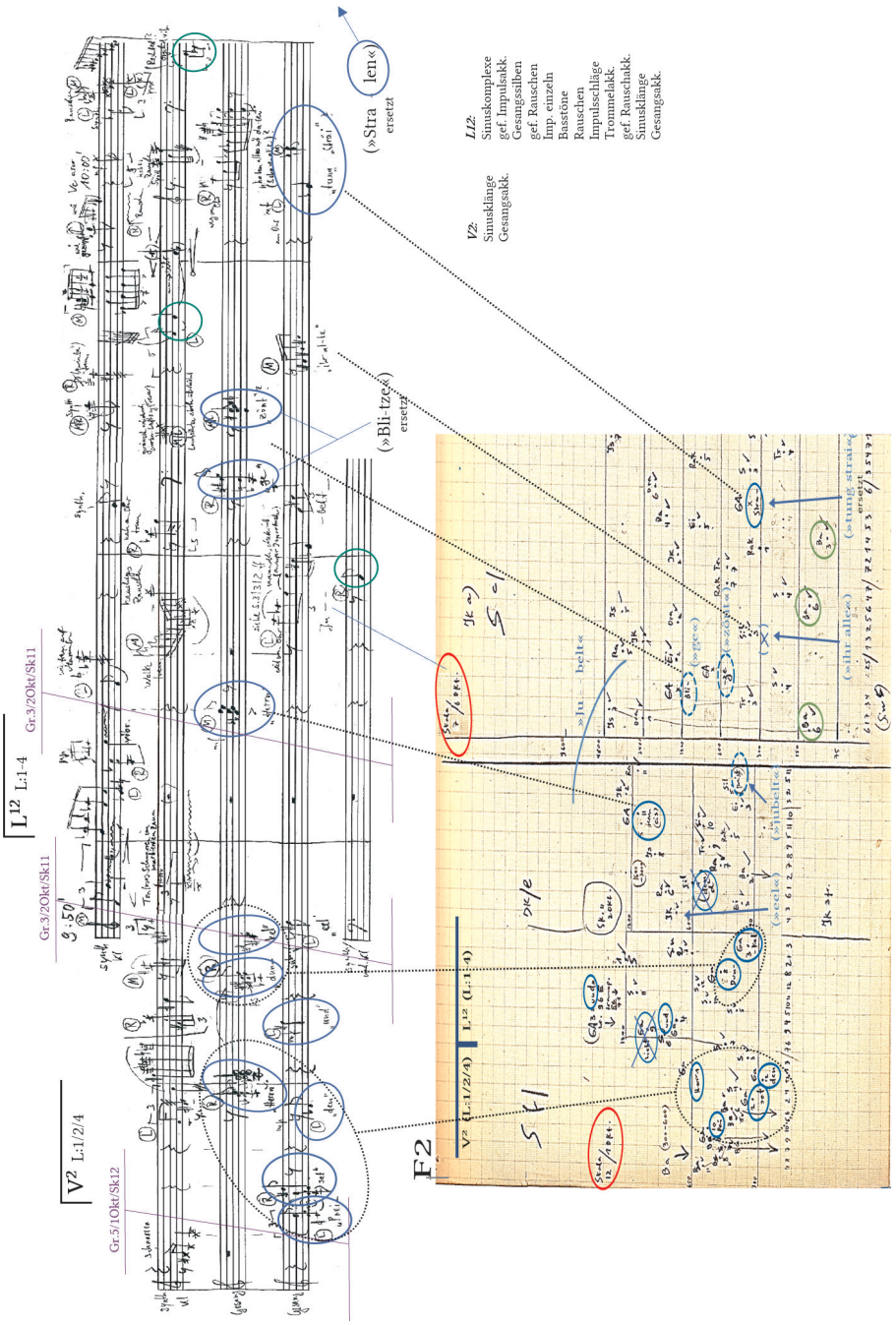
27 Ebd., 288.

28 Dieter A. Nanz vergleicht Varèses Arbeit im elektronischen Studio mit der Arbeit in einem Klang-»Steinbruch«. Vgl. hierzu Nanz 2006, 36.

29 Siehe das Zitatnetz aus Abbildung 3.

30 Der Tonvorrat erscheint in diesen »durchführungsartigen« Takten als Klumpen Ton. Der Begriff aus dem Töpferhandwerk erscheint hier wirklich passend, da die fünf Töne, die anfangs einen Themenbezug aufweisen, nicht nur ihre rhythmische und gestische Verpflichtung verlieren, sondern in T. 16/17 musikalisch geknetet werden. Indem Schönberg die Reihenfolge kurz zur Debatte zu stellen scheint, wird die Fünftongestalt zum Tonvorrat ohne erkennbare Reihenfolge und gewinnt damit

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Beispiel 9: Gegenüberstellung der Partitur-Darstellung der Klänge (einschließlich der Festlegung von Tonhöhen für Abschnitt F) in der Hörpartitur

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aber mit Stockhausens Skalenpermutation in Abbildung 7, so zeigt sich, wie eine weitere Technik der Themenbehandlung ›vererbt‹ wird. Mit dem Denken in Oktavregistern, Amplituden und Dichteverhältnissen ist man schließlich in der Gruppenkomposition Stockhausens angekommen, welche ebenfalls Parallelen zu vielstimmigen Fugen der Renaissance und des Barock aufweist. Auch diese verbleiben nicht konstant in ihrer maximalen Stimmanzahl, wie sie am Schluss der Fugenexposition erreicht wird, sondern sie werden im weiteren Verlauf zusehends ausgedünnt und gezielt in hohen bzw. tiefen Registern eingesetzt,[31] um dramaturgisch auf das jeweilige andere Extrem vorzubereiten. Somit gehören zur musikalischen Kultur des ›punctus contra punctum‹ auch in der Renaissance nicht ausschließlich Detail-Verhältnisse zwischen zwei gleichzeitig erklingenden Noten, sondern zusätzlich Aspekte der Formgebung. Erinnern doch Wiederholungsfiguren Burmeisters, wie palilogia, climax, análepsis, mimesis, anadiplosis oder auch Figuren mit räumlicher Komponente, wie anaploké oder aúxesis an eben diese Oktavregister, Amplituden und Dichteverhältnisse, wie sie Stockhausen 400 Jahre später erneut für seine Gruppenkompositionen nutzbar machte.

Für den Formteil F wurde in den Abbildungen 4, 5 und 7 deutlich, wie Stockhausen die Oktavumfänge, Materialkombinationen, Skalen und Lautsprecherrichtung in diese Determination einbezieht. Auch in anderen Stücken Stockhausens ist diese Gruppentechnik zu beobachten. Bereits in *Klavierstück I*, *Zeitmaße* (für Holzbläser) und *Gruppen* (für 3 Orchester und Klangregelung) kommt sie zum Einsatz. Sicherlich empfiehlt sich an dieser Stelle ein Vergleich mit *Klavierstück I*, zu dem Stockhausen selbst eine Höranleitung verfasst hat.[32]

Conclusio

Wie gezeigt wurde, handelt es sich bei der Notation von Hörprotokollen um eine subjektive Angelegenheit, die sich nach den Anwendungswünschen des oder der Hörenden richtet. Eine Darstellung mit Liniensystem ermöglicht die Vermittlung einer

Eigenschaften eines Sets. Es bleibt jedoch bei einer flüchtigen Episode, welche die Janusköpfigkeit des Satzes (sowohl rückwärts- als auch zukunftsorientiert) unterstützt. Schließlich ist es das erste Stück, in dem sich Schönbergs künftige Technik bereits deutlich ankündigt.

31 Bach stellt beispielsweise vor besonders profilierten Bass-Themeneinsätzen in tiefer Lage ein Vakuum her, wie in der fünfstimmigen cis-Moll Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Teil 1, T. 73, indem er zwei Takte zuvor den Bass pausieren lässt. In Takt 36 wählt er für die Exponierung des ›Engelszungenmotivs‹ – so die von meinem Schullehrer Dr. Horlbeck gewählte und aus meiner Sicht treffende Charakterisierung – über ca. 30 Takte eine hohe Lage und reduziert den Satz auf drei Stimmen. Eine unmittelbare Gegenüberstellung von Registern ist u. a. in der D-Dur-Fuge (*Das Wohltemperierte Klavier*, Teil 1) anzutreffen, in welcher die Zwischenspiele in der Luft zu hängen scheinen (T. 9/10/21), bevor die Fugen-Themen prasselnd im Bass einsetzen und einem anderen Cembalo-Manual anzugehören scheinen. Bach greift in seiner ›Instrumentation‹ auf Gewohnheiten der prima pratica zurück, wie die Burmeisterschen Wiederholungsfiguren dokumentieren.

32 Stockhausen 1961, 63–74.

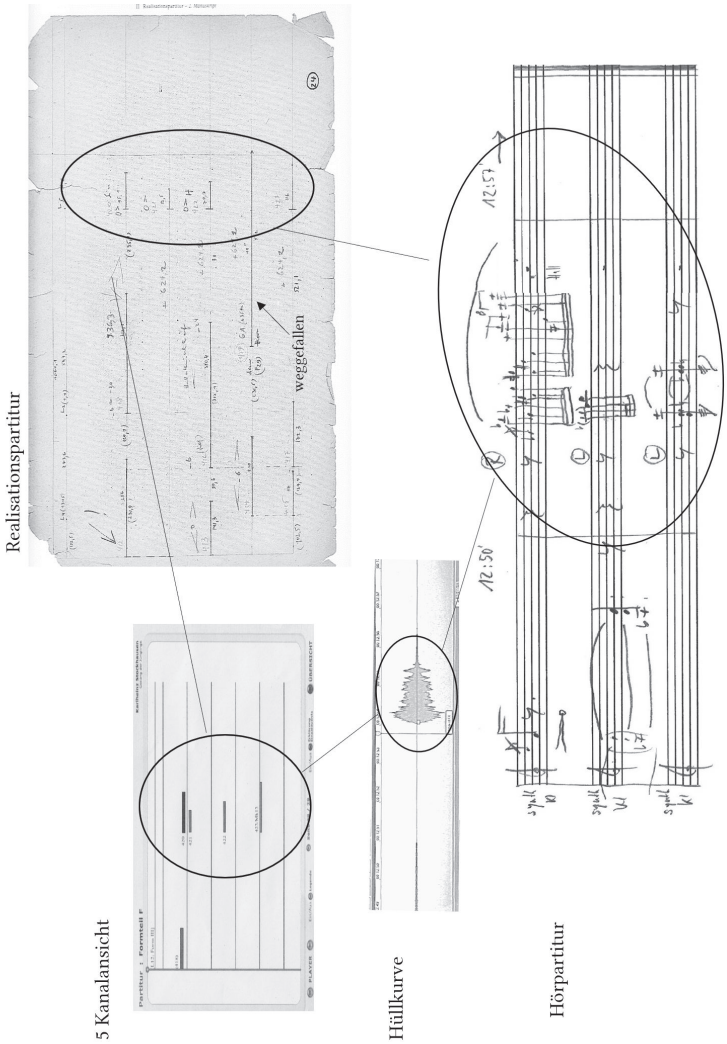
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

direkten Tonhöhen-, Artikulations- sowie Rhythmusvorstellung, welche für eine strukturelle Analyse unentbehrlich ist.[33] Durch die letztere werden nahezu alle Aspekte der Gruppenkomposition fasslich. Gruppe, Oktave, Skala, Lautsprecher oder Materialkombination: jede Komponente wird in ihrer Bestrebung, aber auch in ihrer künstlerischen Abweichung von ursprünglichen Plänen erkennbar. Ohne Hörprotokolle bliebe die Analyse bei einer Einteilung von Klangtypen mit bildnerischen Mitteln (Artikulation), Spektralanalyse oder – mit Hüllkurve – bei einer Lautstärkerelationsabbildung mit Legende stehen. Aber was sagen Angaben über die Lautstärke aus, wenn deren Visualisierung nicht einmal den Klangtyp vermittelt? Einen Vergleich der vorgestellten Darstellungsarten bietet das Beispiel 10. Dabei besitzt jede Darstellungsform ihre spezifischen Vorzüge. Für das Einbeziehen möglichst vielfältiger Notationsmethoden sollte daher im Unterricht geworben werden. Eine Hörpartitur vom *Gesang der Jünglinge* ist in meinem Buch *Neue Musik im integrativen Theorie- und Gehörbildungsunterricht* abgedruckt.[34] Durch sie ist eine weitere Analyse auch der Mittelteile ebenso möglich wie ein verbesserter Werkzugang im Unterricht. Die Lektüre der Hörpartitur stimuliert die Aufmerksamkeit der Hörenden. Nicht zuletzt wird dabei die systematische Arbeitsweise Stockhausens mit der Differenz zwischen Planung und Resultat verständlich.

33 Speziell die 24 Materialkombinationen in Teil F lassen sich auf diese Weise im Notenbild wiederfinden.

34 Hecker 2020, 197–224.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Teil A:

Beispiel 10: Vergleich der Notationsarten zum letzten Materialteil A innerhalb des umfangreichen letzten Teils F (siehe Formplan Teil F, Abbildung 4). In der 5-Kanalansicht (Studio, Folkwang-Universität) und der Realisationspartitur (Stockhausen) wird über Anfang und Ende des Tracks sowie die Lautsprecherrichtung Auskunft gegeben. In der Hüllkurve (Hecker) sind die Attacken der Klänge abgebildet. Einzeltöne verschwinden hier. Im Vergleich mit der Hörpartitur (Hecker) wird deutlich, wieviel Rhythmus- und Tonhöhen-Information in der letzten Attacke wirklich verborgen ist.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literatur

Bartel, Dietrich (1985), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber.

Boulez, Pièrre (1975), »Schönberg ist tot«, in: ders., *Anhaltspunkte, Essays* (1951), übers. von Josef Häusler, Stuttgart und Zürich: Belser, 288–296.

Büning, Eleonore (2012), »Er macht ja doch was er will! Wie es dem jungen Wolfgang Rihm gelang, bei Karlheinz Stockhausen zu studieren, ohne Jünger zu werden«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13. 03. 2012, Nr. 62, 27.

Hecker, Martin (2015), »Ligetis musica ricercata als Kompositionslehrwerk«, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der GMTH Essen 2012* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 407–414. https://doi.org/10.31751/p.165

Hecker, Martin (2020), *Neue Musik im integrativen Theorie- und Gehörbildungsunterricht. Im Spannungsfeld zwischen Gehörbildung, Analyse, Improvisation und Tonsatz*, Hamburg: Dr. Kovac.

Hermann, Matthias (2001), *Studien zu Gestalttransformation, Tonhöhe und Rhythmus, Formstrategie, Sprache und Vertonung* (Materialien zur Musiktheorie, H. 3, Zeitgenössische Satztechnik), Saarbrücken: Pfau.

Kocher, Philippe (2013), »Versuch einer Anleitung zum reduzierten Hören«, in: *Ganz Ohr? Neue Musik in der Gehörbildung*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: ConBrio, 157–206.

Nanz, Dieter A. (2006), »Neue Klänge. Varèse und das Poème électronique«, in: *Edgar Varèse und das Poème électronique. Eine Dokumentation*, hg. von Dieter A. Nanz, Basel: Paul Sacher Stiftung, 36–42.

Phillipp, Günter (1984), *Klavier, Klavierspiel, Improvisation*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Révai, Peter (2006), »Die technische Einrichtung des Poème électronique«, in: *Edgar Varèse und das Poème électronique. Eine Dokumentation*, hg. von Dieter A. Nanz, Basel: Paul Sacher Stiftung, 43–51.

Schaeffer, Pierre (1974), *Musique concrète. Von den Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, übers. von Josef Häusler, hg. von Michel Chion, Stuttgart: Klett.

Stockhausen, Karlheinz (1961), »Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont Schauberg, 63–74.

Scribbr (2018), *Line Riders – Beethoven´s 5th, DoodleChaos* [YouTube] https://www.youtube.com/watch?v=oQyxVs4-JWE. (11. 01. 2025)

Wehinger, Rainer (1970), *Hörpartitur zu Ligetis Artikulation, Elektronische Musik*, Mainz: Schott.

Noten

Stockhausen, Karlheinz (1954), *Studie II*, WordPress.com.

Scribbr (2013), *Stockhausen Studie II* [YouTube] https://youtu.be/_qi4hgT_d0o

Stockhausen, Karlheinz (2001), *Gesang der Jünglinge. Faksimile-Edition 2001*, 1955–1956, Werk Nr. 8, Kürten: Stockhausen Verlag.

Lachenmann, Helmuth (1969), *Guero für Klavier*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Tonträger

Nancarrow, Conlon (1990), *Studies for Player Piano*, Vol. III & IV, CD, Mainz: Schott.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stockhausen, Karlheinz (2009), *Gesang der Jünglinge. Adventures in Sound*, CD, hg. von Christopher Eavens, London: Cherry Red Records.

Varèse, Edgar (1998), *The Complete Works*, CD, Riccardo Chailly, London: Gramophone.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

A Lesson from Piazzolla: *Fugato* Improvisation

Reiner Krämer

Astor Pantaleón Piazzolla (1921–1992) war ein argentinischer *Tanguero*, Komponist, Performer, Improvisator und Kontrapunktiker. Piazzolla beschäftigte sich während seiner gesamten Karriere als Komponist mit Kontrapunkt. Er entwickelte sowohl über eigenes Notieren als auch Improvisieren einen einzigartigen Fugato-Stil. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit Piazzollas improvisiertem Fugato-Stil unter besonderer Berücksichtigung seiner Komposition *Calambre* von 1961. Darüber hinaus wird erkundet, wie es dem Komponisten möglich war, mit seinem berühmten ersten Quintett *Fugato*-Abschnitte zu improvisieren. Insbesondere wird untersucht, wo Fugato-Abschnitte im formalen Kontext zu finden sind, wodurch sich die Themenstruktur auszeichnet, wie man eine Gegenmelodie komponiert oder improvisiert, wie sich eigenwillige Rhythmen auf die Musik auswirken und welche harmonischen Gerüste die Musiker verwenden.

Astor Pantaleón Piazzolla (1921–1992) was an Argentinian *tanguero*, composer, performer, improviser and contrapuntalist. Piazzolla used counterpoint throughout his career as a composer. The composer developed a unique *fugato* style, both written and improvised. This paper provides evidence for Piazzolla's improvised *fugato* style by examining his composition *Calambre* from 1961. The paper also explores how the composer and his famous first quintet were able to improvise a *fugato* section. It examines exactly where to find *fugato* sections within a formal context, what the subject structure entails, how to compose or improvise a countermelody, in what way idiosyncratic rhythms map onto the music, and what type of harmonic framework the musicians use.

Astor Piazzolla, one of the progenitors of the Argentinian *nuevo tango* movement, developed his contrapuntal ideas while studying with Alberto Ginastera and later with Nadia Boulanger (1887–1979). At Boulanger's urging, Piazzolla fused ideas learned from Ginastera and Boulanger into his contribution to the *nuevo tango* movement. Piazzolla used contrapuntal ideas throughout his career and created a unique 'tanguificated' contrapuntal *fugato* style.[1] The composer's *fugatos* are usually incorporated into larger compositions and can occur in opening, middle and ending sections. They can be written or improvised. Piazzolla's own brand of improvised *fugato* practice is the focus of this paper. Analysis of melody, counterpoint, harmony and rhythm in Piazzolla's piece *Calambre* from the 1961 *Piazzolla interpreta a Piazzolla* album reveal which parts of the music are improvised and which parts help the improvisation process. Additionally, guidance on how to improvise a *fugato* section in Piazzolla's tango style, and

1 Sonia Alejandra Lopez quotes Piazzolla coining the term (López 2013, 133–144). Piazzolla names many of his compositions that incorporate fugal imitation *fuga*, *fugata* (the latter term seems more appropriate, since sections that feature fugal imitations are generally limited to a fugue exposition) or *fugato*. Thus, the term *fugato* is used throughout this text. Link and Wendland also use the *fugato* term for Piazzolla's practice. Link/Wendland 2016, 239.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

conceivably other musical styles as well, can be derived from the analysis.[2] At the time of writing, 15 pieces that incorporate Piazzolla's *fugato* style and their corresponding recordings have been identified. These are listed at the end of the article (Table 1), together with analyses completed by other music theorists, musicologists or composers.[3]

Improvisation in Argentinian Music

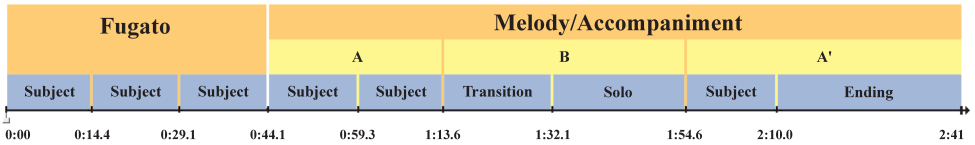
The *payada* – an improvised Argentinian song duel – is related to the *milonga* and thus the tango. *Payadores*, practitioners of the *payada*, "sing improvised stanzas alternating between questions and answers accompanied by guitar."[4] Not surprisingly Piazzolla used improvisation in many of his performances, in particular his *fugatos*. Piazzolla's first quintet, for example, often uses embellished subjects every time a musician passes the subject to another member of the quintet. These embellishments take shape in the form of *arrastre* and *adornos* but may also change key or move through different chord successions.[5] As was the case with *payadores*, Piazzolla adopted the minor descending melodic lines as his subjects, or *temas*, from the *milonga campera*.[6]

The use of countermelodies in tangos previously became popular within the *guardia nueva* of *tangueros* and Piazzolla continued the practice into his *nuevo tango*.[7] Piazzolla started combining countermelodies with imitative counterpoint.[8] The composer created harmonic frameworks for subjects that may be transposed to whatever key musicians wanted to take a subject and its corresponding chord progression to. Knowing a progression enabled the musicians to embellish or change melodic materials of subjects and countermelodies, akin to jazz improvisation.[9] Piazzolla's *Calambre* teaches us how his quintet improvised *fugatos*.

2 Piazzolla, 1961.
3 There are most likely more pieces or piece sections.
4 Link/Wendland 2016, 7.
5 The *arrestre* is "an anticipatory sliding instrumental technique" that "may use two, four, or even a quintuplet of sixteenth notes". Ibid., 29. *Adornos* are ornaments, "familiar from baroque and classical performance practice, namely appoggiaturas, mordents, trills, and turns." Ibid., 33, 101.
6 There are two types of *milongas*: (1) *cuidadana*—urban: fast and danceable, and (2) *campera*—country: slow. Ibid., 7.
7 Ibid., 48. The *guardia nueva*, or new guard were tango practitioners from the 1920s.
8 Ibid., 240.
9 Ibid., 239.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

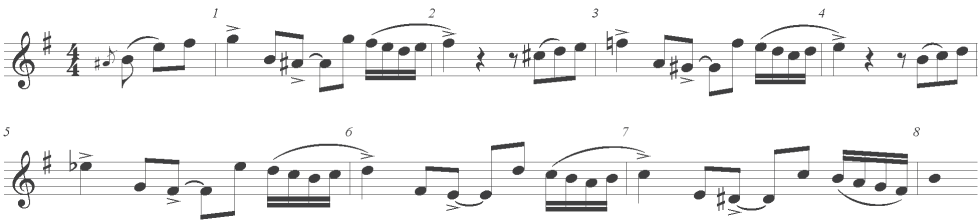
Calambre 1961



Example 1: Calambre *subjects in formal context*

Piazzolla interpreta a Piazzolla from 1961 features two examples of improvised counterpoint, specifically *fugato* sections, in the pieces *Lo que vendrá* ('What will come', track 6), and *Calambre* ('electric shock', track 8).[10] In *Lo que vendrá* the *fugato* section occurs in the middle of the composition, while in *Calambre* the *fugato* section begins the composition.[11] Example 1 shows *Calambre*'s form and the context under which each iteration of the subject occurs (time markings are in minute:seconds.milliseconds). The first iteration of the subject starts in e-minor (bandoneon–subject), moves to the key of a-minor in its second iteration (bandoneon–countermelody and piano–subject) and returns to e-minor in its third iteration (violin–subject, piano and bass–countermelodies). During the fourth iteration the subject becomes the melody in a melody/accompaniment texture and subsequent iterations maintain that texture.

The Subject



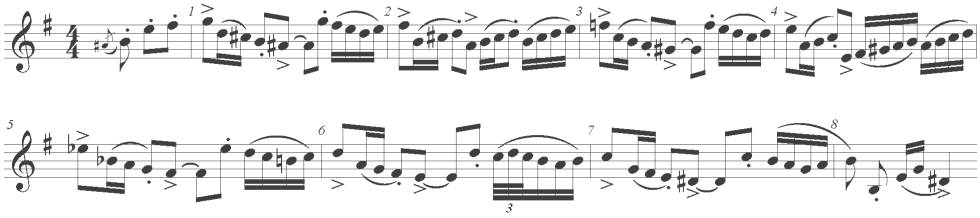
Example 2: Published Calambre *subject*

Most published scores notate *Calambre*'s subject as shown in Example 2 (from here on referred to as 'published version').[12] In the 1961 published edition of *Calambre*, a score including fully notated quintet parts, the subject is the melody of the A part of a melody and accompaniment texture in an AABA form and features no *fugato* section at the

10 Piazzolla 1961.
11 On the *Tango Contemporáneo* recording from 1963, Astor Piazzolla (y su nuevo octeto) does not make use of the *fugato* procedure in *Lo que vendrá*. Piazzolla 1963.
12 Keveren 2008. Piazzolla 1961. Piazzolla 2005.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

onset of the composition.[13] Since this edition was published in 1961, it may very well be based on the music recorded by the quintet. However, the *fugato* was missing from the published music and must therefore have been improvised in the studio. In a later piano edition, the subject is also the melody of an AABA form and similarly does not feature a *fugato* section.[14]



Example 3: Played Calambre *subject*

Listening to *Calambre* from the *Piazzolla interpreta a Piazzolla* recording reveals that Piazzolla extensively embellishes the subject (Example 3, from here on referred to as 'played version') and that the published subject is much more of an outline (another indicator of the improvisatory nature of the performance in the recording).[15] Both the published version of *Calambre*'s subject (Example 2) and a personal transcription of the subject featured on the *Piazzolla interpreta a Piazzolla* recording (Example 3) outline a descending line in e-minor beginning on each consecutive downbeat (beat 1, quarter note) of each measure (mm. 1–8) starting on scale degree 3 and concluding on scale degree 5 as shown in Example 5 by the red notes.[16] This succession of notes provides guide tones for the musicians in case they need to 'jump back in' if they get lost during the *fugato* procedure.

13 Piazzolla 1961.

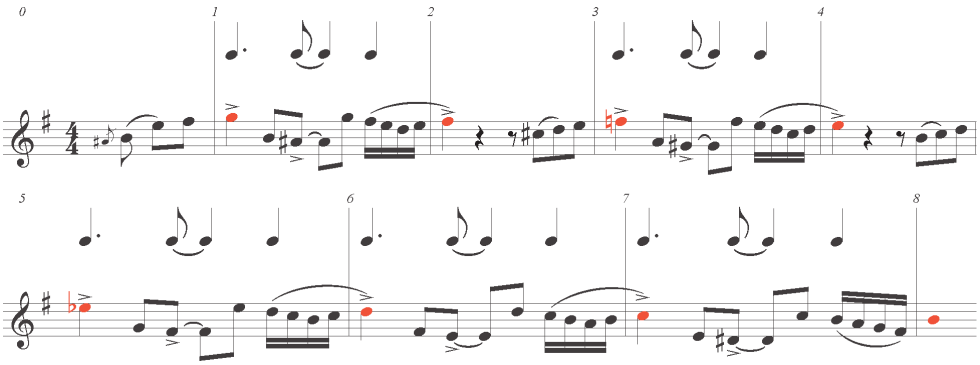
14 The piano edition is a transcription of the quintet music. Hal Leonard publishes scores from *Les editions universelles* in the U. S.

15 A live recording of *Calambre* could further reveal if the quintet improvised a fugato at the beginning of the composition.

16 c^4 refers to middle *C*, or MIDI pitch 60.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Example 4: Tresillo *rhythmic grouping*



Example 5: Published Calambre *subject with* tresillo

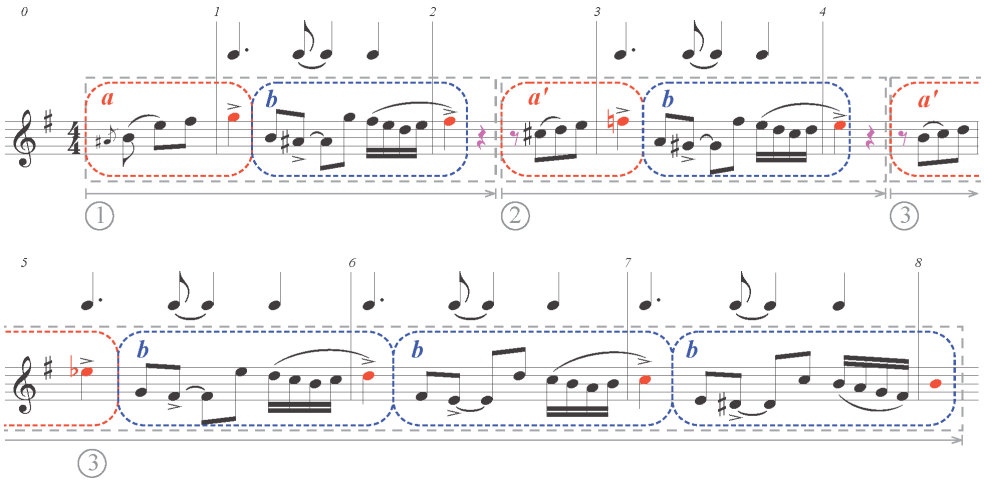
All notes of the descending melodic series carry an accent mark and are the first note of each underlying *tresillo* (Example 4), a rhythmic grouping that *tangueros* call "332".[17] The numbers are derived from the length of the pulses, where the first two pulses are three (eight notes) in length and the last one is 2 (eight notes).[18] Use of the *tresillo* and its rotations throughout his compositions is one of Piazzolla's hallmarks.[19] The 332 designation is also the adjacent-inter-onset-interval vector and is the most "compact representation of the rhythm."[20] Example 5 (published version) shows how the subject maps onto its underlying *tresillos*. The second accented note in each measure falls on the second 3 of the 332 pattern and the concluding 16th note grouping of each measure falls on its 2. In measures 1–2 and 3–4 the *tresillos* only happen every other bar in measures 1 and 3 respectively, while in measures 5–8 the *tresillos* appear in every measure, gradually increasing the intensity of it.

Although the *tresillos* in measures 2 and 4 are not explicitly represented: is there a possibility that these *tresillos* are implied or to be felt? The answer presents itself in the transcription of the played version (Example 6). Piazzolla's embellishments fit exactly into the spaces left in the published version of measures 2 and 4, and the embellishments strongly map onto the *tresillo* for the entire length of the subject.

17 Link/Wendland 2016, 35.
18 Boenn 2018, 24.
19 Pelinski 2003, 43–44. Pelinski 2014, 41–44.
20 Toussaint classifies the rhythm as Euclidean rhythm E (3,8). Toussaint 2020, 142.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Example 6: Played Calambre *subject with* tresillo



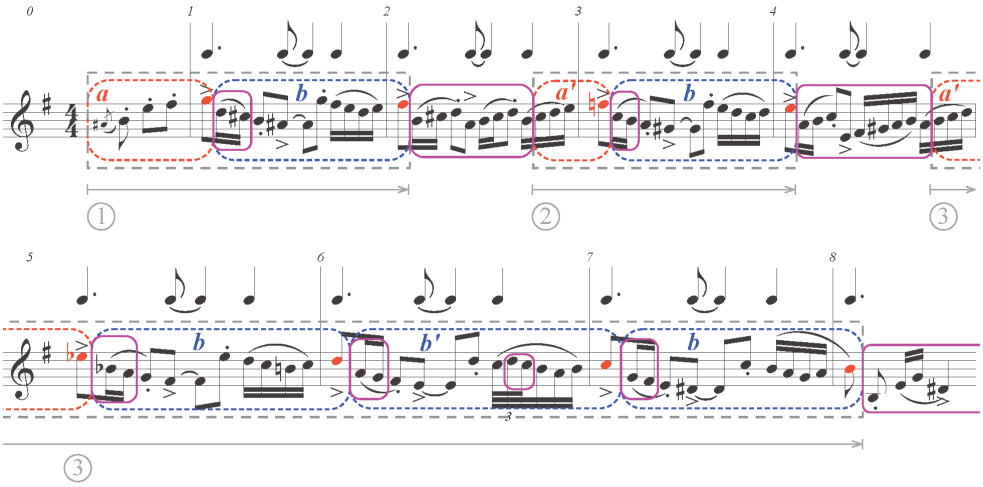
Example 7: Published Calambre *motivic phrase structure*

The simplest way to decode the motivic structure is to observe the published version first (Example 7) and the played version second. The subject consists of three phrases (1, 2, and 3: grey, and dashed rectangles), whereby the second and third phrases are spun out from the first phrase.[21] The first phrase consists of an *a* (red, dotted, and rounded rectangles) and *b* motive (blue, dotted, and rounded rectangles). The second phrase consists of the same two motives, where *a* (now *a'*) is altered to fit the descending melodic line better, but nonetheless is a sequence. The third phrase is a descending stepwise transposition of the second phrase, using the *a'* motive, but now it uses just the

21 Piazzolla generates a *fugato* subject in the B section of his composition *La camorra I* in a similar way. Link / Wendland 2016, 240.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

b motive that descends by steps three more consecutive times. The subject ends on scale degree 5 of e-minor.



Example 8: Played Calambre *motivic phrase structure*

The played version of the subject inherits the basic motivic phrase structure from the published version. Piazzolla improvises two 16th notes, or *adornos*, starting on the third above preceding the first note of the original *b* motive from the published version (purple, rounded rectangle) in the *b* (*b'*) sections of phrases 1, 2, and 3. Motive *a* initially retains its basic shape in phrase 1, but becomes shortened through diminution (*a'*) from three 8th notes to three 16th notes (one could consider these two 16th notes of *a'* preceding the downbeat of the next measure as an *arrastre*). To emphasize the continuous pulse of the *tresillo*, Piazzolla improvises two *enlaces* in measures 2 and 4, varying the *enlace* rather than simply transposing the existing *enlace* from measure 2 to measure 4.[22] The final *enlace* diverts attention away from scale degree 5 (b^4) toward the leading tone ($d\#^4$) of e^4, scale degree 5 of a-minor, the next key of the subject's second iteration and the introduction of the countermelody. The leading tone aurally signals to the other quintet musicians the key to which the *fugato* is to be taken.

The Countermelody

The *tresillo* rhythm turns out to be an important undercurrent of the subject. When the countermelody enters, it becomes clear that the *marcato* rhythm gains in significance as well, due to its prevalence as a rhythmic construction in tango accompaniment

22 *Enlaces* are connecting links. Ibid., 99.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

patterns.[23] The *marcato* rhythm "in 4 literally marks the beat."[24] The *marcato* in juxtaposition with the *tresillo* creates a rhythmic counterpoint or phase shift, where beats 1 and 4 realign with each other in each measure. What arises next provides a catalogue of the consonances and dissonances which occur (and how they are resolved) on the *tresillo* (332), the *marcato* (2222) and when both rhythmic patterns achieve unison on beats 1 and 4 of each measure.[25]

Example 9: Calambre *countermelody and subject with consonances and dissonances*

Example 9 shows the countermelody in the bandoneon part and the subject in the piano part (played version: the piano part in the recording is doubled at an octave lower in the left hand).[26] The key area for both the countermelody and subject is a-minor (down by a 5th). The countermelody overall ascends in contrary motion to the subject from a^4 on beat 1 of measure 9 to bb^5 on beat 2 of measure 11 and aligns its descent with the subject on the second 3 of the 332 pattern (b. 2.5) on a^5 in measure 11 back to the a^4 of beat 4 (or the 2 of the 332 pattern) in measure 14. In measure 15 and the first half of measure 16, the countermelody provides another short arch from d^5 on beat 1 of measure 15 up to an a^5 on beat 3.5 in measure 15 back down to the b^4 on beat 2 of measure 16. On the ascent in measures 9–11 the countermelody primarily uses the *tresillo*, but starting from measures 12–15, when the descent is in full swing, the countermelody maps onto the *marcato* including the first half of measure 16.

Intervals in Example 9 marked in red (top stream) show consonances and dissonances aligned with the *tresillo*, while intervals marked in blue (bottom stream) align with the *marcato*. Purple rectangles show intervals on 1 and 4, the union of the *tresillo* and

23 Tangos can also use a *síncopa* or syncopated pattern (the *fugato* section in *Calambre* does not).
24 Link/Wendland 2016, 28.
25 Think (x..x..x.) ∪ (x.x.x.x.) = (x.....x.).
26 The published version does not include a *fugato* section.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

marcato.[27] The single black interval (perfect 8th) indicates the onset of the subject and countermelody in measure 8. Measures 9, 11 and 13–15 feature only consonances along the *tresillo*, *marcato* and unison rhythmic patterns, meaning that the musicians carefully listen to each other in order to stay within the confines of contrapuntal tradition. Thus measure 10 is particularly striking, since the accented *tresillo* is highlighted by all dissonances (4, 9, and 7 respectively). Piazzolla outlines the *tresillo* literally in the top part with a chromatic descending line (e^5–eb^5–d^5), where previously he had improvised an *enlace* (m. 2) when introducing the subject. At the end of the measure the interval of the 7th is ultimately resolved to a consonant 3rd at the onset of measure 11.

The next bar (m. 12) begins with a dissonance of a 4th – although to 20th century ears the 4th is not necessarily dissonant – on beat 1 resolving to a 3rd on beat 2, while another dissonance arises on beat 3, a diminished 5th, that immediately collapses to a 3rd, followed by an 8th, but all within beat 3. During the initial iteration of the subject (m. 4), Piazzolla uses a varied *enlace* in this spot as well. The final dissonance appears in measure 16 on beat 2, namely a 2nd that is immediately followed by a 2nd. It 'prepares' the leading tone that becomes the signpost for the musicians to modulate to the next key area, in this case the return to e-minor.

27 Intervals marked with an '!' are actually dissonances, e. g.: '5!' is a diminished 5th, whereas intervals marked with an asterisk sound like a consonance but are notated as a dissonance, e. g.: '3*' can refer to a notated augmented 2nd.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The Harmonic Framework

Example 10: Calambre *harmonic analysis*

The final iteration of the subject in the *fugato* takes place between the pickup to measures 17 and 24 (Example 10). At the end of measure 16 Piazzolla and his piano player Jaime Gosis modulate by way of a cadential six-four chord and the leading tone *d#* back to e-minor. The violin takes over the subject, the piano seizes the countermelody, the bandoneon drops out of the texture and a double bass adds commentary alongside the harmonic framework.[28] Starting in measure 17 the violin plays a b^3 on the downbeat instead of a g^4 (m. 1), but quickly adjusts to the original subject. On beat 4 of measures 17, 19, and 21–23 the violinist Simón Bajour begins each group of 16th notes with a grace note (as opposed to the piano in mm. 9–16). In measures 16 and 20 Bajour changes the *enlace* in pitch content and at the end of measure 23, beat 4 utilizes a group of four 16th notes to arrive at the tonic on beat 1 in measure 24. The countermelody in the piano (this time shown with the doubled piano part in the left hand) adds one note in measure 17 compared to measure 9 (bandoneon). In measure 20 on beat 3 Gosis takes his three notes up by a third as compared to measure 12 (transposed to a-minor here), and in measure 22 he does not transpose measure 21 down by a second but improvises a new line as compared to measures 13–14. The piano also improvises a different line in the countermelody in measure 23 (as opposed to m. 15) and on beat 4 uses a four-note descending line that resolves to g^3, the 3rd of the final e-minor

28 The bass part is notated as it sounds.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chord on beat 1 of measure 24. It should also be noted that the piano in the left hand creates a motion from scale degree 4 (m. 23, last 16th) to the tonic on beat 1 of measure 24, and in combination with the violin moving from scale degree 2 to the tonic in the same vertical spot a plagal resolution emerges.

The double bass highlights multiple lines from the countermelody but also introduces the listener to the harmonic rhythm that aligns itself with the first and second 3 of the 332 pattern in measure 17. The published version of *Calambre* also consists of a chord progression that aids functional analysis of the harmonic framework.[29] Although the progression seems to begin with a tonic chord, it really starts with a tonicization of the minor dominant using a predominant iv chord that moves to the dominant 9th chord (m. 17) and resolves to the tonic of the minor dominant key area (m. 18). The descending step sequence continues with a tonicization of the subdominant and follows the previous pattern with a predominant (this time) ii° chord moving to a dominant 9th chord (m. 19) that resolves to the tonic of the subdominant (m. 20). Predictably, the next tonicization of the mediant also follows the pattern with a predominant ii∅ chord moving to a dominant 9th chord (m. 21) that resolves to the tonic of said mediant (m. 22). At this point the mediant becomes the first chord of a classic jazz turnaround, namely III–VI–ii°–V(9)–i mapped onto the *tresillo*-based harmonic rhythm. The harmonic framework which closely follows the melody is therefore easy to memorize and aides Piazzolla's quintet in improvising a *fugato* section preceding a composition.

Conclusion

Piazzolla's *fugatos* remain popular amongst audiences, perhaps because they play with the listeners' expectations.[30] Repetition plays an important part in the human perception of music. Imitation, on which *fugatos* and fugue expositions are built, give listeners a sense of familiarity when a subject constantly repeats and it does not matter whether the re-entrance of subject material follows a specific formula, as long as it re-enters recognizably. At a point where a subject does enter recognizably, a listener's attention is redirected to other musical material that may enter.[31]

Argentinian *payadores* practiced improvisation long before there was tango music and Piazzolla continues that tradition. *Calambre* shows plenty of evidence that the *fugato* section at the beginning of the piece was improvised. Most obviously, the multiple published scores do not contain a *fugato* section, whereas the recording from the same

29 All chords are labelled without specifically indicating their inversions, due to the unwieldiness of the 9th chords that are present.

30 A recent release titled "Fuga mi pasión: A compendium of his fugues for String Quartet" exemplifies this, although it only contains 7 compositions containing *fugato* sections and the *fugatos* are arranged by the publisher. Schmidt 2017.

31 "Repetition can force listeners to attend to new parts of sounds they have already heard, increasing their engagement with the sonic materials themselves and accordingly with the musical aspects of the presentation." Margulis 2018, 48.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

year features a fugato section which precedes the published formal structure of the composition. Different instruments play slightly different variations of the subject and countermelody. In fact, sometimes the musicians even play 'wrong' notes that are either corrected to guide tones of the melody or the harmonic framework.

More importantly though is that Piazzolla teaches us how we can improvise a *fugato* section. Piazzolla sets up a subject consisting of two or more phrases with a descending minor scalar pattern that ultimately highlights a discrete set of guide tones. The subject is therefore more of a framework rather than a "must-follow" law. Since the subject consists of these guide tones, melodic sequences are possible: when musicians first hear a subject, they may only have to pick up quickly on the first phrase or motive and move these through a sequence, while also adhering to the *tresillo*. These phrases and motives can be connected with varying *enlaces*. At the end of the subject iteration, the move to a new key area can be aurally signaled by the use of a leading tone of that new key area.

The countermelody consists of varied contrapuntal motions (mostly contrary motion). The countermelody must also map onto the *tresillo* but can also alternately map onto a *marcato* or *síncopa*. A musician should mostly use consonances mapped onto the *tresillo*, *marcato* or unison of these rhythmic patterns between the countermelody and the subject, but may briefly use dissonances for emphasis, as long as they are relatively quickly resolved within the pulses of the rhythmic patterns.

Once more than two musicians play the subject and/or countermelody, other musicians can join the *fugato* by playing either parts of the subject and countermelody or by improvising additional parts using the guide tones, consonances within the rhythmic patterns, and the harmonic framework. The framework needs to be mostly diatonic and is generated using small SD-D-T sequences alongside the guide tones that may resolve into a jazz-styled turnaround.

Not all the 15 *fugatos* by Piazzolla, so far discovered, have been analyzed (Table 1) nor have additional *fugatos* been catalogued (thus far). Further analyses may determine which *fugatos* by Piazzolla were improvised and which *fugatos* were strictly written out and perhaps how Piazzolla may have approached the two processes differently.

Compositions Utilizing Piazzolla's *Fugato* Technique

Year	Composition Title	Instrumentation
1961	*Calambre*[32]	bandoneon, piano, violin, electric guitar, double bass[33]

32 Piazzolla 1961. Analyzed in this paper.

33 Also known as Piazzolla's first quintet (Astor Piazzolla y su quinteto): Bandoneon (Astor Piazzolla), piano (Jaime Gosis), violin (Simón Bajour), electric guitar (Horacio Malvicino), double bass (Kicho Díaz).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Year	Composition Title	Instrumentation
1961	*Lo que vendrá*[34]	bandoneon, piano, violin, electric guitar, double bass
1962	*La muerte del Ángel*[35]	bandoneon, orchestra
1965	*Primavera porteña*[36]	bandoneon, percussion, guitar, violin, piano, bass
1967	*Maria de Buenos Aires: Fuga y misterio*[37]	bandoneon, percussion, guitar, flute, piano, bass
1968	*Tres movimientos tanguísticos porteños: III. Vivace*[38]	bassoon, clarinet, oboe, flute, violin section, orchestra
1969	*Silfo y Ondina: I. Fugata*[39]	bandoneon, string quartet
1970	*Tangazo*[40]	orchestra
1972	*Fuga 9*[41]	guitar, drum set, violin, viola, bandoneon, piano, bass
1974	*Violentango*[42]	bandoneon, drum set, bass, organ, flute, piano, bass
1977	*Chant et fugue*[43]	bandoneon, guitar, drum set, flute, piano, bass, orchestra
1982	*Suite punta del este: III. Fuga – Allegro vivace*[44]	bandoneon, orchestra
1988	*La camorra I*[45]	bandoneon, string quartet

34 Piazzolla wrote *Lo que vendrá* in 1950. Mauriño 2001, 251. Boulanger taught Piazzolla in 1954, and Piazzolla's first quintet reworked the composition in 1961.
35 Lliure 1995. Ramón Pelinski decodes the subject structure of *Muerte del Ángel* in detail. Pelinski 2014, 38–45.
36 Piazzolla 1998.
37 Piazzolla 1980. Ramón Pelinski has previously analyzed *Fuga y misterio*. Pelinski 2003, 38–54. Sonia Alejandra López provides a deeper analysis of *Fuga y misterio*. López 2013, 133–44. López 2003, 135–41. Löfdahl provides yet another analayis of *Fuga y misterio*. Löfdahl 2012, 27–32.
38 Lliure 1995.
39 Piazzolla 1999. Löfdahl provides a quick analysis of the *Fugata* from *Silfo y Ondina*. Löfdahl 2012, 45–48.
40 Michael Tilson Thomas and New World Symphony 1993. Drago identifies the subject of *Tangazo*. Drago 2008, 92.
41 Piazzolla 1991.
42 Piazzolla 2002.
43 Piazzolla 2010.
44 Bariloche 1994.
45 Piazzolla 1999. Link and Wendland analyze the *fugata* in the middle of *La camorra I*. Link / Wendland 2016, 235–40.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Year	Composition Title	Instrumentation
1989	*Preludio y fuga*[46]	bandoneon 1, bandoneon 2, piano, bass, orchestra
1990	*Five Tango Sensations: Fear*[47]	bandoneon, string quartet

Table 1: Compositions Utilizing Piazzolla's Fugato Technique

References

Boenn, Georg (2018). *Computational Models of Rhythm and Meter*. Cham: Springer.

Drago, Alejandro Marcelo (2008). *Instrumental Tango Idioms in the Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective*. Dissertation, Hattiesburg (MS): University of Southern Mississippi.

Link, Kacey / Kristin Wendland (2016). *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music* (Currents in Latin American and Iberian Music). New York (NY): Oxford University Press.

Löfdahl, Marcus (2012). *Approaching Piazzolla's Music: Analysis and Composition in Interaction*. Gothenburg: University of Gothenburg.

López, Sonia Alejandra (2013). "Fuga y misterio de Astor Piazzolla. Acercamiento a una 'Fuga tanguificada'." *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, edited by Omar García Brunelli. Buenos Aires: Gourmet Musical, 133–43.

López, Sonia Alejandra (2003). '*Maria de Buenos Aires*' *Eine Monographie der Tango-Operita von Astor Piazzolla und Horacio Ferrer* (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 14). Tutzing: Hans Schneider.

Margulis, Elizabeth Hellmuth (2018). *The Psychology of Music: A Very Short Introduction*. New York (NY): Oxford University Press.

Mauriño, Gabriela (2001). "Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 22, 240–54.

Pelinski, Ramón (2014). "Astor Piazzolla: Entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística." *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Edited by Omar García Brunelli. Buenos Aires: Gourmet Musical, 35–56.

Pelinski, Ramón (2003). "Piazzolla – entre tango et fugue. La recherche d'une identite stylistique." *Analyse musicale* 48, no. 3, 38–54.

Schmidt, Steffen A. (2017). "Fuga mi pasión." *Das Orchester* 65/10, 64.

Thomas, Michael Tilson / New World Symphony (1993). "Tangazo." *Tangazo: Music of Latin America*, Polygram 436737.

Toussaint, Godfried T. (2020). *The Geometry of Musical Rhythm*, Second ed. New York (NY): CRC Press.

46 Piazzolla 2000.
47 Piazzolla 1991.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Notes

Recordings

Bariloche, Camerata (1994). "Suite punta del este, for Bandoneón Solo and Chamber Orchestra: III. Fuga (Allegro Vivace)." *Tango!: Music by Piazzolla, Bragato, Arizaga*: Dorian 90201.

Piazzolla, Astor (2005). *Astor Piazzolla: 28 Tangos Arranged for Piano*. Milwaukee (WI): Hal Leonard.

Piazzolla, Astor (1961a). "Calambre." Vol. E-3910-U, Paris: Les Editions Universelles.

Piazzolla, Astor (2008). *Piazzolla Tangos*. Edited by Phillip Keveren. Milwaukee (WI): Hal Leonard.

Lliure, Orquestra de Cambra Teatre / Josep Pons (1995a). "La muerte del Ángel." *Astor Piazzolla: Concerto pour Bandonéon*. Harmonia Mundi HMG 501595.

Lliure, Orquestra de Cambra Teatre / Josep Pons (1995b). "Tres movimientos tanguísticos porteños: III. Vivace." *Astor Piazzolla: Concerto pour Bandonéon*. Harmonia Mundi HMG 501595.

Piazzolla, Astor (1961b). "Calambre." *Piazzolla interpreta A Piazzolla*. Argentina: RCA 8287 674259 2.

Piazzolla, Astor (1999). "La camorra I." *La camorra The Solitude of Passionate Provocation*. Elektra / Nonesuch 7559795162, CD Liner Notes.

Piazzolla, Astor (2005). "Chant Et Fugue." *Ritratto di Astor Piazzolla, Vol. 1*. Carosello Records.

Piazzolla, Astor (1991). "Fuga 9." *Astor Piazzolla: Grandes Éxitos*. RCA 3168–2-RL.

Piazzolla, Astor (1980). "Fuga y misterio." *Maria de Buenos Aires, Vol. 1*. Ais / Trova 5013.

Piazzolla, Astor (1999). "Fugata." *La camorra: The Solitude of Passionate Provocation*. Elektra / Nonesuch 7559795162.

Piazzolla, Astor (1963). "Lo Que Vendrá." *Tango contemporáneo*. Argentina: Columbia 8287 674271 2.

Piazzolla, Astor (1998). "Primavera Porteña." *Piazzolla en suite*. Phantom Import Distribution / Ais / Trova 5059.

Piazzolla, Astor (2002). "Violentango." *Ritratto di Astor Piazzolla, Vol. 2*. Carosello Records.

Piazzolla, Astor / Osvaldo Pugliese (2000). "Preludio Y Fuga." *Finally Together*, Lucho (Argentina) 8315382.

Piazzolla, Astor / Kronos Quartet (1991). "No. 5: Fear." *Five Tango Sensations*. Nonesuch 7559792542.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gestaltete Asynchronität

Die tempopolyphone Musik Emmanuel Ghents

Philippe Kocher

Das Blechbläserquintett *Dithyrambos* des kanadischen Komponisten Emmanuel Ghent ist ein komplexes tempopolyphones Werk, das ohne technikgestützte Tempovermittlung nicht aufgeführt werden kann. Ghent entwickelte dafür seinerzeit ein eigenes Verfahren: Mit einem lochkartengesteuerten Apparat, dem so genannten *Coordinome,* erzeugte er Metronomsignale, die auf Tonband aufgezeichnet und den Interpreten bei der Aufführung über Ohrhörer zugespielt wurden. Dieses historische Beispiel bietet Anlass für verschiedene Betrachtungen. Erstens kann diskutiert werden, wie sich eine kontrapunktisch kontrollierte Tempopolyphonie satztechnisch und ästhetisch von einer freien Temposchichtung unterscheidet und welche Möglichkeiten zur Tempodisposition sich dadurch eröffnen. Zweitens lässt sich sehen, wie Ghent seine musikalischen Utopien nicht nur musikimmanent zu realisieren versuchte, sondern seine Kreativität auch in den Bereich der Technik ausweitete und damit prototypisch für einen ›Komponisten-Ingenieur‹ steht, der darauf reagiert, dass unter gewissen Voraussetzungen Musik und Technik eng verflochten sein können. Drittens können die zusätzlichen, spezifischen Arbeitsschritte nachvollzogen werden, die für die Realisierung dieses Werkes nötig waren. Die Einsicht, dass tempopolyphone Musik aufwändig ist, gilt nicht nur für Ghent, sondern behält, obwohl sich die technischen Voraussetzungen geändert haben, bis heute ihre Gültigkeit.

The brass quintet *Dithyrambos* by the Canadian composer Emmanuel Ghent is a complex polytemporal work whose performance requires technical aids to convey the tempo to the musicians. Ghent developed his own method for this purpose: using a punch-card-controlled device called the Coordinome, he generated metronome signals that were recorded on tape and played back to the performers via earphones during the performance. This historical example gives rise to various considerations. First, we can discuss how contrapuntally controlled tempo polyphony differs from free tempo layering in terms of compositional technique and aesthetics, and what possibilities this opens up for specific tempo disposition. Second, it can be seen how Ghent not only attempted to realise his musical utopias within music itself but also extended his creativity into the realm of technology, making him a prototype for a "composer-engineer" who responds to the fact that, under certain conditions, music and technology can be closely intertwined. Third, the additional, specific steps required to realise this work can be traced. The insight that polytemporal music is laborious applies not only to Ghent but remains valid to this day, even though the technical conditions have since changed.

Einleitung

Am 15. Januar 1966 wird in der Konzertreihe *Composers Forum* in New York das Blechbläserquintett *Dithyrambos* des Komponisten Emmanuel Ghent uraufgeführt. Die fünf Musiker bekommen während der Aufführung über Ohrhörer Metronomsignale zuge-

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spielt.[1] Dieses technische Hilfsmittel zur Tempokoordination ist deshalb notwendig, weil die Instrumente in diesem Werk über weite Strecken gleichzeitig in verschiedenen Tempi zu spielen haben. Um die Metronomsignale zu erzeugen, entwickelt Ghent einen lochkartengesteuerten Apparat, das sogenannte *Coordinome* (Abbildung 1).[2] Informationen zu diesem Apparat können zwei wissenschaftlichen Artikeln entnommen werden, die Ghent 1967 publizierte. Der erste Artikel »Programmed Signals to Performers«[3] erörtert den Gebrauch des *Coordinome* aus der Perspektive der Aufführungs- und Kompositionspraxis von Instrumentalmusik. Der zweite Artikel »The Coordinome in Relation to Electronic Music«[4] beschreibt zwar einen anderen Verwendungszweck des *Coordinome,* nämlich als Gerät zur automatischen Steuerung von elektroakustischer Klangerzeugung, stellt aber etliche technische Details viel ausführlicher dar.

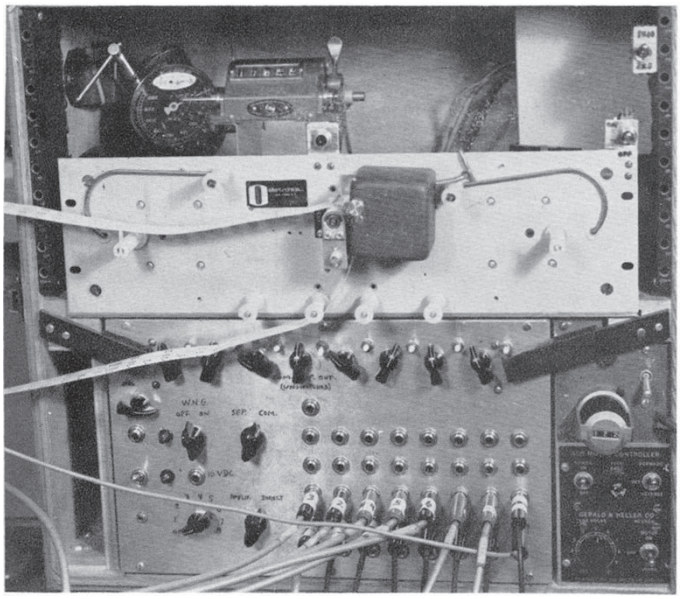


Abbildung 1: Das Coordinome

Das Werk *Dithyrambos* und das dafür gebaute und erstmals verwendete *Coordinome* bieten den Ausgangspunkt, um in der Folge einige Überlegungen zu tempopolyphonen Kompositionskonzepten sowie zur Verwendung von technikgestützter Tempovermittlung und der daraus resultierenden Durchdringung von Musik und Technik anzustellen.

1 Man könnte auch von einem ›Click-Track‹ sprechen. Hier wird Ghents Sprachgebrauch gefolgt, der dafür überall und ausschließlich die Bezeichnung ›Signale‹ verwendet.
2 Bildquelle: Ghent 1967b, 33.
3 Ghent 1967a.
4 Ghent 1967b.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tempopolyphonie

Im allgemeinsten Sinne kann Tempopolyphonie als die Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi definiert werden. Es drängt sich jedoch auf, diese Definition zu differenzieren. Insbesondere ist es nötig zu beschreiben, wie sich diese verschiedenen Tempi genau zueinander verhalten: Sind die Tempoproportionen festgelegt? Und wenn ja: wie kompliziert sind sie? Handelt es sich um fixe oder veränderliche Tempi? Wie ist die Musik notiert, und wie wird sie aufgeführt? Weitere wichtige Fragen betreffen die Wahrnehmungsphänomene, die bei tempopolyphoner Musik auftreten. Auch wenn auf alle diese Unterscheidungsmerkmale hier im Einzelnen nicht eingegangen werden kann, soll zumindest eine grobe Klassifizierung versucht werden. Dazu ist es zunächst nötig, die ›freie‹ von der ›kontrollierten‹ Tempopolyphonie abzugrenzen. Bei der freien Tempopolyphonie spielen einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen gleichzeitig in verschiedenen Tempi, aber die verschiedenen Temposchichten sind nicht präzise untereinander koordiniert. Dies destabilisiert die Abgeschlossenheit des Werks, weil ja wegen der unscharfen Koordination jede Aufführung anders ausfällt. Dieser Aspekt wird nicht bei jeder tempopolyphonen Komposition gleichermaßen konzeptuell in den Vordergrund gerückt, kann aber im Extrem zu einer offenen oder mobilen Form führen. Auf der Ebene der Wahrnehmung kann sich die freie Tempopolyphonie als ein Nebeneinander verschiedener Schichten zeigen, wodurch sie vornehmlich Qualitäten wie Verschiedenheit, Selbständigkeit oder gegenseitige Abgrenzung zum Ausdruck bringt. Im Œuvre von Charles Ives finden sich die frühesten Beispiele für diese Art der freien Tempopolyphonie.[5] Bei Ives ist die Mehrschichtigkeit der Tempi oft auch semantisch aufgeladen: Es ist eine collagenhafte Gleichzeitigkeit verschiedener Musiken.

Dagegen herrscht bei der kontrollierten Tempopolyphonie zeitliche Genauigkeit im Zusammenspiel. Die Temposchichten sind aneinander gebunden und können nicht auseinanderdriften. Im eigentlichen Sinne darf nur die kontrollierte Tempopolyphonie als kontrapunktisch bezeichnet werden, da allein hier präzise festgelegt ist, wie die musikalischen Ereignisse *punctus contra punctum* zusammentreffen. Nur die kontrollierte Tempopolyphonie ermöglicht es, trotz aller Selbständigkeit der gleichzeitig erklingenden Temposchichten, bestimmte satztechnische Gesetzmäßigkeiten zu erfüllen, seien sie nun stilistisch vorgegeben oder für ein bestimmtes Werk individuell formuliert.

Ein Weg zur kontrollierten Tempopolyphonie führt über einen notationstechnischen Kunstgriff, bei dem das Tempo durch Notenwerte dargestellt bzw. ein Tempoverhältnis durch das Verhältnis von rhythmischen Werten ausgedrückt wird. Diese notationsgebundene Tempopolyphonie ist in ihrem Verfahren mit Polyrhythmik verwandt, was vor allem bei einfachsten Tempoproportionen evident ist. Unzählige Beispiele lassen sich bei Elliott Carter finden, für dessen Personalstil ab den 1950er Jahren die notationsgebundene Tempopolyphonie konstitutiv ist.[6] Beispiel 1 zeigt einen Ausschnitt aus

5 Beispielsweise *Central Park in the Dark* (1906) oder *The Unanswered Question* (1908).
6 Vgl. dazu Kocher 2017.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem *String Quartet No. 1*, bei dem jedes Instrument eine Folge von Tönen mit einem konstanten Einsatzabstand spielt. Es gibt ein gemeinsames Tempo (𝅗𝅥. = 60), ein so genanntes Referenztempo, in dem die für den Hörer erklingenden virtuellen Tempi abgebildet werden.

Beispiel 1: Elliott Carter, String Quartet No. 1*, T. 312 ff. Notationsgebundene Tempopolyphonie*

Drei Aspekte der notationsgebundenen Tempopolyphonie können kritisiert werden. Erstens sind nur Temporelationen möglich, die sich durch Notenwerte ausdrücken lassen, wodurch insbesondere Tempoänderungen nicht allmählich, sondern nur in diskreten Schritten möglich sind. Zweitens ist innerhalb einer Temposchicht die rhythmische Vielfalt eingeschränkt. Weil die Notenwerte für die Darstellung des jeweils resultierenden Tempos benötigt werden, bleiben nur wenige Möglichkeiten, den Rhythmus zu differenzieren. Drittens gibt es immer ein Referenztempo, das die Temposchichten aneinanderbindet und den Ausführenden Orientierung bietet. Oft ist es in der erklingenden Musik selbst gar nicht als Tempo wahrnehmbar, aber alle Interpretinnen und Interpreten etablieren dieses Referenztempo innerlich und gleichen es durch kammermusikalische Kommunikation oder mithilfe eines Dirigats untereinander ab. Es fragt sich, ob eine solche Musik im eigentlichen Sinne tempopolyphon ist. Bestenfalls ist sie es für die Hörerenden, sofern sich die verschiedenen virtuellen Tempi überhaupt wahrnehmen lassen. Für die Interpretierenden ist die Musik aufgrund des Referenztempos nicht primär tempopolyphon, sondern bloß mehr oder weniger rhythmisch vertrackt. Hier liegt der gewichtigste Unterschied zu einer Musik, bei der tatsächlich gleichzeitig in verschiedenen Tempi musiziert wird.

Bei einer Musik jedoch, die nicht nur verschiedene Tempi einander überlagert, sondern auch kontrolliert tempopolyphon sein soll, stellen sich aufführungspraktische Fragen. Damit die kontrapunktischen Beziehungen zwischen den Temposchichten stabil bleiben, müssen die Tempi sehr akkurat eingehalten werden. Sobald es sich jedoch um Tempoverhältnisse handelt, die nicht in einfachsten Zahlen ausgedrückt werden können, überschreitet dies die Grenzen des Menschenmöglichen, weil sich die Musizierenden dann nicht mehr in traditioneller Weise untereinander synchronisieren können.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hier ist eine technikgestützte Tempovermittlung unverzichtbar, denn ohne eine solche Hilfe ist diese Art von tempopolyphoner Musik nicht adäquat aufführbar.[7]

Dies gilt auch für das Blechbläserquintett *Dithyrambos*. Der Partiturausschnitt in Beispiel 2 zeigt eine Stelle, an der alle fünf Instrumente in verschiedenen Tempi spielen, wie an den Tempoangaben am Anfang der Zeile zu sehen ist. Dass es sich dabei um kontrapunktische Musik handelt, geben die vertikalen Linien in der Partitur zu erkennen, mit denen der Komponist zusammentreffende Töne explizit bezeichnet. Dass ein solches Gerüst von Koinzidenzen nicht nur der harmonischen Kontrolle dient, sondern auch der Ausgangspunkt für eine gestische Gestaltung sein kann, zeigt dieser Partiturausschnitt ebenfalls: Auffallend oft fällt nach einer Pause der Beginn einer neuen Aktion genau auf eine Koinzidenz.

Beispiel 2: Emmanuel Ghent, Dithyrambos*, Partitur, S. 10 (erste Akkolade)*

Es finden sich weitere notationstechnische Besonderheiten, die ebenfalls eine Folge der Tempopolyphonie sind. Oberhalb der Akkolade steht eine Zeitleiste mit Angaben in Minuten und Sekunden (oberhalb) sowie Sekunden (unterhalb, eingeklammert). Mit einer vertikalen, schraffierten Linie sind die Stellen bezeichnet, an denen bei der Probenarbeit eingesetzt werden kann. Die eingerahmten Sekundenangaben übernehmen dabei die Funktion von Studienziffern. Auf dem Tonband mit den Metronomsignalen sind die entsprechenden Stellen ebenfalls markiert, damit Tontechniker und -technikerinnen sie schnell finden und die Wiedergabe präzise einstarten können.

Ferner gibt es weder Takte noch Taktarten. Da in tempopolyphoner Musik die Taktstriche sowieso bei allen Instrumenten unterschiedlich positioniert sind und damit ihre ordnende Funktion in der Partiturdarstellung verlieren, scheint es naheliegend,

7 ›Adäquat‹ bedeutet hier, dass bei einer Aufführung ohne technische Hilfsmittel der Fluss des Tempos aufgrund des ständigen Aufeinander-Reagierens entstellt würde oder dass ein unverhältnismäßiger Probeaufwand zu betreiben wäre.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie wegzulassen. Dennoch ist das Konzept der Metrik nicht gänzlich aus dieser Musik verschwunden. Über jeder Stimme ist der Rhythmus der im Ohrhörer erklingenden Metronomsignale eingezeichnet, und dieser ›Signalrhythmus‹ ist nicht völlig gleichförmig, sondern durch Akzente (x = Betonung) gegliedert.

Die Erzeugung der Metronomsignale

Mit dem *Coordinome* entwickelt Ghent einen eigenen Apparat, um die für die Aufführung seiner Musik benötigten rhythmisierten Metronomsignale zu erzeugen. Die Herstellung dieser Metronomsignale erfordert einen bestimmten Arbeitsablauf, der hier nachgezeichnet werden soll.[8] Der erste Schritt dieses Arbeitsablaufs besteht darin, die Signalrhythmen festzulegen. Dafür müssen die passenden Notenwerte und ihre Akzentuierung bestimmt werden, wobei sich die hier zu treffenden Entscheidungen umso leichter fällen lassen, je eindeutiger die Musik bereits eine bestimmte Metrik suggeriert. Diese Signalrhythmen werden anschließend in den Notentext eingetragen.

Nun folgt mühselige Fleißarbeit: Für jedes einzelne Signal muss der genaue Zeitpunkt in Bezug zum Beginn des Werks errechnet werden. Nachdem diese absoluten Zeiten alle berechnet sind, müssen sie manuell auf Lochkarten übertragen werden. Dazu werden so genannte Port-A-Punch-Lochkarten im 40-Spalten-Format verwendet (Abbildung 2).[9] Eine einzelne Karte entspricht einer Sekunde Musik, die durch die gegebene Anzahl Spalten in Einheiten von 1/40 Sekunden (das entspricht 0.025 Sekunden) unterteilt wird. Ein einzelnes Loch erzeugt ein Signal von 0.025 Sekunden Dauer; vier unmittelbar hintereinander gestanzte Löcher führen zu einem akzentuierten Signal, das offensichtlich nicht lauter, sondern bloß länger ist. Die Zeilen der Lochkarte stellen die einzelnen Stimmen dar.

8 Dieser Arbeitsablauf wird in Ghent 1967a beschrieben.

9 Bildquelle: Wikimedia, gemeinfrei. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IBM_Port-A-Punch.jpg

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

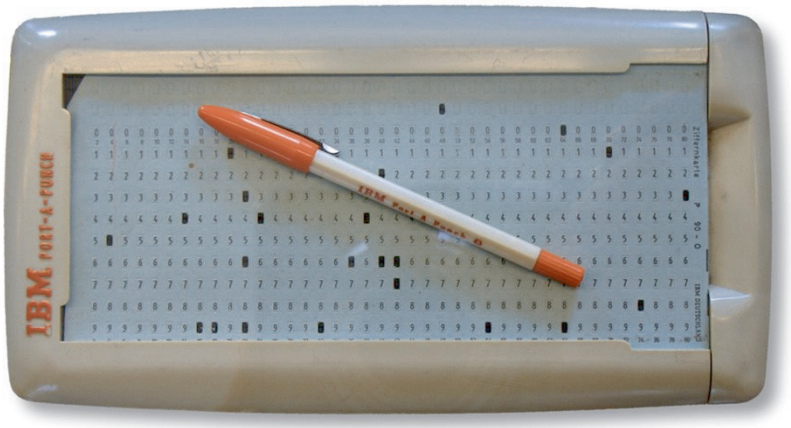


Abbildung 2: Eine IBM Port-A-Punch-Lochkarte im 40-Spalten-Format

Nachdem das gesamte Stück – Karte für Karte, Sekunde für Sekunde – gelocht worden ist, wird die Information des Kartensatzes in einem so genannten Stapelverarbeitungsprozess auf einen Lochstreifen übertragen. Dieser Lochstreifen kann nun vom *Coordinome* gelesen werden. Dabei läuft der Lochstreifen durch das *Coordinome*, und bei jedem Loch wird ein Schaltmechanismus aktiviert, der mittels eines Relais ein Eingangssignal für eine kurze Zeit zum Ausgang durchschaltet. Das resultierende Ausgangssignal ist eine Rhythmisierung des Eingangssignals. Da ein solcher Schaltmechanismus achtmal vorliegt, kann das *Coordinome* acht Signalwege parallel steuern (Abbildung 3, links).[10]

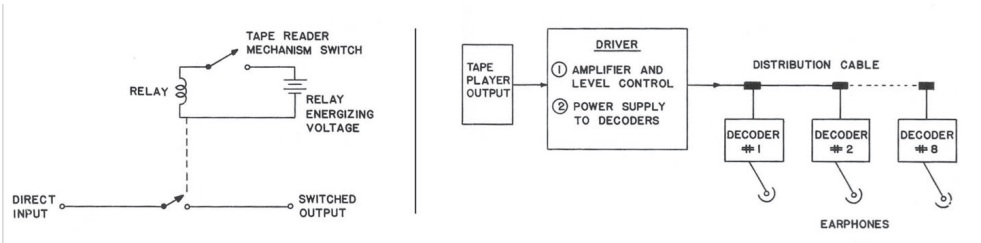


Abbildung 3: Blockschaltbilder, eine von acht Schalteinheiten des Coordinome (links) und Signalübertragung bei der Aufführung (rechts)

Um kurze, geräuschhafte Metronomsignale zu erzeugen, wurde für dieses Signalsystem zunächst weißes Rauschen als Eingangssignal für alle Kanäle verwendet. Es stellte sich aber als umständlich heraus, bei allen Proben und Konzerten auf das *Coordinome* sowie eine Person, die es bedienen kann, angewiesen zu sein, und es schien zweckmäßiger,

10 Bildquelle: Ghent 1967b, 34 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Ausgangssignale auf Tonband aufzuzeichnen. Um dies auch für kleinere, handliche Bandmaschinen zu ermöglichen, fand Ghent folgende Lösung: Für jeden Kanal des *Coordinome* wurde ein sinusoidales Eingangssignal mit einer individuellen Frequenz verwendet, und die rhythmisierten Ausgangssignale wurden zusammengemischt und monophon auf einer einzigen Tonbandspur aufgezeichnet. Die einzelnen Stimmen unterschieden sich damit nur in der Frequenz. Um die einzelnen Metronomsignale wieder aus dieser Mischung zu extrahieren, wurden Bandpassfilter — Ghent nennt sie Decoder — verwendet (Abbildung 3, rechts). Der Verlag stellt die für eine Aufführung benötigte Infrastruktur mit den Einzelstimmen als Leihmaterial zur Verfügung, wie es im Vorwort zur Partitur heißt.[11]

Tempodisposition in Dithyrambos

Da es bei der Verwendung von technikgestützter Tempovermittlung möglich ist, verschiedene Tempi genau zu koordinieren, bietet es sich in besonderer Weise an, die polyphone Disposition dieser Tempi zu einem gestalterischen Element zu erheben. Abbildung 4 zeigt für den ersten Satz von *Dithyrambos* den Tempoverlauf in allen Stimmen. Es fällt auf, dass alle Instrumente zu Beginn des Stücks für eine Weile im selben Tempo ♪=160 spielen. Erst nach rund eineinhalb Minuten erfolgen erste Tempowechsel, die aber wiederum zu einem gemeinsamen Tempo führen. Als ob Ghent sich behutsam an diese Art der Tempogestaltung herantasten wollte, ist erst nach etwas mehr als zwei Minuten der Punkt erreicht, an dem sich die Tempopolyphonie erstmals vollständig aufgefächert hat.

11 Ghent 1976, 2.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

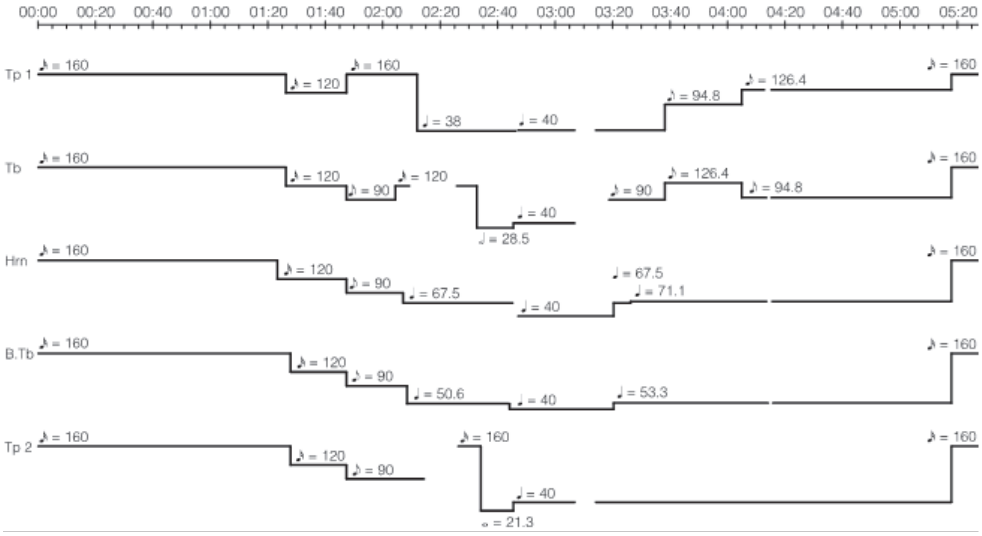


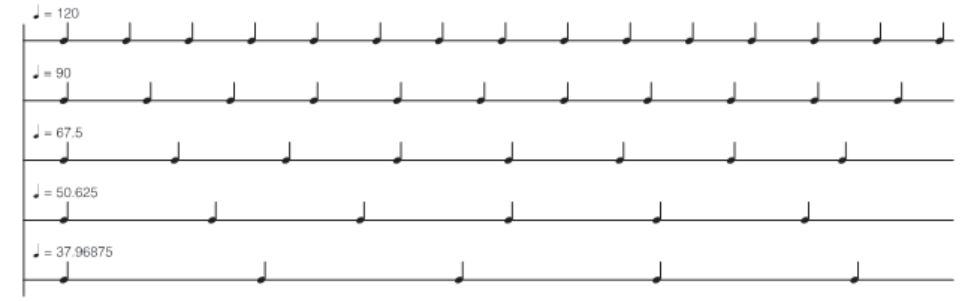
Abbildung 4: Tempoverlauf in allen Stimmen im ersten Satz von Dithyrambos

Die Auswahl und Abfolge der Tempi sind nicht gänzlich frei, sondern unterliegen einer spekulativen mathematischen Organisation. Dies lässt sich in folgendem Gedankengang herleiten: Ausgangspunkt sei das Symbolsystem unserer Notenschrift, dessen Darstellung von Notenlängen auf dem Zahlenverhältnis 1:2 beruht (Bsp. 3). Der Versuch, in derselben Weise Notenwerte in einem anderen Zahlenverhältnis, beispielsweise 3:4, zu verlängern oder zu verkürzen, führt schon bald zu einer ziemlich komplizierten Notation (Bsp. 4). Diese Komplizierung kann vermieden werden, wenn dasselbe mit verschiedenen Tempi statt mit verschiedenen Notenwerten dargestellt wird (Bsp. 5).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 3: Eine Hierarchie von Notenwerten im Verhältnis 1:2

Beispiel 4: Eine Hierarchie von Notenwerten im Verhältnis 3:4



Beispiel 5: Eine Hierarchie von Tempi im Verhältnis 3:4

Die Tempostruktur von *Dithyrambos* basiert auf ebendiesem Verhältnis 3:4. In der tempopolyphonen Darstellung kann dieses Verhältnis ohne weiteres über mehrere Ebenen ausgebaut werden. In Abbildung 5 sind lauter Tempi aufgelistet, die zueinander im Verhältnis 3:4 stehen.[12] Diese Liste stellt den Möglichkeitsraum dar, in dem sich die Tempi der Komposition bewegen. Für den ersten Satz von *Dithyrambos* erstellt Ghent die folgende Tempodisposition: Zu Beginn spielen alle Instrumente im selben

12 Mathematisch: eine geometrische Folge mit dem Quotienten 3/4.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tempo 𝅘𝅥𝅯=160, anschließend kommen allmählich weitere Tempi hinzu (in der Partitur erscheinen sie alle auf eine Stelle nach dem Komma gerundet). Diese neu auftretenden Tempi bewegen sich schrittweise in der Tempoliste abwärts, und damit steht jedes neu einsetzende Tempo in einem Verhältnis 3:4 zu einem bereits erklingenden Tempo. Je langsamer ein Tempo ist, desto größer ist der ihm zugeordnete Notenwert. Dies ist eine notationstechnische Maßnahme, um langsame Tempi besser unterteilen zu können.

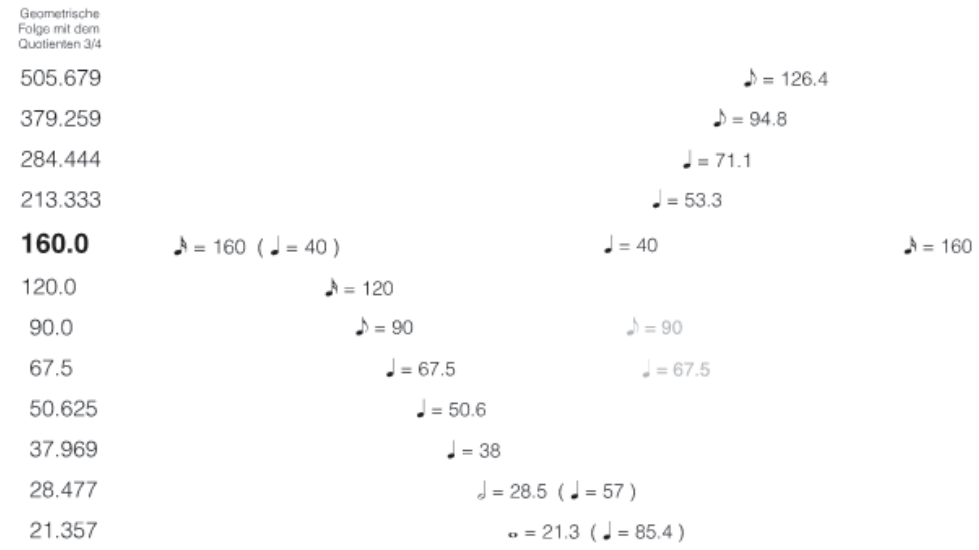


Abbildung 5: Möglichkeitsraum der Tempi und Abfolge der tatsächlichen Tempoangaben im ersten Satz von Dithyrambos

In der Mitte des Satzes treffen sich alle Stimmen wieder in einem gemeinsamen Tempo. Es beträgt ♩=40 und entspricht damit dem Anfangstempo 𝅘𝅥𝅯=160. Dieses ›Herunterrechnen‹ von der Sechzehntelnote auf die Viertelnote wird im weiteren Verlauf beibehalten; es folgen lauter Metronomangaben, für die eine Zahl aus der Tempoliste durch vier dividiert werden muss (z. B. 213.333 ÷ 4 = 53.333 oder 284.444 ÷ 4 = 71.111). Diese neuen Tempi bewegen sich in der Tempoliste schrittweise aufwärts. Nur 𝅘𝅥𝅯=90 und ♩=67.5 entziehen sich dieser Systematik; sie sind Rückgriffe auf zwei bereits zuvor etablierte Tempi. In der symmetrischen Anlage der Tempodisposition zeigt sich, dass es sich beim Tempo in *Dithyrambos* um ein strukturell-gestalterisches Element handelt. Der Satz teilt sich in zwei Hälften, die jeweils mit einem gemeinsamen Tempo beginnen (𝅘𝅥𝅯=160 bzw. ♩=40). In der ersten Hälfte wird das Tempo im Verhältnis 4:3 nach unten, in der zweiten im Verhältnis 3:4 nach oben aufgefächert.

Gegen Ende des ersten Satzes wird die Tempostruktur zudem noch in besonderer Weise offengelegt. Bei jedem Instrument steht eine andere Metronomangabe; es handelt sich um fünf benachbarte Tempi der Tempoliste. Dann wird während einer Generalpause in sämtlichen Parts mit Ausnahme der zweiten Trompete der Signalrhythmus

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unterbrochen und in der Weise ›zurechtgerückt‹, dass sich unmittelbar anschließend bei 4'17'' für alle Instrumente eine Koinzidenz ergibt. An dieser Stelle beginnt ein Abschnitt, der exakt so lange andauert, bis wieder ein gemeinsamer Taktschlag erreicht ist, d. h. bis alle Tempi wieder ›in Phase‹ sind und ein vollständiger Zyklus dieser fünffachen Tempo-Überlagerung im Verhältnis 3:4 durchlaufen ist. Am Ende dieses Abschnitts, der auch den Höhepunkt einer großen dynamischen Steigerung bildet, wechselt das Tempo in allen Stimmen unmittelbar zu ♪=160, und der Satz endet im selben Tempo, in dem er beginnt.

Diskussion und Fazit

Das Werk *Dithyrambos* ist ein Beispiel dafür, wie sich Technik und Musik gegenseitig bedingen können. Die Gegenseitigkeit zeigt sich sowohl bezüglich der Aufführungspraxis als auch im Kompositionsprozess. Kontrolliert tempopolyphone Musik auf dieser Stufe der Komplexität kann ohne die Unterstützung durch technische Tempovermittlung nicht oder nur mit erheblichem Probenaufwand realisiert werden. Ebenso ist anzunehmen, dass die Aussicht, beliebige Tempoverhältnisse verwenden zu können, die Denkweise des Komponisten beflügelt und erst recht zu komplexen Tempodispositionen führt. Dass Ghent, um seine tempopolyphonen Utopien zu realisieren, selbst ein technisches Hilfsmittel zur Tempovermittlung entwickelte, illustriert, wie das Erfinden von Technik und das Erfinden von Musik symbiotisch verbunden sein können. Gegenwärtig stehen weitaus fortschrittlichere Mittel zur Verfügung als in den 1960er Jahren. Tatsächlich mutet Ghents Arbeitsprozess zur Herstellung der Signale altertümlich an. Heute muss man weder absolute Zeiten von Hand ausrechnen noch Lochkarten stanzen. Angesichts dieses Fortschritts mag es erstaunen, dass Tempopolyphonie ein wenig erkundetes Feld geblieben ist und sich das Komponieren von experimentellen Tempostrukturen nur in Nischen weiterentwickelt hat. Es lassen sich bloß Mutmaßungen anstellen, woran das liegt. Möglicherweise ist der gemeinsame Puls so sehr eine Universalie des Musizierens, dass ihn aufzugeben mehr musikalische Qualitäten verunmöglicht als neue hervorbringt. Vielleicht zeigen Komponisten und Komponistinnen deshalb wenig Interesse, weil Tempopolyphonie unergiebig ist und sich dieselben Phänomene ebenso mit anderen Mitteln realisieren lassen (z. B. durch eine komplexe Rhythmik), oder weil es attraktiver erscheint, die tonhöhenbezogenen und klangfarblichen Aspekte der Musik experimentell auszuloten. Alle diese Fragen stellen sich in nicht unerheblicher Weise in Anbetracht des technischen Aufwands, der für tempopolyphone Musik betrieben werden muss.

Das Beispiel *Dithyrambos* illustriert, wie die Realisation einer solchen Musik mit zusätzlicher, eher als ›technisch‹ oder ›mathematisch‹ zu bezeichnender Arbeit belastet ist. Schon die Konzeption einer Tempodisposition kann je nach angestrebter Komplexität mit etlichen Berechnungen verbunden sein. Dann ist es notwendig, eine adäquate Notation zu finden, wobei die Darstellung der verschiedenen Tempi in einer Partitur oft

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine grafische Herausforderung bedeutet. Schließlich muss die technikgestützte Tempovermittlung – welche Form sie auch immer haben mag – vorbereitet werden, und auch beim Üben, Proben und Aufführen der Musik bedeutet die ständig benötigte Technik einen infrastrukturellen Mehraufwand. Dies führt zur Feststellung, dass technische Systeme zur Tempovermittlung zwar einerseits eine bestimmte Art von Musik ermöglichen, indem sie die Probleme lösen, die die präzise Synchronisierung verschiedener Tempi mit sich bringt, jedoch andererseits auch neue Probleme schaffen: Etliche zusätzliche Arbeitsschritte werden erforderlich, und es kommt – in mehrfacher Weise – zu einer von der Maschine abhängigen Aufführungspraxis. Auf jeden Fall muss der ästhetische Mehrwert, den das Verfahren mit sich bringt, nicht nur grundsätzlich identifiziert, sondern auch gegen den zu betreibenden Aufwand abgewogen werden. Dies bleibt nach wie vor ein Argument im Diskurs um tempopolyphone Musik.

Literatur

Ewen, David (1983), Art. »Ghent, Emmanuel«, in: ders., *American Composers. A Biographical Dictionary*, London: Hale, 253–256.

Ghent, Emmanuel (1967a), »Programmed Signals to Performers. A New Compositional Resource«, in: *Perspectives of New Music* 6, 96–106.

Ghent, Emmanuel (1967b), »The Coordinome in Relation to Electronic Music«, in: *Electronic Music Review* 1, 33–43.

Kocher, Philippe (2017), »Rhythmische Techniken in der Musik von Elliott Carter«, in: *Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: ConBrio, 11–54.

Noten

Ghent, Emmanuel (1976), *Dithyrambos*, New York (NY): Oxford University Press.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kontrapunkt in Sofia Gubaidulinas *Offertorium*

Eine Analyse aus ausgetauschtem Blickwinkel

Hristina Susak

Die russische Komponistin Sofia Gubaidulina hat des Öfteren betont, dass ihre beiden großen Vorbilder Bach und Webern sind. Für ihr *Offertorium* für Violine und Orchester waren diese nach eigenem Bekunden der Komponistin besonders prägend. Als Material des *Offertoriums* verwendete Gubaidulina das ›königliche Thema‹ Friedrichs II. von Preußen aus Bachs *Musikalischem Opfer*, kombiniert mit einer punktuellen Klangfarbenbehandlung, die von Webern herrührt. Im ersten Teil von Gubaidulinas *Offertorium* wird das Thema gewissermaßen geopfert oder aufgegeben. Im weiteren Verlauf werden jene musikalischen Elemente immer wichtiger, die an die Stelle des Themas treten und es als sein Gegenbild schließlich ersetzen. Diese das Thema ablösenden musikalischen Erscheinungen werden genauer betrachtet: Komponenten wie etwa eine Textur mit mehreren gestalthaften Schichten, kontrastierende Klangfarben oder das Tonmaterial können im übertragenen Sinne als Kontrapunkt bezeichnet werden. Somit geht Gubaidulina hier auch mit einem ›modernen‹ Parameter wie der Klangfarbe bzw. der Instrumentation kontrapunktisch um. Der Beitrag stellt dar, wie die Kontrastierung von Klangfarben beim Hören eine ähnliche Wirkung entfalten kann wie der Kontrapunkt bei Bach und seinen Zeitgenossen, bei denen kontrapunktische Effekte größtenteils durch kontrastierende und einander ergänzende Rhythmen gleichzeitig erklingender Stimmen zustande kommen. Eine Parallele zwischen Bachs und Gubaidulinas Kontrapunkt zeigt sich in Verfahren, für die das konkrete Medium seiner Realisierung nebensächlich ist. Wenn Kontrapunkt die Vielfalt des Kontrastierenden bedeutet, so lässt sich dessen Gegenteil, die Homophonie, womöglich ebenfalls in Bereichen des Klangs und der Instrumentation ausmachen.

Russian composer Sofia Gubaidulina has often emphasised that her two main role models are Bach and Webern, and states that they had a significant impact on her *Offertorium* for violin and orchestra. In this work Gubaidulina uses the thema regium for Frederick II of Prussia from Bach's *Musical Offering*, combined with a selective treatment of timbre derived from Webern. In the first part of Gubaidulina's *Offertorium*, the theme is sacrificed or abandoned, in a way. As the work progresses, musical elements which appear in place of the theme become increasingly important and, as its counter-image, eventually replace it. These elements are then examined in more detail, including a polyphonic texture with several figurative layers, contrasting timbres, or pitch material, which could all be figuratively described as counterpoint. Thus Gubaidulina adopts a contrapuntal approach even with respect to "modern" parameters such as timbre and instrumentation. This contribution shows how contrasting timbres in a musical work can produce a similar effect on the listener as counterpoint does in the works of Bach and his contemporaries, where contrapuntal effects are largely achieved through contrasting and complementary rhythms of simultaneously sounding parts. A parallel between Bach's and Gubaidulina's counterpoint can be seen in processes for which the specific medium of its realisation is secondary. If counterpoint signifies a variety of contrasts, then its opposite, homophony, may also be discerned in the areas of sound and instrumentation.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

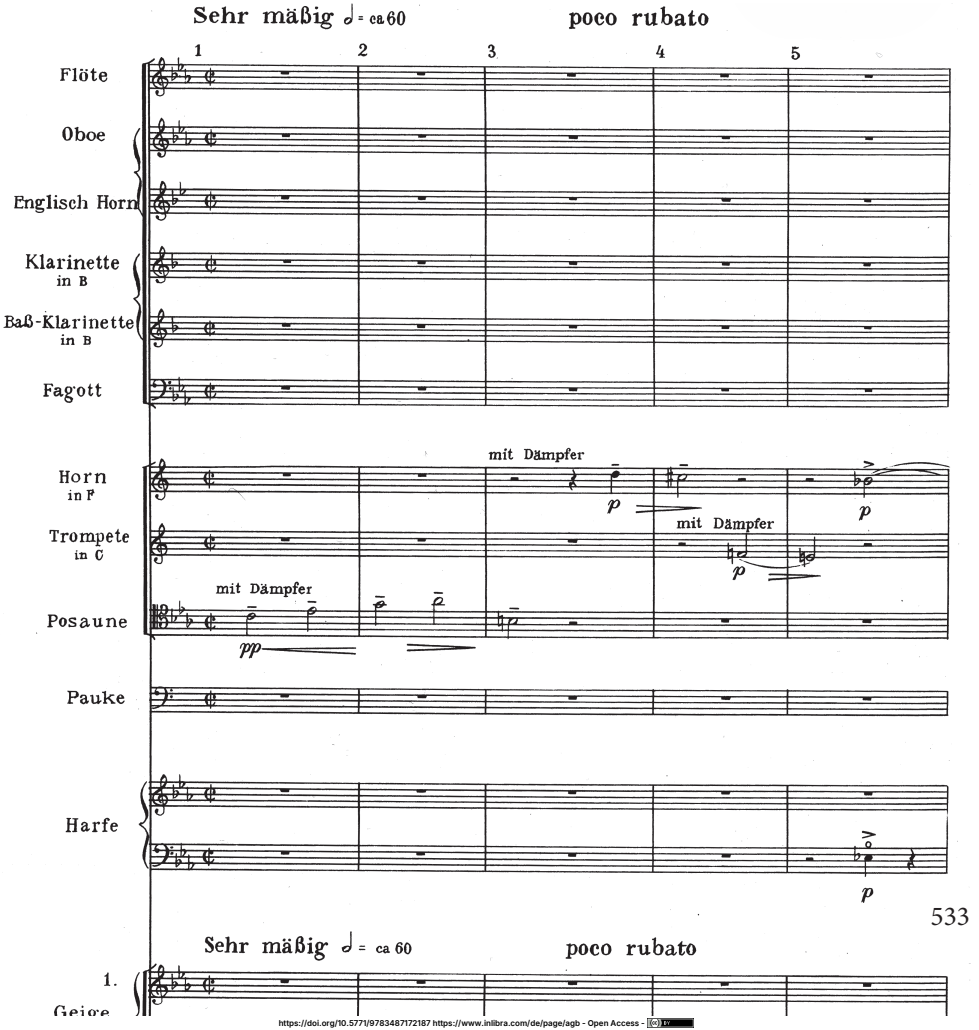
Das Ausgangsmaterial von Sofia Gubaidulinas *Offertorium* ist das Thema des preußischen Königs Friedrich II., welches Johann Sebastian Bach seinem *Musikalischen Opfer* zugrunde legte und das folglich auch Anton Webern bei dessen Instrumentierung in *Fuga (Ricercata)* verwendete. In Gubaidulinas *Offertorium* besteht die Grundidee darin, eine Verbindung zwischen aktuellen Strukturen und Materialanwendungen einerseits und andererseits dem Kontrapunkt der Bach-Zeit, der sogenannten barocken Polyphonie, herzustellen.[1] Eine mögliche Verbindung besteht in einer Textur mit zwei oder mehreren ›selbstständigen‹ Schichten, die ähnlich funktioniert wie barocke Mehrstimmigkeit. Dabei wird davon ausgegangen, dass sich Kontrapunkt durch Parameter wie Klangfarbe, Instrumentation und Tonhöhenorganisation realisieren lässt, wie sie generell im 20. Jahrhundert für die jeweilige Stilistik der Komposition ausschlaggebend sind, und dass der separierte Einsatz solcher Parameter zur Bildung einer mehrschichtigen Textur führt.

Zunächst soll Gubaidulinas Version des Themas sowohl mit Bachs als auch mit Weberns Version des Themas verglichen werden (Bsp. 1 und 2). Webern hat das Thema bekanntlich in einer Weise orchestriert, in der sich spätere serielle Techniken bereits ankündigen. Dabei verteilt sich der melodische Fluss auf verschiedene Parts, indem ein und dieselbe Stimme jeweils nach zwei bis fünf Tönen von einem anderen Instrument übernommen wird.[2] Auch Gubaidulina orchestriert das Thema punktuell, und zwar noch radikaler als Webern: Sie lässt es meist schon nach einem oder zwei Tönen in ein anderes Instrument wandern (Bsp. 3). Dadurch wird Klangfarbe zu einer entscheidenden Komponente, und melodische Gestalten lösen sich auf. Auffällig ist, dass Gubaidulina das Thema nicht auf der ersten Stufe beschließt, wie es etwa bei Bach oder Webern der Fall ist, sondern dass sie auf der Paenultima der Tenorklausel einen ausnotierten Triller setzt. Damit greift sie ein barockes Formelmodell auf – den Triller auf der vorletzten Stufe –, das insbesondere in Bachs Melodik konventionalisiert ist, und stellt es in einen neuen strukturellen Kontext.

1 Vgl. Demmler 2010, 184, sowie Kretschmer 2016, 170.
2 Vgl. Zacher 1983, 297.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 1: J. S. Bach, Musikalisches Opfer, Ricercar *a 6, Ältere Fassung, T. 1–12*



https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In Bachs Version kontrapunktiert das Thema bei seinem zweiten Auftreten (als Comes) ein Kontrasubjekt mit wesentlich kürzeren Notenwerten, als sie im Thema vorkommen. Von dessen kontrastierenden und einander ergänzenden Rhythmen wird das Thema mehr oder weniger verdeckt. Gubaidulina behandelt die Auftritte des Themas anders. Mit jedem neuen Einsatz kürzt sie es um einen Ton am Anfang sowie am Ende, wodurch es zunehmend beim Hören weniger deutlich wahrnehmbar ist. Zudem setzt sie dem Thema keine rhythmisch oder melodisch kontrastierenden Linien entgegen. Stattdessen stehen ihm andere Schichten gegenüber, die ihrerseits selbstständig, unabhängig und somit wie Kontrapunkte zum Thema wirken.

So stellt sich die Frage, aufgrund welcher Kriterien die Bezeichnung eines Phänomens als ›kontrapunktartig‹ angemessen erscheint. Sinnvoll wird sein, im Rahmen einer Stilistik wie der Gubaidulinas Kontrapunkt als eine Textur zu definieren, die aus zwei oder mehreren gestalthaften Schichten besteht. Eine weitere Frage in diesem Kontext ist, ob solche kontrapunktierenden Texturen eine ähnliche Wirkung entfalten wie der Kontrapunkt in Bachs Musik.

In einer ersten Annäherung an die Beantwortung dieser Fragen konzentriere ich mich auf den eröffnenden Teil des Stücks, der der Kadenz der Solo-Violine vorausgeht (ab Ziffer 58). Hier erscheint das Thema elfmal, und jedes Mal wird mehr von ihm, wie es Gubaidulina selbst beschrieben hat,[3] ›geopfert‹. Als Höreindruck ergibt sich zunächst, dass das Thema zunehmend durch andere Schichten überlagert wird, besonders in den späteren Stadien, in denen es aufgrund der Verkürzungen auch melodisch zunehmend schwer erkennbar ist. Diese Schichten unterscheiden sich voneinander durch ihr Tonmaterial, instrumentatorische Verfahren und ihre Klangfarbe und nehmen dadurch Gestaltcharakter an. Ich möchte dieses Phänomen im übertragenen Sinne als Kontrapunkt zum Thema bezeichnen; dabei stellen Parameter, die nicht genuine Bestandteile des primär durch Tonhöhe und -dauer bestimmten Themas sind, sondern eine andere gestaltartige Schicht auf der Vertikalen bilden, das Medium des kontrapunktierenden Effekts dar. Die melodische Linie des Themas wird nicht etwa durch andere rhythmisch-melodische Gestalten verdeckt, sondern durch Phrasen mit kontrastierenden Eigenschaften hinsichtlich der Klangfarbe und des Tonmaterials. Die Tabelle 1 zeigt, um welches Material und welche Arten gestalthafter Schichten es sich dabei handelt.

(das Thema)
sehr enge Halbtonschrittbewegungen, quasi Umspielungen eines Tons *(ab Probezahl 1)*
Glissandi; homogene Klangfarbe *(ab Probezahl 2)*
Chromatik *(ab Probezahl 14)*

3 Lukomsky 1998, 26.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diatonik, Ganztonleiter, Akkorde *(ab Probezahl 60)*

Tabelle 1: Übersicht zum Material von S. Gubaidulinas Offertorium

Betrachtet man die Passagen aus Schicht (2), zeigt sich deren Prägung durch Halbtonschritte sowie im folgenden Beispiel die Beschränkung auf den Gesamtrahmen einer kleinen Sekunde (Bsp. 4). Solche Stellen werden in den meisten Fällen entweder von der Solo-Geige oder von einer Gruppe aus Holz- oder Blechbläsern gespielt.

Beispiel 4: S. Gubaidulina, Offertorium*, T. 8–16, Schicht (2) mit Gestaltung des Halbton-Intervalls*

Um Glissandi handelt es sich bei der Schicht (3) (Bsp. 5). Glissandi über ein größeres Intervall lassen sich besonders organisch von Streichinstrumenten ausführen; in Gubaidulinas *Offertorium* bringen aber auch manche schnellen Passagen der Holzbläser und der Celesta einen glissando-artigen Effekt hervor.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 5: S. Gubaidulina, Offertorium*, T. 23–25 (3), Glissandi; homogene Klangfarbe*

Eine einfache Chromatik prägt Schicht (4), die im Verlauf des Stücks unterschiedlich instrumentiert wird und nicht immer eine homogene Klangfarbe besitzt (Bsp. 6).

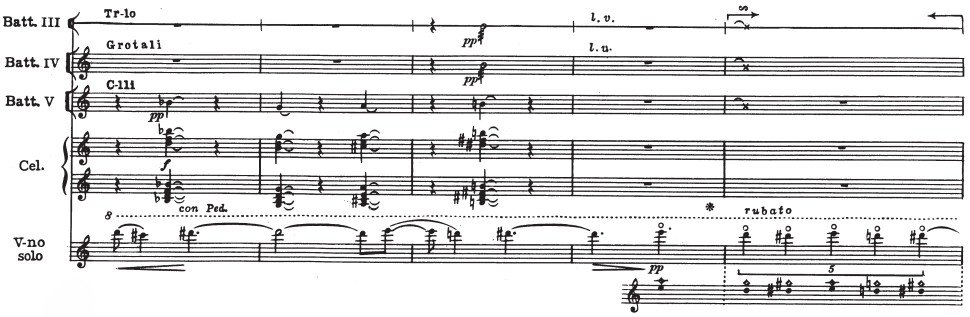
https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 6: S. Gubaidulina, Offertorium*, T. 30–35, Schicht (4), Halbtonschrittbewegungen*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine weitere gestalthafte Schicht ist sowohl aus diatonischen Partikeln als auch aus einem der beiden Ganztonleitervorräte sowie aus Akkordbrechungen konstruiert. Solche Stellen besitzen zumeist eine in sich sehr diversifizierte Klangfarbe, wobei die Hauptkomponenten von der Celesta, den Harfen und Flageolettklängen der Streicher stammen (Bsp. 7 und 8).

Beispiel 7: S. Gubaidulina, Offertorium*, T. 80 f., Schicht (5), Diatonik, Ganztonskalen, Akkordbrechungen und Ganztonskala auf g*



Beispiel 8: S. Gubaidulina, Offertorium*, T. 275–279, Solo-Violine in Kombination mit den Akkorden bzw. Schicht (5)*

Erstens spielt für die Erzeugung einer kontrapunktischen Wirkung das Tonmaterial eine Rolle, wie es beispielsweise in Beispiel 8 zu sehen ist – die Geigenmelodie bewegt sich innerhalb des eng begrenzten Rahmens einer großen Sekunde mit überwiegend halbtönigen Bewegungen, während die anderen Instrumente (Triangel, Crotali, Campanelli und Celesta) Akkorde spielen. Es geht hier weniger um konkrete Tonhöhen, sondern primär um die Verhältnisse zwischen den einzelnen Tönen der Schichten, wenn man sie linear innerhalb der einzelnen Stimmen einer jeden Schicht betrachtet.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Tonmaterial übernimmt nunmehr hauptsächlich die Funktion der Farbgebung. Der Kontrast zwischen verschiedenen Tonhöhenkonstellationen (Chromatik, Diatonik, den bei Glissandi auftretenden Mikrotönen) wird vor allem als ein farblicher wahrgenommen; zugleich entstehen Kontraste zwischen den einzelnen Klangflächen.

Zweitens definiert sich die Farbe hier zwar traditionell über die Instrumentierung, zudem aber auch durch die Textur und das Tonmaterial, wobei insgesamt der Eindruck von Farbigkeit als Ergebnis des Umgangs mit diesen Parametern im Prozess der Wahrnehmung entsteht. Um eine Schicht hörend als gestalthaft identifizieren zu können, muss ihre Farbe kompakt sein. Das heißt, dass ein spezifisches Tonmaterial, in aller Regel kombiniert mit einer spezifischen Textur, auftreten sollte, um die Schicht als ein Ganzes und im musikalischen Ablauf als Linie identifizieren zu können. Bei einem traditionellen Kontrapunkt werden solche Linien durch ihre spezifischen Intervalle, Rhythmen, Lagen etc. erkennbar. Um von einem potenziellen Kontrapunkt sprechen zu können, muss im Prozess der Analyse ermittelt werden, welche Parameter im jeweiligen Stück Wirkungen erzeugen, die mit denen eines traditionellen kontrapunktischen Satzes vergleichbar sind.

Während bei Bach das Thema sukzessive durch hinzutretende Stimmen verdeckt wird bis hin zum sechsstimmigen Satz, bleiben in Gubaidulinas *Offertorium* die ersten drei Auftritte des Themas einstimmig.[4] Eine Vielstimmigkeit ist zwar erkennbar, doch ist diese nicht die entscheidende Komponente beim Prozess der kontinuierlichen Entfernung vom Thema. Um zum Terminus der Farbe zurückzukehren: Diese wurde oben als Ergebnis mehrerer Parameter definiert. Der Effekt einer Verdeckung des Themas tritt meistens durch eine hohe Intensität der Farbe bzw. eine Klangfarbe eines Instruments oder einer Gruppe von Instrumenten auf, die sich klanglich durchsetzen oder sogar dominieren. Daneben spielt die rhythmische Komponente der Textur eine Rolle. Mit jedem Auftreten wird das Thema mehr gedehnt, wodurch es schließlich fast unmöglich wird, seine Melodielinie zu erkennen. Zunehmend ist es nur noch durch die spezifische Art seiner Instrumentation und seine jeweilige ›einstimmige‹ Klangfarbe identifizierbar. In Beispiel 9 erscheint die verkürzte und gedehnte Version des Themas ›einstimmig‹ in den Bläsern, in der es von den Schichten (3) (Streicher-Glissandi) und (4) (Chromatik in der Solo-Violine) verdeckt wird. Insgesamt lässt sich somit diese Stelle als ›dreistimmig‹ beschreiben.

4 Als ›einstimmig‹ bezeichne ich in diesem Kontext nicht nur die einstimmige melodische Linie des Themas, sondern auch seine gewissermaßen einstimmige Farbe. Wenn man die Prinzipien des Kontrapunkts von den üblichen Parametern, mit denen er realisiert wird, abstrahiert, um von Kontrapunkt im übertragenen Sinne reden zu können, ist entscheidend, ob eine Schicht als gestalthaft gehört wird. Das kann der Fall sein, wenn ihre Parameter zusammengenommen eine Kompaktheit oder im übertragenen Sinne eine Einstimmigkeit produzieren.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 9: S. Gubaidulina, Offertorium*, T. 416–423*

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Wirkungen in Gubaidulinas Stück durch den Kontrast und das Zusammenwirken verschiedener Tonmaterialien, durch Instrumentation, auch Textur mit ihren rhythmischen Mustern sowie (im Endeffekt) durch die Farbe entstehen. Diese Effekte gleichen denen des Kontrapunkts der Bach-Zeit. Es handelt sich um einen Kontrapunkt im übertragenen Sinne.

Ein weiterer Punkt soll abschließend kurz erörtert werden: Wenn mit Blick auf Gubaidulina ein Verständnis von Kontrapunkt als Vielstimmigkeit kontrastierender und gestalthafter Texturen naheliegt, so lässt sich dessen Gegenteil – etwa eine homogene Textur oder eine stark heterogene Struktur, in der jedoch keine klaren Schichten unterscheidbar sind – im Bereich von für den Kontrapunkt neuen Parametern verorten.[5] Um das zu zeigen, habe ich nach Stellen gesucht, deren Aufbau nicht auf gestalthaften Texturen beruht, die also, wie Beispiel 10, weder ein spezifisches Tonmaterial noch eine spezifische Instrumentation aufweisen. Wenn hier von »keinem spezifischen Tonmaterial« die Rede ist, ist gemeint, dass sich kein klar identifizierbares Material im Sinne

5 Vgl. Lockhead 2016, 101.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Tabelle 1 erkennen lässt. Erst durch den Einsatz solchen *spezifischen* Tonmaterials – oder auch durch eine charakteristische Instrumentation mit deutlich differenzierten Klangfarbengruppen – lässt sich sinnvoll über Mehrschichtigkeit bzw. deren Abwesenheit (also über das Vorhandensein oder Fehlen eines »Kontrapunkts im übertragenen Sinne«) sprechen. Solche von mir als homophon bezeichneten Strukturen weisen oftmals in sich eine inhomogene Textur auf, denn ihre einzelnen Parameter erfahren keine spezifische, voneinander unabhängige und klar abgrenzbare Behandlung. Was aber gestattet dennoch, solche Stellen als homophon zu bezeichnen, wenn ihre Textur inhomogen ist? Verweist doch der herkömmliche Begriff ›Homophonie‹ auf eine insbesondere in der rhythmischen Organisation in sich homogene Struktur. Gleichwohl führt der Gebrauch verschiedener Tonmaterialien, wie zum Beispiel von Mikrointervallen bei Glissandi, von Chromatik oder Diatonik, oder von verschiedenen Instrumentationsarten in Partien wie der in Beispiel 10 gezeigten, keineswegs zur Ausbildung unterschiedlicher, gleichzeitig in Erscheinung tretender Texturen. Infolgedessen kann keine Gestalthaftigkeit entstehen, und es sollten solche Stellen als ein Ganzes, jeweils als eine einzige Schicht betrachtet werden. Sie wirken als Homophonie im übertragenen Sinne und sind von ihrem Gegensatz, dem vielstimmig Kontrastierenden, abzuheben.

Beispiel 10: S. Gubaidulina, Offertorium*, T. 177–180*

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literatur

Demmler, Martin (2010), »Traditionsbezug als Bekenntnis: Sofia Gubaidulinas Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach in ihrem ›Offertorium‹ für Violine und Orchester«, in: *Rückspiegel: zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik* (Frankfurter Studien 13), hg. von Christian Thorau, Julia Cloot und Marion Saxer, in Zusammenarbeit mit dem Institut für Zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Mainz u. a.: Schott, 183–189.

Kretschmer, Johannes (2016), »Erfolg durch Hingabe: Sofia Gubaidulinas ›Offertorium‹«, in: *Warum ist Musik erfolgreich? Beiträge der IX. Weimarer Tagung ›Musiktheorie und Hörerziehung‹* (Paraphrasen: Weimarer Beiträge zur Musiktheorie 4), hg. von Jörn Arnecke, Hildesheim: Olms, 163–171.

Lockhead, Judith Irene (2016), »›Difference inhabits repetition‹. Sofia Gubaidulina's string quartet no. 2«, in: *Analytical essays on music by women composers*, Bd. 3: *Concert Music 1960–2000*, hg. von Laurel Parsons, Laurel und Brenda Ravenscroft, New York (NY): Oxford University Press, 101 f.

Lukomsky, Vera (1998), »Sofia Gubaidulina: ›My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!‹«, in: *Perspectives of New Music* 36, 26.

Zacher, Gerd (1983), »Zu Anton Weberns Bachverständnis«, in: *Anton Webern I* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text+kritik, 290–305.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Choralsatz, Hoketus, Kanon

Kontrapunktische Satztechniken in Ligetis *Hamburgischem Konzert*

Martin Grabow

Ligetis *Hamburgisches Konzert* eröffnet aufgrund der Titelgebung seiner Sätze mehrere Ausgangspunkte für eine Annäherung aus kontrapunktischer Perspektive. Im folgenden Beitrag wird untersucht, auf welche Weise der Komponist traditionelle kontrapunktische Satztechniken aufgreift, sie für seine Zwecke weiterentwickelt und verfremdet. Eingehend dargestellt werden die Diskrepanz zwischen strenger Satztechnik und dem Effekt eines wilden Klangwirbels im ›Kanon‹, Ligetis eigenwillige Adaption der Satztechnik des ›Hoquetus‹ sowie die Abhängigkeit der mikrotonalen Harmonik des Chorals von der Führung der vier Naturhörner im *Contrapunctus simplex*. Darüber hinaus wird auf die verschwiegene Bedeutung der Satztechnik des Horngangs bzw. Hornquintensatzes für Ligetis Komposition verwiesen. Diverse Konzeptpapiere sowie nicht ausgeführte Skizzen im Bestand der *Paul Sacher Stiftung* zeigen, dass der bei Beginn der Komposition bereits 75-jährige Ligeti das *Hamburgische Konzert* nicht im zunächst geplanten Umfang vollenden konnte. Seinem letzten größeren Stück hat er eine versteckte musikalische Anspielung auf Alban Bergs Violinkonzert eingeschrieben: eine Komposition, die wie kaum eine andere für den Topos des ›letzten Werks‹ steht.

In Ligeti's *Hamburg Concerto*, the titles of several movements refer to counterpoint. The following essay investigates how Ligeti selects traditional contrapuntal techniques, adapts them for his purposes and distorts them. The discrepancy between the rigid composition technique and the effect of a wild sound vortex in the canon section as well as Ligeti's idiosyncratic adaption of the *hoquet*-technique and the microtonal harmonies of the choral as they result from leading the four natural horns in the Contrapunctus simplex – all this gets shown in detail. In addition, the significance of horn fifths in Ligeti's composition is highlighted. Several of Ligeti's concept papers and provisional drafts held by the *Paul Sacher Stiftung* show that the already seventy-five year old composer was not able to finish the *Hamburg Concerto* to the extent he first planned: In his last, larger-scale work, Ligeti included a hidden musical allusion to Alban Berg's Violin Concerto, a composition that like hardly any other stands for the genre of "final swan songs" in Western music history.

Es gibt eine Reihe von Möglichkeiten, den Komponisten György Ligeti als Kontrapunktiker in den Blick zu nehmen, denn die Verwendung kontrapunktischer Satztechniken zieht sich durch alle Schaffensperioden und Werkgruppen.[1] Kompositionen wie die Frescobaldi-Hommage aus der *Musica ricercata* oder mikropolyphon strukturierte Klangflächen im Requiem wären besonders naheliegende Gegenstände einer solchen Betrachtung. Als Grund für die Komposition des *Hamburgischen Konzerts* verweist

1 Als Student der Budapester Musikakademie (1945–1949) hatte er sich intensiv dem Kontrapunktstudium gewidmet. Davon zeugen an die 20 in der *Paul Sacher Stiftung* befindliche Skizzenhefte mit Kontrapunkt-Übungen (u. a. nach Knud Jeppesen), Inventionen und Fugen. Später hat Ligeti das Fach bis zu seiner Flucht in den Westen Ende 1956 an der Budapester Musikakademie selbst unterrichtet.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ligeti hingegen auf sein »Interesse an neuartigen Harmonien« innerhalb »einer Art nichttemperierter Diatonik«,[2] und so überrascht es nicht, dass in der Musikforschungsliteratur die harmonische Perspektive deutlicher sichtbar ist.[3] Es bleibt zu zeigen, welch hohe Bedeutung kontrapunktische Verfahren für die charakteristische Harmonik im *Hamburgischen Konzert* haben.

Hamburgisches Konzert (1998–99/2002)
I. Praeludium II. Signale, Tanz, Choral III. Aria, Aksak, Hoketus IV. Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon V. Spectra VI. Capriccio VII. Hymnus

Tabelle 1: G. Ligeti, Hamburgisches Konzert *(Hornkonzert), Übersicht der Sätze 1–7*

Drei Begriffe aus den Satztiteln sollen Ausgangspunkte der Annäherung aus kontrapunktischer Perspektive sein: ›Hoketus‹ und ›Kanon‹ verweisen direkt auf genuin kontrapunktische Techniken. Daneben bezieht sich der vielschichtige Begriff ›Choral‹ im Sinne von ›Choralsatz‹ auf die Satztechnik des *Contrapunctus simplex*.

Kanon

Der Kanon bildet den Abschluss des vierten Satzes, der sich wie der zweite und der dritte aus mehreren kontrastierenden Abschnitten zusammensetzt. Die Abschnitte werden durch melodische Bezüge zusammengehalten: Gedanken aus dem eröffnenden Solo tauchen im Abschnitt »Mixtur« wieder auf, und auch das Eröffnungsmotiv des Kanons lässt sich als Abwandlung einer Passage aus dem Solo verstehen.[4] Der Kanon ist in Bezug auf rhythmische Differenzierung, Dynamik, Artikulation und Tonmaterial minimalistisch gestaltet. Bis zum Schluss beruht die satztechnische Faktur auf durchlaufenden, nur durch Pausen unterbrochenen Sechzehntel-Bewegungen in allen Stimmen. Schon zu Beginn wird eine kreisende, fünftönige Figur imitiert, doch erst in Takt 80 rastet der Satz tatsächlich (vorübergehend) in einen strengen fünfstimmigen Kanon ein. Das hat zur Folge, dass auf jeder der zwölf Sechzehntel dieses Taktes alle Töne

2 Ligeti 2007c.

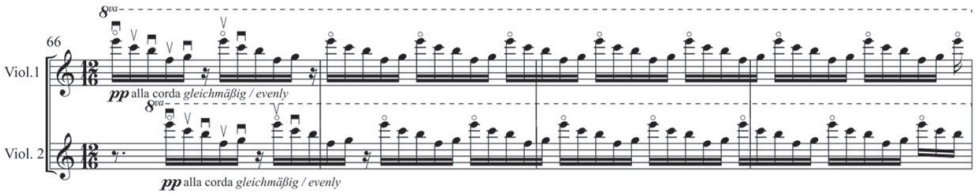
3 Für Alessio Elia (2011) ist das *Hamburgische Konzert* im Wesentlichen eine Harmoniestudie (»principally a study on harmony«). Er beschließt seine detaillierte multiperspektivische Untersuchung mit einer Spektralanalyse dieses Konzerts. Andere Autoren arbeiten die zentrale Bedeutung der Hörner für die mikrotonal geprägte Harmonik des Werks heraus (Cheung 2010) und beleuchten deren Verhältnis zum gleichstufigen Stimmungssystem des übrigen Orchesters (Corey 2011).

4 Cheung 2010, 48.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der fünftönigen Figur gleichzeitig erklingen, harmonisch betrachtet also derselbe ›Akkord‹ wiederholt wird, indem die Stimmen kanonisch durch das Tonmaterial wandern. Wie als Konsequenz dieser Kulmination beginnt sich anschließend die bisher ostinate 5-Ton-Figur entlang einer Zwölftonreihe zu verändern.[5]

a)



b)

Beispiel 1: G. Ligeti, Hornkonzert, vierter Satz. a) Beginn des Kanons (T. 66–69); b) späterer Ausschnitt aus dem Kanon (T. 78–81)

Akustisches Resultat ist ein in höchster Lage heiser flirrender Klangwirbel, der sich allmählich in tiefere Lagen absenkt. Schmale Besetzung und heterogene Instrumentation aus zwei Violinen, Flöte, Piccoloflöte und dem klanglich hervortretenden Xylophon verhindern auch noch in Momenten größter Verdichtung – wie hier in Takt 80 – das Entstehen einer homogenen Klangfläche. Ohne einen übergeordneten Puls ausmachen zu können, nimmt man die Wiederholung und später die allmähliche Veränderung einer Figur – oder eher: die Abwandlung von Bruchstücken dieser Figur – wahr. Für die Wirkung ist das Tempo – *Prestissimo* – von entscheidender Bedeutung. Es ist wohl ein Effekt gemeint, der im Graubereich jenseits der Ordnung eines nachvollziehbaren, imitierenden Nacheinanders liegt, aber noch nicht jene von Ligeti oft zitierte

5 Dem Prozess liegt ein einfaches Prinzip zu Grunde: An die 5-Ton-Gruppe wird ein neuer Ton angehängt, woraufhin der erste Ton entfällt, so dass eine neue fünftönige Figur entsteht, die vier Töne mit der vorausgehenden gemeinsam hat. Bei der Auswahl der hinzutretenden Töne folgt Ligeti der Zwölftonreihe *e-c-h-f-g-des-es-b-a-fis-gis-d*.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›Verwischungsgrenze‹ überschreitet, wie dies Idee seiner vielstimmigen mikropolyphon strukturierten Orchestersätze ist.[6]

Die Metronom-Angabe in der Partitur (♩. = 120) scheint eindeutig, wirft aber Fragen auf. In einer Einspielung mit der Widmungsträgerin Marie Luise Neunecker aus dem Jahr 2002, die im Rahmen einer von Ligeti begleiteten Gesamtaufnahme seiner Werke entstanden ist und damit beanspruchen kann, seine Klangvorstellung umzusetzen, bleibt der Dirigent Reinbert de Leeuw deutlich unter dem geforderten Tempo.[7] Und andererseits findet sich auf den Korrekturbögen der Schott-Edition ein Eintrag Ligetis, aus dem hervorgeht, dass er sogar das Tempo ♩. = 160 erwogen hat – allerdings mit dem zweifelnden Zusatz »Realistic Tempo?«.[8]

Mit dem Wert ♩. = 120, wie ihn die Partitur vorschreibt, bleibt Ligeti im unteren Bereich dessen, was ihm als Grenze der Ausführbarkeit durch menschliche Interpreten gilt: 12 bis 14 Töne pro Sekunde seien möglich, und Ligeti verlangt zwölf.[9] Allerdings gibt es zusätzliche Schwierigkeiten, die eine derart schnelle Ausführung erschweren: das fehlende übergeordnete Metrum, die asymmetrische, stockende, sich ständig wandelnde Figur und darüber hinaus die Einbindung des einzelnen Musikers in ein auf einem Kanon basierendes mehrstimmiges Gefüge, dessen Einsatzabstand genau diesem kleinsten ausführbaren Wert entspricht. Nicht zuletzt gibt es instrumentaltechnische Gründe wie die geringe Dynamik und die zum Teil extrem hohe Lage, die das geforderte Tempo unrealistisch erscheinen lassen. Insofern wirkt die schwer zu realisierende Metronomzahl 120 als Ansporn, ›so schnell wie möglich‹ oder sogar – wie in seiner letzten Etüde (*Étude pour piano 18: Canon*) gefordert – ›schneller als möglich‹[10] zu spielen und damit womöglich auch als Lizenz eine gewisse Ungenauigkeit in der Ausführung zuzulassen, wie sie Ligeti etwa in Bezug auf bestimmte Passagen in seinem Klavierkonzert toleriert:

> Ich muß sagen, mir ist doch lieber die nicht so gleichmäßige Interpretation, mit allen Schwankungen – wegen des Moments der ›Gefahr‹. [...] mein Medium ist der ungesicherte Mensch. Und ich will die Fehler und Abweichungen. [...] Und tatsächlich werden Schlagzeuger und Pianist nie ganz synchron sein. Das heißt, das Ergebnis ist sehr stark mit Fehlern durchsetzt, ich würde sagen, mit einem Geräuschpegel, mit einem Störpegel [...].[11]

Der zu erwartenden Ungenauigkeit in der Ausführung des Kanons im *Hamburgischen Konzert* entspricht auf kompositorischer Ebene, dass es sich nicht um einen konsequent durchgeführten Kanon im Sinne einer durchgehaltenen Regel handelt: Streng

6 Ligeti verortet die Verwischungsgrenze bei sukzessiven Ereignissen im Abstand von weniger als 1/20 Sekunde (Ligeti 2007b). Seine mikropolyphon organisierten orchestralen Klangflächen beruhen oft auf ganz ähnlichen, kanonartigen Prinzipien, beteiligen aber eine viel höhere Stimmenzahl, um diese Verwischungsgrenze zu überschreiten.

7 *Ligeti Project Vol. IV*, Warner Classics 2003.

8 *Paul Sacher Stiftung*, Sammlung György Ligeti, Mappe 95.

9 Ligeti 2007b.

10 Ligeti fordert Prestissimo, ergänzt um den Hinweis: »Nach Möglichkeit gleichmäßiges Tempo ›schneller als möglich‹« (vgl. Ligeti 2005, 21, Fußnote).

11 Ligeti 2003, 80 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genommen lassen sich nur verschiedene kanonisch gestaltete Abschnitte voneinander abgrenzen, denn es kann sich die Einsatzfolge ändern und auch die Führungsrolle auf ein anderes Instrument übergehen, es kann die Stimmenzahl wechseln und die Anzahl der Wiederholungen der Patterns und der dazwischenliegenden Pausen schwanken. Diese Flexibilität ermöglicht effektive Veränderungen des zu Beginn exponierten Klangwirbels, wie seine kurzfristige Verdichtung oder Ausdünnung. Der gesamte Kanon ist als Prozess gestaltet, in dessen Verlauf der Klangwirbel – ab Takt 93 auf sechs Töne und sieben Stimmen erweitert – kontinuierlich absinkt, bis er die eingestrichene Oktave erreicht (T. 115), hier verharrt und im Rahmen der Septime des^1–c^2 zum zwölftönigen, innerlich zwölfstimmig bewegten Cluster verdichtet wird (T. 120). Seiner etwas zögernden Ausdünnung folgt abschließend eine Weitung zur milden Terz-Quint-Schichtung und nach weiterem schnellen Absinken das Verschwinden des Klangwirbels in tiefer Lage.

Hoquetus

Die Satztechnik des ›Hoquetus‹ ist – im Gegensatz zum weitverbreiteten, durch die Jahrhunderte immer wieder verwendeten Kompositionsprinzip des ›Kanons‹ – selten und taucht zunächst nur in einem eng begrenzten historischen Zeitraum von gut 200 Jahren auf: Im 13. Jahrhundert entstanden, ist die Hoquetustechnik für die isorhythmischen Motetten der *Ars nova* von größter Bedeutung und verschwindet dann bis Mitte des 15. Jahrhunderts wieder aus dem satztechnischen Repertoire, um erst im 20. Jahrhundert in aktualisierter Form vereinzelt wieder Verwendung zu finden. In Ligetis Notizen zum *Hamburgischen Konzert* findet sich mehrmals der Vermerk *Hoquetus David*,[12] der sich auf eine dreistimmige *cantus-firmus*-basierte Komposition von Guillaume de Machaut bezieht. In diesem Vokalwerk Machauts begegnet der Begriff ›Hoquetus‹ – aus lat. (h)occitare / (h)occare (=schneiden) – als Benennung der Mittelstimme und ist darüber hinaus als Gattungsbezeichnung zu verstehen. In satztechnischem Sinn ist eine Art der Mehrstimmigkeit gemeint, »bei der sich die Stimmen in der Hervorbringung von Tönen schnellstens abwechseln und die eine Stimme pausiert, wenn die andere Töne hat«.[13]

Mark Delaere unterscheidet in seinem Aufsatz mit dem Untertitel »Zur Hoquetus-Technik in jüngster Musik« zwischen neuen Beiträgen zur Gattung wie etwa *Hoketus* (1975) von Louis Andriessen und lokal begrenzten Rückgriffen auf die Satztechnik wie z. B. durch Sofia Gubaidulina mit *Quasi Hoquetus* (1984/85). Das früheste der dort

12 Als Beispiel für die Nennung des »Hoquetus David« in Ligetis Skizzen sei auf Abbildung 1 am Ende dieses Texts verwiesen. In der *Paul Sacher Stiftung*, Sammlung György Ligeti, Mappe 93, befinden sich weitere Blätter, auf denen der Komponist direkt oder indirekt – etwa durch den Begriff »subtilior« – auf dieses Werk Machauts anspielt.

13 Frobenius 1988, 1.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diskutierten zeitgenössischen Beispiele ist Harrison Birtwistles *Hoquetus David* von 1969 – eine Bearbeitung der Komposition Machauts.[14] Ligeti verwendet die Bezeichnung »Hoquetus« – sich durch Anführungszeichen klar distanzierend – bereits 1965 in *Nouvelles Aventures*. Aus der Hoquetuspraxis übernimmt er dort die Idee, dass die drei Singstimmen alternieren, und spitzt sie so zu, dass tatsächlich nach jedem Ton gewechselt wird. Auf diese Art präsentiert Ligeti Zwölftonreihen, deren Einzeltöne er hinsichtlich weiterer Parameter wie Dauer, Dynamik und Ausdruckscharakter differenziert, so dass der Eindruck einer seriellen Schreibweise entsteht, die den Bezug auf die alte Hoquetus-Technik verschleiert.[15]

Größere Ähnlichkeit mit Vorbildern der *Ars nova* hat der zentrale Abschnitt im zweiten Satz *Aria, Hoquetus, Choral* aus Ligetis Konzert für Violine und Orchester (1990/92). Ein Grund dafür ist, dass Ligeti hier auf verfremdende serielle Verfahren verzichtet. Außerdem ist die Idee des Abwechselns der hoquetierenden Stimmen, die in *Nouvelles Aventures* den Hauptanknüpfungspunkt bildete, weniger systematisch durchgeführt und entspricht damit viel eher der mittelalterlichen Praxis und den Verhältnissen, wie sie auch in Machauts *Hoquetus David* vorliegen. Indem Ligeti andere prägende Charakteristika der berühmten Komposition aufgreift – etwa durch Bildung häufig ternärer, hektischer synkopischer Rhythmen in den beiden hoquetierenden Stimmen von Solo-Violine und Piccolo-Flöte und durch Verwendung einer *cantus firmus*-artigen Linie in der Trompete –, ist die Anspielung deutlich wahrnehmbar.

14 Delaere 2005.

15 In *Nouvelles Aventures* (Ligeti 1965) werden ab Takt 28 zunächst drei Zwölftonreihen zu Einzeltönen im *staccatissimo* zerschnitten und unregelmäßig auf die drei Sänger verteilt. Ligeti notiert alles unter einem großen Achtelbogen und schreibt *Senza tempo: Prestissimo possibile* vor. In der dazugehörigen Fußnote verlangt er: »Sopr., Alt, Bar.: steif wie Automaten. Die einzelnen Einsätze der verschiedenen Soli folgen einander so schnell wie möglich: als wäre eine Maschine aus den Fugen geraten. Die Stelle hat hektischen Charakter: eine periodische Sukzession ist nicht erwünscht; aperiodische Stockungen dürfen entstehen.« Ab Takt 30, nachdem die Instrumente die Idee auftrumpfend wiederholt haben, verbinden die Sänger ihre Einzeltöne zu einer durchgehenden Linie: Statt *senza tempo* verwendet Ligeti nun eine komplexe Dauernfolge, um den unregelmäßigen Fortgang zu gewährleisten (Ligeti 1965).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 2: G. Ligeti, Hornkonzert, dritter Satz. Beginn des Hoketus-Abschnitts (T. 12–17)

Auch der entsprechende, deutlich kürzere Abschnitt im dritten Satz *Aria, Aksak, Hoketus* des *Hamburgischen Konzerts* – ganz ähnlich betitelt wie der zweite Satz des Violinkonzerts – ist wahrnehmbar auf sein mittelalterliches Vorbild bezogen. Die Hoquetus-Technik zeigt sich in den alternierenden Einwürfen der zunächst vier obligaten Naturhörner, was sich gerade noch im Rahmen mittelalterlicher Musiktheorie fassen lässt.[16] Erst das Hinzutreten des Solo-Horns als fünfte Stimme ab Takt 22 übersteigt damalige Gepflogenheiten. Die Hornisten sollen ihre Schlusstöne nicht verkürzen, sondern »gleichsam eine kontinuierliche Linie spielen«, die nur zerschnitten und auf die Spieler verteilt wurde.[17] Es sind Gruppen von zwei oder drei, später auch mehr Achtelnoten, die direkt ineinander übergehen oder durch Pausen getrennt sind. Später entsteht eine durchgehende komplementäre Achtelbewegung, überlagern sich die Stimmen immer stärker und kommt es zu einer großen Steigerung, die unvermittelt in den dynamisch zurückgenommenen Schlussakkord (subito pp) mündet.

Wie im Violinkonzert wird das Vorbild des *Hoquetus David* auch deshalb greifbar, weil Ligeti eine *cantus firmus*-artige Struktur installiert: So zumindest wirkt die nirgendwo abreißende Linie aus parallel geführten Quinten in den Holzbläsern, die durch Marimbaphon und Streicherpizzicati akzentuiert wird. Während die Tonhöhen des *Cantus firmus* im Violinkonzert direkt auf der Melodik der Solostimme in der *Aria* basieren[18] und nur transponiert wurden, lässt sich die Übernahme eines solchen *Cantus prius factus* im Hornkonzert nicht feststellen. Die rhythmische Struktur der *Cantus-firmus*-Schicht beruht durchgängig auf einer asymmetrischen Unterteilung des 9/8-Takts

16 Kompositionen mit vier hoquetierenden Stimmen bezeichnet Jacobus Leodiensis als *hoketi quadruplices* (Frobenius 1988, 9).

17 Siehe Partitur: György Ligeti, *Hamburgisches Konzert*, Mainz u. a.: Schott 2004, S. 9.

18 Diese *Aria* des Violinkonzerts wiederum basiert auf der Melodik des 7. Klavierstücks aus Ligetis *Musica ricercata* von 1951/53 (Wieschollek 2006, 64).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in 4+3+2 Achtel; auf sie bezieht sich der Begriff ›Aksak‹.[19] In der Kombination dieser dreigliedrigen *Talea* mit einem zweigliedrigen *Color* in den ersten sechs Takten wird ein isorhythmisches Prinzip aufgegriffen. Weitere Zutaten wie etwa die Naturtonmelodik der Hörner und die Verwendung von Bongos entfernen den Hoquetus-Abschnitt weit von seinem mittelalterlichen Vorbild: Dirk Wieschollek weist auf die klangliche Verwandtschaft einiger Passagen mit der von Ligeti geschätzten Musik der zentralafrikanischen Banda Linda hin.[20] Tatsächlich wurden hoquetus-ähnliche Praktiken in afrikanischer Volksmusik bereits 1962 erstmals beschrieben, so dass diese assoziative Verbindung näherliegend ist, als es zunächst den Anschein haben mag.[21]

Choral

Im ›Choral‹, der den zweiten Satz beschließt, widmet sich Ligeti dem Inbegriff jener Satztechnik, die traditionell dazu dient, Harmonik erfahrbar und darstellbar zu machen: Im vierstimmigen *Contrapunctus simplex* wird Ligetis Interesse an neuartigen, mikrotonal gefärbten Harmonien besonders greifbar. Kontrapunkt findet hier unter den sehr speziellen Bedingungen statt, die sich aus der Verwendung von Naturhörnern ergeben: Die Tatsache, dass ein Naturhorn nur eine begrenzte Zahl von Tönen entlang der Partialtonreihe ausführen kann, führt seit jeher zu Beschränkungen, denen man traditionell durch Kombination zweier verschiedener Hornstimmungen begegnete, um den Tonvorrat innerhalb der Instrumentengruppe zu erweitern.

Beispiel 3: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Beginn des Chorals (T. 16–21)

In Ligetis Choral handelt es sich sogar um vier Hornstimmungen: Die Naturhörner im Orchester stehen in F, E, Es und D. Die signifikant von der gleichstufigen Stimmung

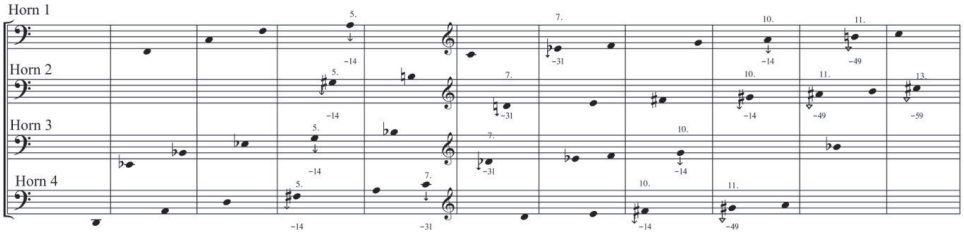
19 Es handelt sich dabei um Rhythmen, die traditionell in der Musik des Balkans und der Türkei vorkommen und als ›Bulgarischer Rhythmus‹ (Béla Bartók) bzw. – mit dem türkischen Wort für ›hinken‹ – als ›Aksak‹ (Constantin Braïloïu) bezeichnet werden (Cler 1994, 182).

20 Wieschollek 2006. Auch in Ligetis Notizen taucht der Begriff ›Banda Linda‹ im Zusammenhang mit ›Hoquetus‹ auf (*Paul Sacher Stiftung*, Sammlung György Ligeti, Mappe 93).

21 Kwabena Nketia 1962.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

abweichenden Naturtöne 5 / 7 / 10 / 11 / 13 sollen nicht korrigiert werden. Sie werden im Notentext durch Pfeile und Nummern angezeigt und generell als Erniedrigungen aufgefasst.[22] Für den Hornsatz nutzt Ligeti im Gesamtambitus von *D* bis *cis*^{2} insgesamt 39 Töne, von denen 16 signifikant von der gleichstufigen Stimmung abweichen (vgl. Abbildung 5).[23] Im Bereich zwischen *c*^{1} und *h*^{1} sind es 21 anstelle der zwölf gleichstufigen chromatischen Bezugstöne – neun Tonhöhen kommen in zwei verschiedenen Ausführungen vor. Nur zwei Tonhöhen lassen sich von unterschiedlichen Hörnern ausführen (*e*^{1} und *f*^{1}).



Beispiel 4: Ligeti, Hornkonzert*, zweiter Satz. Das von den Hörnern im Choral verwendete Tonmaterial*

Wie auch in traditionellen Naturhornsätzen führt die Absicht, bestimmte Zusammenklänge zu erzeugen, zu häufigen Sprüngen in den einzelnen Partien und zu Stimmkreuzungen (vgl. Bsp. 3). Hörbar sind letztere nur in Bezug auf die Position des dynamisch hervortretenden *Cantus firmus*: Angesiedelt im zweiten Horn, fungiert er meist als Ober-, gelegentlich auch als Mittelstimme. Passend zur Funktion als Choralmelodie finden sich hier deutlich weniger Sprünge und mehr Schritte als in den anderen Hornstimmen.[24] Im Beispiel 5, das die fünf Zeilen des Chorals im Klavierauszug zeigt, ist der *Cantus firmus* durch schwarze Köpfe hervorgehoben.

22 Auch der 13. Partialton wird als um einen Viertelton erniedrigte große Sexte angegeben, obwohl er tatsächlich sogar 59 Cent tiefer ist als diese und deshalb oft als zu hohe kleine Sexte notiert wird. Ligeti verwendet drei Typen von Pfeilen, um die Abweichung von der gleichstufigen Stimmung zu verdeutlichen: mit offener Spitze = ein wenig tiefer (5. Naturton); mit geschlossener, schwarz ausgefüllter Spitze = tiefer (7. Naturton); geschlossen mit hohler Spitze = Viertelton tiefer (11. und 13. Naturton).

23 Theoretisch stünden weitere Töne zur Verfügung: So nutzt nur das zweite Horn den 13. Naturton, dafür aber nicht den 2. bis 4., was mit seiner überwiegend hohen Lage als Träger des *Cantus firmus* zusammenhängt. Auch der 11. Naturton des dritten Horns findet keine Verwendung im Choralsatz. Für die den Choral abschließenden Harmonien (ab T. 25, auf Zählzeit 2) wird das Tonmaterial durch andere Instrumente leicht ergänzt.

24 Da der *Cantus firmus* durchweg dem zweiten Horn zugeordnet ist, liegt der Linie die Naturtonreihe über *E* zugrunde (5. bis 13. Partialton); eine eindeutige Interpretation innerhalb einer Tonart oder eines Modus ist deshalb nicht möglich. (Fast unnötig zu sagen: Ein Vorbild für die Melodie ist nicht bekannt.) Trotzdem orientiert sich die Gestaltung der Linie im zweiten Horn an jener von alten Choralmelodien: Bevorzugung von Schritten, kein Rhythmus, aber Phrasen, die mit langen Schlusstönen enden (*fis*^{1}, *h*, *h*^{1}, *d*^{1}, *d*^{1}) und die zum Teil in Umfang und Motivik miteinander korrespondieren.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 5: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Die fünf Phrasen des Chorals im Klavierauszug

Aufgrund des mikrotonal erweiterten Tonmaterials könnte es zu einem vollständigen Versagen herkömmlicher Begrifflichkeiten kommen, z. B. indem Ligeti bevorzugt Zusammenklänge oder melodische Wendungen komponierte, in denen der Abstand von 100 Cent (kleine Sekunde) zum Bezugston oder zu seiner Oktave unterschritten würde. Doch ist dies nicht der Fall: Bei Simultanintervallen wird der gleichstufige Abstand der kleinen Sekunde nirgends unterschritten, und nur an vier Stellen finden sich maximal um 31 Cent gestauchte Nonen oder gespreizte Septimen.[25] Etwas häufiger sind mikrotonale Querstände, die die 100 Cent-Grenze zum Bezugston oder seiner Oktave unterschreiten: Noch relativ selten in den ersten Choralzeilen, tritt das Phänomen in der fünften und letzten Choralzeile des Öfteren auf. Im Extremfall folgen hier Varianten derselben chromatischen Stufe aufeinander, die lediglich um 31 Cent von der echten Prime abweichen; und die Differenz zur Oktave beträgt im Extremfall sogar nur 14 Cent.[26]

25 Die um 31 Cent gestauchte kleine None *d-es*^{1}: T. 18, 2. Halbe. Zwei um 14 Cent gespreizte große Septimen: *fis-f*^{1} in T. 16, 2. Halbe, und *g-fis*^{1} in T. 21, 4. Halbe. Die um 31 Cent gespreizte große Septime *des*^{1}*-c*^{2}: T. 24 auf Zählzeit 1.

26 Die beiden um 31 Cent differierenden Primen: T. 24, 4 (Horn 2) zu T. 25, 1 (Fagott); T. 25, 3 (Horn 1) zu T. 26, 1 (Horn 4). Die beiden um 14 Cent differierenden Oktaven: T. 24, 3 (Horn 2) zu T. 24, 4 (Horn 4); T. 24, 4 (Horn 1) zu T. 25, 1 (Horn 4).

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Notation verschleiert, dass Ligeti überwiegend auf vertraute Muster des Akkordaufbaus in Terzen und der Harmonieverbindung durch Schritte setzt.[27] Für die Harmonisierung des *Cantus firmus* verwendet er über weite Strecken Akkordstrukturen, die aus der Dur-Moll-Tradition bekannt sind: Durch enharmonische Umdeutung lassen sich elf der vierzehn Vierklänge in den Choralzeilen 1 und 2 auf eine Terzschichtung zurückführen (vgl. Bsp. 6 und Anm. 27).

Beispiel 6: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Schematische Darstellung der Harmoniefolge in den Choralzeilen 1 und 2

Wenn man im Klavierauszug einen imaginären Sopran, Alt, Tenor und Bass verfolgt, so wie sie sich aufgrund der Position vom höchsten zum tiefsten Ton im Akkord ergeben, zeigt sich entgegen der realen Stimmführung, dass viele der Harmonieverbindungen auf Schritten beruhen. Indem Ligeti sowohl beim Akkordaufbau als auch mit dieser virtuell kleinschrittigen Stimmführung auf traditionelle Muster setzt, lassen sich die aus der gleichstufigen Stimmung ausscherenden Naturtöne als vorübergehende Abweichungen von dieser Norm hören, und man erlebt viele Klänge als schräge Verzerrungen vertrauter Akkordtypen.

Um den Bedingungen der ›nicht-temperierten Diatonik‹ Ligetis nachzuspüren, ist es aufschlussreich, eine verworfene erste Version der Choralzeile 2 (Bsp. 7) auf die Gründe für ihr Misslingen hin zu prüfen. Die beiden Versionen differieren ab dem sechsten Akkord – auch hinsichtlich des *Cantus firmus*. Zuerst fällt der größere Umfang der ersten Version auf: In der endgültigen Fassung (Bsp. 5) folgen den mit der ursprünglichen Version identischen fünf Klängen nur noch zwei weitere Akkorde gegenüber sieben in der ursprünglichen. Bevor sich Ligeti für diese radikale Kürzung entschied, die die Idee einer Eröffnung des Chorals mit zwei formal korrespondierenden Zeilen umsetzt, versuchte er, die erste Version durch einen geringfügigen Eingriff zu verbessern: Wie der aus dem Manuskript übernommene Pfeil zeigt, störte er sich an der Harmoniefolge gegen Ende der Zeile und überlegte zunächst, zwei Akkorde auszutauschen.[28]

27 Mit Abstand am häufigsten begegnet der (in den Beispielen 6 und 7 mit dem Zeichen + markierte) große Dur-Septakkord ›Major 7‹ – wie übrigens auch schon im Choral seines Violinkonzerts. Ligeti bringt ihn allein in den ersten beiden Choralzeilen siebenmal, mit wechselnden Grundtönen, in verschiedenen Stellungen und immer neuen mikrotonalen Schattierungen. Nur drei Harmonien sind nicht als Schichtungen kleiner und großer Terzen zu erklären: Zwei davon kann man als Dreiklänge mit None deuten (9), den dritten könnte man mit Blick auf verwandte Klänge in den folgenden Choralzeilen als ganztonbasiert interpretieren (G).

28 Beispiel 7 enthält eine Transkription dieses ersten Entwurfs für den Choral gemäß der Handschrift in der Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti, Mappe 93. Das Original-Manuskript ist

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiel 7: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Choralzeile 2, erster Entwurf; darunter schematische Darstellung der Harmoniefolge

Entscheidend ist wohl, dass durch die Umstellung die Harmoniefolge Penultima-Ultima ausgehebelt worden wäre: Die notierte Akkordfolge ›D-Dur Major-7‹ zu ›A-Dur mit großer None‹ hätte eine Art Plagalschluss formuliert. Das Problem bestand dabei vermutlich weniger im deutlichen Anklang einer tonalen Wendung: Immerhin integriert Ligeti diesen Quintstieg von ›D-Dur‹ nach ›A-Dur‹ leicht modifiziert auch in die finale Fassung der zweiten Choralzeile, den plagalen Charakter durch Verwendung eines ›d-Moll-7‹-Klangs intensivierend; und ans Ende der zweiten Choralzeile in der finalen Version setzt er die nicht weniger tonale Akkordprogression von ›A-Dur‹ nach ›H-Dur‹, die eine Art Halbschluss formuliert. Das Problem war vielleicht eher, dass die plagale Schlusswendung an dieser formalen Position zu kräftig gewesen wäre, während die schwächere Halbschluss-Formel der endgültigen gekürzten Version eine deutlich offenere Wirkung hat.[29]

Horngänge

Ligetis Titelworte ›Hoketus‹, ›Kanon‹ und ›Choral‹ ließen Bezüge zu alten Kontrapunkttraditionen erwarten, und diese sind auch zu erkennen. Gleichfalls zu erwarten war, dass der Komponist diese Satztechniken seinen Vorstellungen anpasst, sie übersteigert, verfremdet oder überraschend kombiniert und dadurch aktualisiert. Im Choral, der im Gestus kaum typischer sein könnte, hört man eine mikrotonal verzerrte Harmonik mit Jazz-Anleihen im Naturhornsatz. Der Kanon – Inbegriff einer strengen, geregelten Satztechnik – dient der Organisation eines wilden Klangwirbels, dessen innere imitatorische Struktur beim Hören nur in Ansätzen erkennbar ist. Und im ›with

in Partitur notiert. Die Verdeutlichung der überwiegend zugrundeliegenden Terzstrukturen stammt vom Verfasser. Der *Cantus firmus* ist wiederum durch schwarze Köpfe hervorgehoben.

29 Weitere Probleme der ersten Fassung liegen in der Wiederholung eines fast identischen ›G-Dur-Dominantseptakkords‹ im Abstand von nur drei Akkorden sowie die Lage des *Cantus firmus* im sechsten Akkord: An keiner anderen Stelle im Choral übernimmt der *Cantus firmus* den tiefsten Ton.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

swing‹ vorzutragenden Hoquetus-Abschnitt reagieren pseudo-mittelalterliche Satztechnik, Aksakrhythmus, Bongoschläge und Naturtonmelodik aufeinander.

Selbstverständlich kann das Herausgreifen der drei Sätze mit Kontrapunktbezug im Titel nur der Ausgangspunkt einer kontrapunktischen Untersuchung des *Hamburgischen Konzerts* sein – ein erster Schritt, der zeigt, auf welche Weise sich Ligeti ausdrücklich in bestimmte kontrapunktische Traditionen stellt. Weitet man den Blick dann auf das gesamte Konzert, fallen auch an anderen Stellen begrenzte Kanonstrukturen auf und wird im siebenten Satz *Hymnus* erneut eine Art Choral erkennbar. Außerdem zeigt sich eine für das Konzert sehr bedeutsame Art zu kontrapunktieren, die in den Satztiteln keine Erwähnung findet.

Beispiel 8: Horngänge (schematisch, mit Angabe des Naturtons) und verfremdetes Les-Adieux*-Motiv im Horntrio*

Es ist eine besondere Spielart des *Contrapunctus simplex*, die sich durch das ganze Konzert zieht und für die Besetzung typisch ist: der Horngang oder Hornquintensatz. Schon im Horntrio von 1982 ist er Ausgangspunkt des Geschehens, dort als Verfremdung des beethovenschen *Les Adieux*-Motivs. Im *Hamburgischen Konzert* setzt sich Ligeti erneut mit dem Phänomen auseinander und entwickelt es weiter. Auf die vielfältigen Aspekte dieser Weiterentwicklung kann hier nicht näher eingegangen werden; zumindest einige dieser Ansätze zeigt Beispiel 9 anhand von Ausschnitten aus dem zweiten und fünften Satz. Ligetis Ansatzpunkte sind die Integration mikrotonal ausscherender Töne wie etwa der – normalerweise im Horngang ausgesparten – Naturseptime, horizontale Verschiebungen der Stimmen gegeneinander, die Kombination verschiedener Horn-Stimmungen, das Ausschöpfen des imitatorischen Potentials und eine Erweiterung auf drei und mehr Stimmen.

Beispiel 9: G. Ligeti, Hornkonzert, Ausschnitte aus dem zweiten (T. 9 f.) und fünften Satz (T. 16 f.)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Opus ultimum

Das *Hamburgische Konzert* ist Ligetis letzte größere Komposition. Größtenteils 1998 und 1999 entstanden, wurden 2001 die Sätze 1–6 uraufgeführt; den abschließenden siebenten Satz hat Ligeti 2002 ergänzt. Die Skizzen zeigen, dass er der Konzeption des Konzerts als mehrsätziges Werk große Aufmerksamkeit gewidmet hat. Es finden sich mehrere Konzeptionen mit vier, sechs oder acht Sätzen, in denen Ligeti jeweils stichwortartig festhielt, wie er sich die einzelnen Sätze vorstellte. Nur einen Teil dieser Ideen hat er dann tatsächlich ausgearbeitet. Das abgebildete Blatt (Abbildung 1) ist vergleichsweise übersichtlich und dokumentiert vermutlich einen fortgeschrittenen Planungsstand: Dafür sprechen die bereits mit der Partitur übereinstimmende Besetzungsliste (oben rechts) sowie die Tatsache, dass sich einzelne zum Teil gestrichene oder markierte Stichworte auf die tatsächlich komponierten Sätze in dieser Position beziehen lassen: etwa »Szignálok« beim zweiten Satz und »Hoquetus David« beim dritten. Der Hinweis auf einen Choral fehlt zwar beim zweiten Satz, findet sich aber dafür mit »nagy koràl« letztlich zutreffend beim siebenten Satz, dem ebenfalls choralartigen *Hymnus*.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

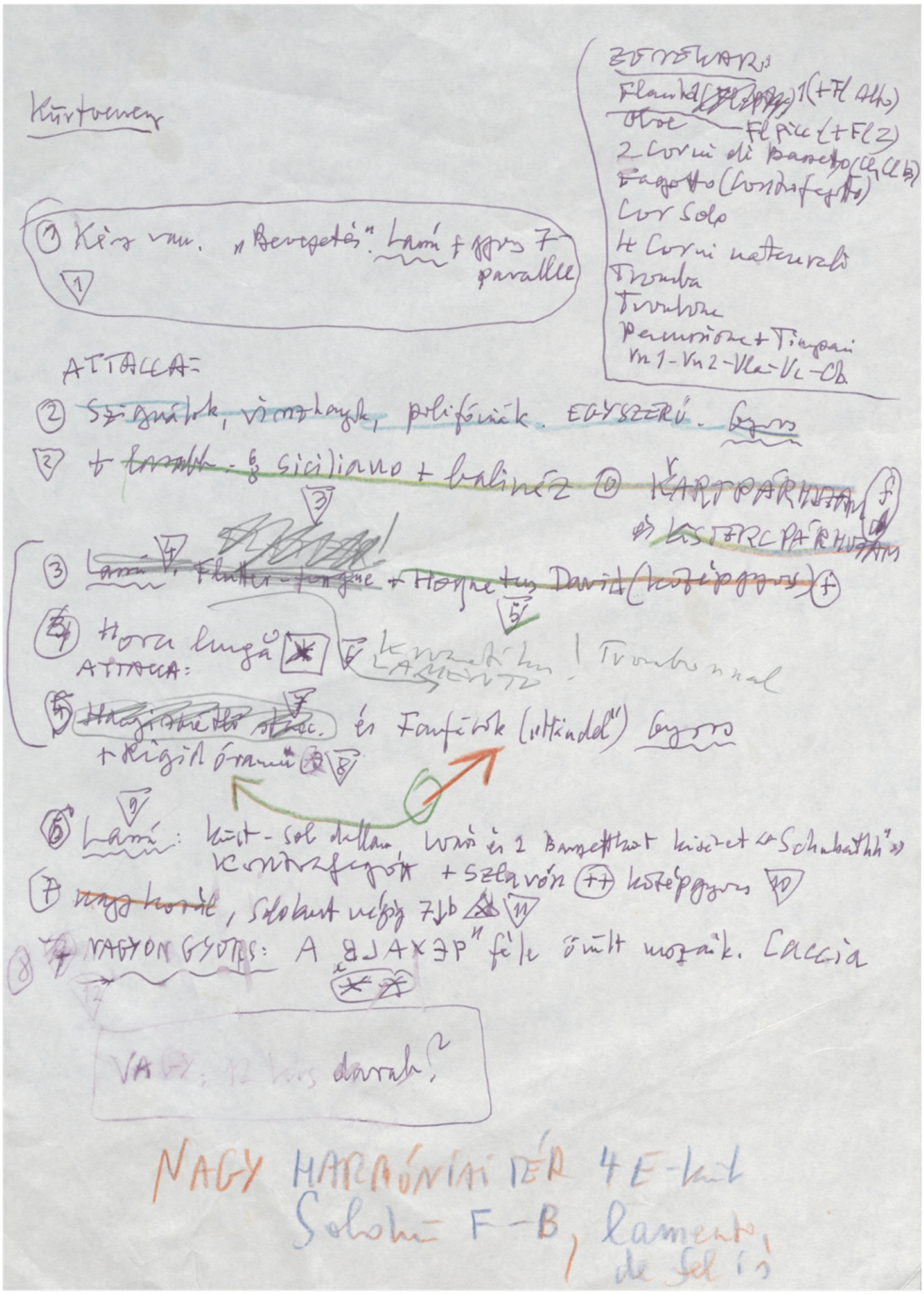


Abbildung 1: Konzeptpapier zum Hornkonzert (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti, Mappe 93)

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aufschlussreich ist außerdem der Hinweis auf einen nicht mehr realisierten, schnellen achten Satz: Zu erkennen sind die Stichworte »Blacher« (wohl eine spiegelverkehrt und halb kyrillisch notierte Anspielung auf den Komponisten Boris Blacher), »mosaik« und »Caccia«. Es steht fest, dass Ligeti das Hornkonzert insgesamt umfangreicher geplant hat, als er es dann aufgrund fortschreitender Erkrankung realisieren konnte. Hier mögen das Gefühl, Ligeti bleibe unter seinen früheren Möglichkeiten, und eine gewisse Unbefriedigung herrühren, die man gelegentlich im Vergleich mit den größer angelegten Konzerten für Klavier und Violine verspürt.

Obwohl Ligeti in seinen Konzeptpapieren einen weiten Assoziationsraum mit unzähligen Verweisen abgesteckt hat, konnte bislang keine Notiz zu dem Gedanken gefunden werden, am Ende des zweiten Satzes eine Anspielung auf das Violinkonzert von Alban Berg herzustellen.

Beispiel 10a: A. Berg, Violinkonzert, Ende des zweiten Satzes (T. 227–230)

Beispiel 10b: G. Ligeti, Hornkonzert, Ende des zweiten Satzes (T. 23–27)

Bergs Violinkonzert steht wie kaum eine andere Komposition für den Topos des ›letzten Werks‹. Im zweiten, finalen Satz zitiert Berg den Choral »Es ist genug« in der vierstimmigen Bearbeitung von Johann Sebastian Bach. Nachdem Ligeti erstmals in seinem Violinkonzert durch die Integration eines Chorals in den zweiten Satz einen deutlichen Bezug zu Berg hergestellt hatte, greift er diese Idee in seinem *Hamburgischen Konzert* erneut auf. Auch wenn Ligeti die spektakuläre Eröffnung der Choralmelodie von »Es ist genug« mit übermäßigem Quartgang (bei Berg: b^1-c^2-d^2-e^2) nicht genau zitiert, lässt sich die steigende Linie zu Beginn des *Cantus firmus* im zweiten Horn

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(*gis*[1]-*ais*[1]-*h*[1]-*cis*[2]) doch als Anspielung darauf verstehen (vgl. Bsp. 5).[30] Ein noch direkterer Bezug zwischen Ligetis Hornkonzert und Bergs Violinkonzert zeigt sich, wenn man das Ende der beiden zweiten Sätze gegeneinanderhält. Bergs Schlusstakte münden in einen B-Dur-Akkord und rufen damit die Tonart seines Bach-Zitats ins Gedächtnis; Solo-Violine und zwei *cantus firmus*-bezogene Hornstimmen ergänzen eine große Sexte *g*. In diesen Schlussklang streuen die Streicher, den Hauptgedanken des Konzerts aufgreifend, einen gebrochenen Quintenakkord. Ligetis Hornchoral im *Hamburgischen Konzert* endet im vorletzten Takt des Satzes zunächst mit einem fast identischen Akkord: B-Dur mit Sexte und None. Wie ein Anhängsel wirkt der auf diese Ultima des *Cantus firmus* folgende E-Dur-Akkord mit Sexte – auch aufgrund der kontrastierenden Streicherbesetzung. Der darüber liegende Quartenakkord in den Holzbläsern erinnert an Bergs Quinten-Arpeggio: aufgehängt ist er am höchsten Ton g^3, dem letzten Ton der Solo-Violine bei Berg.

Literatur

Bauer, Robert Christoph (2017), »Der idiosynkratische ›Neo-Neoklassizismus‹ des späten Ligeti im 2. Satz seines Violinkonzerts«, in: Musik & Ästhetik 21, H. 82, 51–61.

Cheung, Anthony (2010), *Ligeti's Magic Horn: Parallel Universes of Tuning and Tradition in the Hamburg Concert*, Diss., New York (NY): Columbia University.

Cler, Jérôme (1994), »Pour une théorie de l'aksak«, in: *Revue de musicologie* 80, 181–210. https://doi.org/10.2307/947054 (05. 01. 2025)

Corey, Charles (2011), *Pitch and Harmony in György Ligeti's Hamburg Concerto and Syzygy for String Quartet*, Diss., Pittsburgh (PA): University of Pittburgh.

Delaere, Mark (2005), »Cantus autem iste cholericis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Zur Hoquetus-Technik der jüngeren Musik«, in: *Mittelalter und Mittelalterrezeption: Festschrift für Wolf Frobenius*, hg. von Herbert Schneider, Hildesheim: Olms, 407–433.

Elia, Alessio (2011), *The ›Hamburgisches Konzert‹ by György Ligeti. From Sketches and Drafts to the final (?) version. Musical structures, techniques of composition and their perception as aural phenomena*, Diss., Rom: Università degli studi di Roma ›Tor Vergata‹.

Helbing, Volker (2016), »Konzert als Groteske – Anmerkungen zum ersten Satz des Violinkonzerts«, in: *Studia musicologica* 57, 139–160.

Frobenius, Wolf (1988), Artikel »Hoquetus«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 1–13.

Kwabena Nketia, Joseph Hanson (1962), »The Hocket-Technique in African Music«, in: *Journal of the International Folk Music Council* 14, 44–52.

Ligeti, György / Eckhard Roelcke (2003), *›Träumen Sie in Farbe?‹ György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien: Zsolnay.

Ligeti, György (2007a), »Fritz Cerha, herzlichst, zum siebzigsten Geburtstag« [1996], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 473–478.

30 Bei J. S. Bach steht der Choral »Es ist genug« (aus BWV 60) in A-Dur. Der eröffnende übermäßige Quartgang im *Cantus firmus* hat dementsprechend die Töne a^1-h^1-cis^2-dis^2.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ligeti, György (2007b), »Über *Lux aeterna*« [= »Auf dem Weg zu *Lux aeterna*«, 1969], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 236–243.

Ligeti, György (2007c), »*Hamburgisches Konzert*« [2001], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 311 f.

Ligeti, György (2007d), »Zum *Hamburgischen Konzert*« [2003], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 312 f.

Wieschollek, Dirk (2006), Artikel »György Ligeti«, in: *Komponisten der Gegenwart*, 31. und 33. Nachlieferung, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: text+kritik.

Noten

Ligeti, György (1965), *Nouvelles Aventures* (Studienpartitur), Frankfurt a. M. u. a.: Peters.

Ligeti, György (2004), *Hamburgisches Konzert* (Studienpartitur), Mainz u. a.: Schott.

Ligeti, György (1984), *Trio* (Faksimile-Ausgabe), Mainz u. a.: Schott.

Ligeti, György (2005), *Études pour piano*, *Troisième Livre*, *Cahier I*, Mainz u. a.: Schott.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anhang I

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Personenregister

A
Aaron, Pietro 195, 403
Ackermann, Peter 315
Adler, Guido 146 f. 317
Adorno, Theodor W. 17, 26, 129, 133-153, 333
Aerts, Hans 16
Agazzari, Agostino 408
Agricola, Alexander 403
Agricola, Johann Friedrich 81, 83, 427, 429
Albrechtsberger, Johann Georg 195, 227, 243, 247, 304 f.
Ambrosius, Bischof von Mailand 192 f.
Andrews, Herbert Kennedy 325
Andriessen, Louis 551
Anerio, Giovanni Francesco 409
Anonymus II 23, 37, 40
Appel, Bernhard R. 333, 447
Arcimboldo, Antonello 397
Arenskij, Anton Stepanovič 334
Asola, Giovanni Matteo 408

B
Bach, August Wilhelm 187
Bach, Carl Philipp Emanuel 81
Bach, Johann Sebastian 14 f., 23 f., 29-31, 61 f., 69, 72 f., 75-77, 104, 107 f., 113 f.,120, 123 f., 140, 169 f., 174, 176-178, 181 f., 201, 218, 234, 237, 239 f., 243, 249 f., 252, 279, 296, 302, 314, 343, 414 f., 419, 422, 425-432, 435 f., 438, 447 f., 455, 459 f., 490 f., 500, 533 f., 538, 543, 562 f.
Bajour, Simón 514, 516
Barfuß, Carl 189
Bartók, Béla 115, 554
Bayer, Friedrich 300, 305
Beethoven, Ludwig van 14, 132, 244, 250, 252, 264, 279, 482, 485, 559
Bellermann, Heinrich 210, 227-229, 247, 266, 273 f., 299, 302, 304, 312, 319
Bembo, Pietro 46
Benjamin, Thomas 112 f.
Bent, Ian David 312 f.
Bent, Margaret 392
Berg, Alban 547, 562 f.
Berke, Hubert 141 f.
Bernhard, Christoph 171-173, 178
Biber, Heinrich Ignaz Franz 413, 415
Binchois, Gilles 53
Birtwistle, Harrison 552
Blacher, Boris 562
Böhme, Franz Magnus 249
Bommrusch, Gottlieb Friedrich 189
Borge, Victor 35
Börner, Gottfried 189
Borromeo, Carlo 395 f.
Boulanger, Nadia 24 f., 40, 505, 516
Boulez, Pierre 134, 147, 150, 498
Boyden, David 415
Brahms, Johannes 14, 23 f., 30, 40, 217, 226, 250, 274, 287
Braïloïu, Constantin 554
Brandes, Juliane 96
Braune, Otto 189
Brehmer, Christian 189
Bruck, Adolph 189
Bruckner, Anton 14, 299-301
Bruhns, Nicolaus 413
Bruna, Diego Xáraba y 160
Bruna, Pablo 160, 166
Brusniak, Friedhelm 445
Bülow, Hans von 234 f., 264
Burmeister, Joachim 25, 500
Burney, Charles 83, 185
Burstein, L. Poundie 107
Busby, Thomas 195
Busse Berger, Anna Maria 31, 392

C
Cabanilles, Joan 166
Cabezón, Antonio de 167
Cage, John 140 f., 143 f.
Callahan, Michael 104
Campbell, Evan 23
Caplin, William 23, 284
Carpenter, Patricia 27
Carter, Elliott 467 f., 470 f., 473, 521
Cerone, Pietro 39, 159 f., 162
Cherubini, Luigi 26, 190, 198 f., 227-229, 238, 241, 243, 246 f., 249, 299, 302, 305
Chopin, Frédéric 265, 330 f.
Christ, Viktor 301
Christensen, Thomas 16, 313
Ciconia, Johannes 392
Clark, Suzannah 23
Claudius, Matthias 293 f.
Cochlaeus, Johannes 195
Collins, Denis 26
Cowell, Henry 261, 273
Crüger, Johann 81
Cumming, Julie 23
Cuthbert, Michael Scott 125

D
Dahlhaus, Carl 14, 95, 97, 132, 152, 221, 313, 324, 326, 338
Dahlke, Birgit 139
Daniel, Thomas 16, 130, 132, 434

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Danuser, Hermann 147
Davidian, Teresa M. 114 f.
Davies, Hugh 493
Debussy, Claude 329
Dehn, Siegfried Wilhelm 186, 194, 198, 201, 213-229, 243, 247, 249, 266, 305
De la Motte, Diether 16, 130-132, 150 f., 161
Demantius, Christoph 194 f.
Denisch, Beth 115
Descartes, René 283 f.
Desprez, Josquin 53, 203
Díaz, Kicho 516
Dibelius, Ulrich 137
Diergarten, Felix 384, 392
Dittmar, Carl 189
Doflein, Erich 130, 137, 146 f.
Drago, Alejandro Marcelo 516
Drescher, Thomas 414
Dressler, Gallus 45, 59
Droysen, Johann Gustav 292
Dubiel, Joseph 299
Dufay, Guillaume 53
Durante, Francesco 186

E
Ehmann, Wilhelm 137
Elia, Alessio 548
Elías, José 166
Emmerig, Thomas 465
Enquist, Anna 15
Erickson, Raymond 32
Eybl, Martin 299

F
Famincyn, Aleksandr Sergeevič 245
Fanselau, Clemens 414 f., 419 f.
Fasch, Carl Christian Friedrich 186
Federhofer, Helmut 299 f.
Fétis, François-Joseph 190, 198, 224, 227–229
Fiebach, Otto 263
Fischer, Kurt von 389
Fogge, Wilhelm 189.
Forkel, Johann Nikolaus 185, 187, 192-195
Forte, Allen 467 f., 470 f., 473
Foucault, Michel 296
Franco von Köln 193
Frescobaldi, Girolamo 547
Freudenfeldt, E. A. 189
Friedrich II., König von Preußen 534
Frobenius, Wolf 220
Fröhlich, Friedrich Theodor 187
Frumkies, Tat'jana 334
Fuchs, Robert 299 f., 302
Funicelli, Stanley A. 115
Fux, Johann Joseph 13, 17, 81, 159, 161 f., 166, 185, 190, 198, 229, 243, 246 f., 249, 256, 266, 274, 299, 302, 304 f., 312, 319, 425-427, 429, 592 f.

G
Gabrieli, Andrea 193
Gabrieli, Giovanni 193
Gaffurius, Franchinus 403
Gardner, Johann von 362, 373
Gauldin, Robert 26 f., 104, 112-114
Gédalge, André 238
Gerbert, Martin 195
Geyer, Flodoard 224
Ghent, Emmanuel 519 f., 524, 526, 528, 530
Ginastera, Alberto 505
Giovanni da Firenze 383, 386 f., 389, 392
Gippius, Evgenij 365
Glinka, Michail Iwanowitsch 221
Glowotz, Daniel 396, 401
Goethe, Johann Wolfgang von 283
Gock, Carl 347
Göllerich, August 301
González, Anzaldúa 160
Gosis, Jaime 514, 516
Grabner, Hermann 145 f., 151 f., 261-263, 273
Grädener, Hermann 299 f.
Graun, Carl Heinrich 88
Green, Douglass M. 112-114
Gregor I., Papst 192
Grimm, Julius Otto 217
Gruhle, Constanze 117
Gubaidulina, Sofia 533 f., 538 f., 543 f., 551
Guerau, Francisco 166
Guido von Arezzo 36, 191 f.

H
Haberl, Franz Xaver 47
Halm, August 14, 252
Hamburger, Povl 311-326
Händel, Georg Friedrich 202, 207, 302
Hanslick, Eduard 279
Hartstein, Gustav 189
Hauer, Josef Matthias 456 f., 459, 462–466, 471, 473, 476
Haupt, August 189
Hauptmann, Moritz 234, 243 f., 266, 277-280, 282-285, 287-290, 296
Hawkins, John 185
Haydn, Joseph 132, 286 f.
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 338
Heinichen, Johann David 12 f., 98, 100, 169–174, 177 f., 180-182
Heiss, Hermann 457, 462 f.
Herbst, Johann Andreas 81, 195
Hermann, Matthias 495 f.
Heuberger, Richard 274, 302
Heyden, Sebald 195
Hiller, Ferdinand 444
Hiller, Johann Adam 79, 82-90
Himmel, Friedrich Heinrich 186
Hindemith, Paul 115, 144
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 204, 209, 592
Hölderlin, Friedrich 347
Holtmeier, Ludwig 96, 146, 152
Holz, Karl 250
Horkheimer, Max 138
Horlbeck, Wolfgang 500

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Horn, Friedrich Wilhelm 189
Huber, Klaus 360
Huber, Nicolaus A. 356–360
Hucbald 191 f.
Huck, Oliver 388, 392
Hummel, Johann Nepomuk 264

I
Ingegneri, Marc'Antonio 204-206, 209
Ives, Charles E. 521

J
Jachet de Mantua 396
Jackson, Timothy 299, 303
Jacobus Leodiensis 553
Jacopo da Bologna 389
Jadassohn, Salomon 267
Jans, Markus 16
Jawors'kyj, Boleslav 330
Jean Paul 441, 452
Jeppesen, Knud 16, 131, 311-326, 425, 547
Jeßulat, Ariane 15
Joachim, Joseph 217
Jöde, Fritz 137, 145
Johannes de Muris 193
Jones, Evan 112
Josquin des Prez, 15 f., 28, 53, 115, 203

K
Kaiser, Ulrich 79
Karl der Große, König und Kaiser 192
Kelkel, Manfred 332
Kellner, David 170
Kennan, Kent 113
Kerle, Jacobus de 403
Keym, Stefan 221
Kiel, Friedrich 214
Kircher, Athanasius 26 f.
Kirnberger, Johann Philipp 104, 188, 195 f., 199-201, 283 f., 427, 429 f., 436 f.
Klein, Bernhard 185-190, 193-210
Klein, Johann Joseph 188
Klenau, Paul von 466
Knecht, Justin Heinrich 195
Koch, Carl 190
Koch, Heinrich Christoph 15, 132, 220, 282
Kondraškova, Lada 363, 369
Koßmaly, Carl 189
Kratochwil, Heinz 465
Krebes, Gabriel-David 396
Krehl, Stephan 261-267, 269-274
Krenek, Ernst 115
Krüger, Hans Peter 138
Krützfeld, Werner 329 f.
Kullak, Theodor 214 f.
Kupsch, Carl Gustav 189
Kurth, Ernst 100, 134, 143, 145 f.

L
Lachenmann, Helmut 141, 451, 481
Larson, Steve 299
Lasser, Johann Baptist 82
Lassius, Lucas 195
Lasso, Orlando di 15 f., 203, 207-209, 215, 217
Lätsch, Henriette, 485
Leeuw, Reinbert de 550
Lehmann, Lorenz 189
Leibniz, Gottfried Wilhelm 143
Leibowitz, René 135, 141
Leigh, John 79
Leitmeir, Christian Thomas 403
Lemacher, Heinrich 145
Lenz, Wilhelm von 250
Leo, Leonardo 186, 203 f.
Liebetraut, Friedrich 189
Ligeti, György 480 f., 547-463
Link, Kacey 505, 517
Liszt, Franz 217
Lobe, Johann Christian 218
Lockwood, Lewis 325, 395-397, 407
Löfdahl, Marcus 516
Lohfing, Eduard Adolf 189
López, Sonia Alejandra 505, 516
Lorente, Andrés 159 f., 162 f., 165 f.
Lukaševič, Aleksandr 363, 366, 368
Lully, Jean-Baptiste 426
Lumsden, Rachel 104
Luther, Martin 205
Lutzau, Carl 189

M
Machaut, Guillaume de 551 f.
Maderna, Bruno 147, 150
Magirus, Johannes 194
Maier, Julius Joseph 234, 252
Malvicino, Horacio 516
Mancini, David Lee 104
Mandyczewski, Eusebius 299 f.
Mann, Thomas 14
Marchetus von Padua 193 f., 385
Markus, Evangelist 205
Marlowe, Sarah 104
Marpurg, Friedrich Wilhelm 27, 81-84, 195, 441
Marx, Adolph Bernhard 132, 214 f., 218, 220, 251, 256, 284, 334
Marx, Joseph 299 f., 305
Matthäus, Evangelist 205
Mattheson, Johann 12 f., 29, 170-172, 175, 427 f., 430 f.
McCreless, Patrick 299
Meeùs, Nicolas 15
Meidhof, Nathalie 96
Mendelssohn Bartholdy, Felix 243 f., 246, 249, 251, 264, 277-279, 285-289, 291, 295 f., 444.
Menke, Johannes 16, 96, 130, 132, 225, 330, 337, 428
Mersmann, Hans 145
Merz, Carl 189
Messiaen, Olivier 470
Meßtorff, Jan 229
Milsom, John 28
Mizler, Lorenz 274, 426 f.
Momigny, Jérôme-Joseph de 199

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Montanos, Francisco de 39
Monte, Philippe de 193
Monteverdi, Claudio 46
Monteverdi, Giulio Cesare 59
Morgan, John Paul 245
Moßburger, Hubert 224
Mozart, Leopold 81
Mozart, Wolfgang Amadeus 13, 23-29, 40, 93, 97, 99 f., 104, 279 f., 287, 289, 302
Muffat, Georg 120
Müller, Thomas 96
Müller, W. 189
Müller-Doohm, Stefan 139

N
Nancarrow, Conlon 481, 483
Nassarre, Pablo 159-166
Naue, Johann Friedrich 209
Neff, Severine 27
Neidhöfer, Christoph 113, 115
Neithardt, August 189
Neumann, Helmut 455, 459, 465, 470 f., 473
Neunecker, Marie-Luise 550
Nicolai, Otto 186, 189
Niedt, Friedrich Erhard 11-13, 169–172
Nilsson, Bo 148
Nono, Luigi 134, 140 f., 143, 147 f.

O
Obrecht, Jacob 193
Ockeghem, Johannes 193, 203
O'Regan, Noel 325
Ormaneto, Nicoló 396
Ortiz, Diego 167
Osiander, Lucas 426
Owen, Harold 115
Owens, Jessie Ann 325

P
Pachelbel, Johann 66
Paik, Nam June 147 f.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 15 f., 45-47, 49 f., 53-59, 149, 193, 203 f., 215, 311-326, 403, 408, 426, 447
Parfent'ev, Nikolaj 374
Pasveer, Kathinka 493
Pathe, Carl Gottlieb 189
Pax, Carl 189
Pedrell, Felipe 245
Pelinski, Ramón 516
Perotin 131
Petersen, Birger 15, 234 f., 241, 252
Pfrogner, Hermann 463
Philipp, Günter 481
Phillips, Nancy 36
Piazzolla, Astor Pantaleón 505-516
Piero (Magister) 388 f.
Plessner, Helmuth 138-140
Pontio, Pietro 397, 403, 408
Pople, Anthony 313
Porta, Costanzo 408
Powers, Harold 402
Printz, Wolfgang Caspar 81, 120, 284
Protopopov, Vladimir 362
Prout, Ebenezer 26, 228 f.

Q
Quantz, Johann Joachim 13, 81

R
Rachmaninov, Sergej Vasil'evič 334
Rajter, Ludovit 302
Rameau, Jean-Philippe 13, 25, 335, 428
Rathert, Wolfgang 142
Reger, Max 145, 262
Reicha, Anton 186, 229
Reichardt, Johann Friedrich 186
Remeš, Derek 18
Rheinberger, Gabriel Joseph 233-241, 252
Richafort, Jean 396
Richter, Alfred 249
Richter, E. 189
Richter, Ernst Friedrich 14, 220, 228, 243-253, 256 f., 263
Riemann, Hugo 94, 97, 217, 228, 244 f., 256, 261-270, 273 f., 282, 285, 290, 384
Riepel, Joseph 99, 284
Riesemann, Oskar von 362
Rihm, Wolfgang 40, 493, 498
Rings, Steven 30, 40
Rokseth, Yvonne 37 f., 40
Rogers, Michael R. 104
Ron, de 202
Rosenthal, Felix 285
Rossetti, Biagio 403 f.
Rossini, Gioachino 279
Rothgeb, John 299
Rückert, Friedrich 441, 444, 448, 450
Ruffo, Vincenzo 395-409

S
Sabanejew, Leonid Leonidowitsch 343
Sacharov, Ivan 363
Sachs, Klaus-Jürgen 384 f., 392
Salvatore, Giovanni 201
Sammartini, Giovanni Battista 13
Sancta Maria, Thomas de 39
Sandré, Gustave 245
Santini, Fortunato 187
Sanz, Gaspar 166
Sauer, Carl Heinrich 189
Scacchi, Marco 171 f.
Scarlatti, Alessandro 203 f.
Schachter, Carl 108, 299
Schein, Johann Hermann 124
Schenker, Heinrich 15, 104, 108, 132, 256, 299-306, 482
Schlötterer, Reinhold 54, 56 f.
Schmelzer, Andreas Anton 415
Schmelzer, Johann Heinrich 413
Schmidt, Dörte 17
Schmidt, Franz 299 f., 302

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schneckenburger, Fred 142
Schneider, Friedrich 256
Scholz, Bernhard 214 f., 217, 226, 228
Schönberg, Arnold 14, 23 f., 26 f., 30, 32, 39, 133-136, 140 f., 144 f., 147-149, 151, 217, 221, 244, 273, 300, 456 f., 463-465, 498, 500
Schreker, Franz 145, 299 f.
Schröder, Hermann 145
Schubert, Franz 488
Schubert, Peter 16 f., 109, 112 f., 115, 130, 132
Schulz, Johann Abraham Peter 294 f., 430
Schumann, Robert 14, 218, 243, 250 f., 264, 272, 295, 333, 441, 444 f., 447-450, 452
Schupanzigh, Ignaz 250
Schütz, Heinrich 147, 426
Schwab-Felisch, Oliver 464, 475
Schwanzara, Ernst 301
Schwehr, Cornelius 17, 348–350
Sechter, Simon 224, 292, 300
Seeger, Charles 273
Seiffert, Carl 189
Senfl, Ludwig 193
Sengstschmid, Johann 456, 463, 465
Shakespeare, William 441
Silbermann, Alfons 143
Silcher, Friedrich 249
Simbriger, Heinrich 455, 457, 462 f., 465-471, 473
Šindin, Boris A. 373
Skrjabin, Alexandr Nikolaevič 329-334, 336, 338, 340-343
Sokolowski, Victor 457, 466
Soriano, Francesco 409
Spahlinger, Matthias 351, 354
Spann, Othmar 464
Springer, Max 299 f.
Stachowiak, Herbert 475
Stein, Leonard 149
Stein, Wilhelm 189
Steinbauer, Othmar 455-457, 459, 463-465, 470, 473
Steinecke, Wolfgang 133-135, 146
Stephan, Rudolf 277-279, 284, 291, 296
Stockhausen, Karlheinz 134, 139–142, 479-481, 483 f., 487-491, 493, 495-498, 500
Stoessel, Jason 26
Stöhr, Richard 299 f.
Stoquerus, Gaspar 48-50
Stravinskij, Igor 40, 115
Strobel, Heinrich 147
Sulzer, Johann Georg 283 f., 427
Swinkin, Jeffrey 104
Synofzik, Thomas 444, 448

T
Tadday, Ulrich 15
Taneev, Sergej Ivanovič 329-331
Taubert, Wilhelm 189
Taylor, Franklin 245, 289
Teschner, Gustav Wilhelm 186, 189
Thibaut, Anton Friedrich Justus 187, 202, 205, 207
Thym, Jürgen 299
Tiedtke, Eduard 189
Tönnies, Ferdinand 138
Toepler, Michael 189
Tosi, Pier Francesco 81, 83 f.
Toussaint, Godfried Theodore Patrick 509
Tudor, David 141, 150

V
Varèse, Edgar 481, 483, 498
Várnai, Péter 414
Vecchi, Joseph 395
Verdaguer, Juan 493
Verkenius, Erich Heinrich 203
Vicentino, Nicola 165
Violin, Moritz 302
Vogler, Georg Joseph 82
Vogt, Hans 137
Vorob'ëv, Evgenij E. 365 f.
Voss 292
Voß, Johann Heinrich 293

W
Wagner, Richard 14, 217, 329
Walder, Johann Jacob 82
Waloschek, Maria Anna 117
Walther, Johann Jakob 413
Weber, Carl Maria von 246, 249
Weber, Gottfried 224, 256
Weber, Max 146
Webern, Anton 14, 135, 464, 533 f.
Wehinger, Rainer 480
Wehrmeyer, Andreas 465
Weisse, Hans 299, 303 f., 306 f.
Weitzmann, Carl Friedrich 189
Wendland, Kristin 505, 517
Westhoff, Johann Paul von 413–422
Wiegers, Julius 189
Wieschollek, Dirk 554
Wiggershaus, Rolf 138 f.
Wilhelm, Carl 249
Willaert, Adrian 48
Williams, Sean 493
Wolff, Christoph 427, 429
Wolf, Georg Friedrich 82
Wozonig, Thomas 300
Wüllner, Franz 90, 235

Z
Zacher, Eduard 189
Zarlino, Gioseffo 39, 48-50, 195, 425 f.
Zelter, Carl Friedrich 186 f.
Zimmermann, Bernd Alois 140-144

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Werkregister

Agricola, Alexander
Missa primi toni ***403***
Missa secundi toni ***403***

Andriessen, Louis
Hoketus ***551***

Asola, Giovanni Matteo
Missa octavi toni ***408***

Bach, Johann Sebastian
Brandenburgische Konzerte BWV 1046 – 1051 ***427***
Choräle
Ach Herr, laß dein lieb Engelein BWV 245, 40 ***69***
Auf daß wir also allzugleich BWV 176, 6 ***73***
Befiel du deine Wege BWV 244, 44 ***76***
Die Sünd macht Leid BWV 40, 3 ***69***
Erschienen ist der herrlich Tag BWV 67, 4 ***75***
Es ist genug BWV 60, 5 ***562 f.***
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen BWV 244, 3 ***428***
Ich will alle meine Tage BWV 25, 6 ***73***
Lob sei Gott, dem Vater ton BWV 36, 8 ***124***
Mir mangelt zwar sehr viel BWV 89, 6 ***69***
O Ewigkeit du Donnerwort BWV 20/7,11 ***72***
So sei nun, Seele, deine BWV 13, 6 ***76***
So sei nun, Seele, deine BWV 44, 7 ***76***
Clavierübung Teil III, Fuge Es-Dur BWV 552 ***431***
Französische Suite Nr. 6 E-Dur BWV 817 ***174***
Fürchte dich nicht, Motette BWV 228 ***431***
Inventionen BWV 772 – 786 ***104, 108, 114, 169, 174 f., 181***
Inventio 1 in C BWV 772 ***181***
Inventio 4 in d BWV 775 ***177***
Inventio 7 in e BWV 778 ***179***
Inventio 15 in h BWV 786 ***175, 178 f.***
Jesu, meine Freude, Motette BWV 227 ***428***
Johannes-Passion BWV 245 ***69***
Die Kunst der Fuge BWV 1080
Contrapunctus I ***237***
Contrapunctus X ***239***
Matthäus-Passion BWV 244 ***76, 296, 428***
Messe h-Moll BWV 232 ***425, 427– 432, 436, 437***
Musikalisches Opfer BWV 1079 ***533–534***
Ricercar a 6 ***428, 437, 535***
O Ewigkeit, du Donnerwort, Kantate BWV 20 ***72***
O Ewigkeit, du Donnerwort, Kantate BWV 60 ***563***
Orgelbüchlein BWV 629 ***29***
Präludium und Fuge C-Dur BWV 545 ***240***
Sinfonien BWV 787 – 801 ***169, 174 f.***
Sinfonia 7 in e BWV 793 ***182***
Sinfonia 8 in F BWV 794 ***176 f.***
Singet dem Herrn ein neues Lied, Motette BWV 225 ***435***
Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006 ***414 f., 419, 422***
Weihnachtsoratorium BWV 248 ***490 f.***
Das Wohltemperierte Klavier BWV 846 – 893 ***104, 251 f.***
Teil I, Fuga in cis BWV 849 ***500***
Teil I, Fuga in D BWV 850 ***500***
Teil II, Fuga in c BWV 871 ***201***
Teil II, Fuga in D BWV 874 ***239***
Teil II, Fuga in d BWV 875 ***201***
Teil II, Präludium in a BWV 889 ***459 f.***

Beethoven, Ludwig van
Große Fuge op. 133 ***250***
Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 ***482***
Sonate Es-Dur op. 81a »Les adieux« ***559***

Berg, Alban
Konzert für Violine und Orchester ***547, 562 f.***

Biber, Heinrich Ignaz Franz
Sonata violino solo representativa ***415***

Birtwistle, Harrison
Hoquetus David (Machaut-Bearbeitung) ***552***

Brahms, Johannes
Capriccio op. 76 Nr. 8 ***287***
Intermezzo op. 116 Nr. 6 ***30***
Waldesnacht op. 62 Nr. 3 ***30***

Carter, Elliott
String quartet No. 1 ***522***

Chopin, Frédéric
Ballade f-Moll op. 52 ***264***
Étude Es-Dur op. 10 Nr. 11 ***331***
Études op. 25 ***265***
Nocturne As-Dur op. 32 Nr. 2 ***264***
Quatre Mazurkas op. 24 ***265***
Quatre Mazurkas op. 30 ***265***
Prélude E-Dur op. 15 Nr. 3 ***331***
Trois Nocturnes op. 9 ***265***
Trois Nocturnes op. 15 ***265***
13e et 14e Nocturne op. 48 ***265***

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ciconia, Johannes
O felix templum jubila ***392***

Debussy, Claude
Estampes ***329***

Gaffurius, Franchinus
Missa brevis octavi toni ***403***
Missa primi toni brevis ***403***

Ghent, Emmanuel
Dithyrambos ***519 f., 523, 526–530***

Giovanni da Firenze
Nascoso al viso ***383–391***

Gubaidulina, Sofia
Offertorium ***533 f., 536–545***
Quasi hoquetus ***551***

Hauer, Josef Matthias
Konzert für Violine und Orchester op. 54 ***471***
Konzert für Klavier und Orchester op. 55 ***471***
Zwölftonspiel ***471***

Haydn, Joseph
Sinfonie e-Moll Hob. I:44 ***286***

Huber, Nicolaus A.
Doubles, mit einem beweglichen Ton ***356–359***

Ives, Charles E.
Central Park in the Dark ***521***
The Unanswered Question ***521***

Josquin des Prez
In illo tempore ***28***

Klein, Bernhard
Sechs Responsorien op. 17 ***204***

Lachenmann, Helmut
Guero ***481 f.***

Lasso, Orlando di
Cantiones sine textu, Nr. 23 (Bicinium ohne Text) LV 614 ***215–217***
Primus Psalmus poenitentialis LV 794 ***207 f.***
Sextus Psalmus poenitentialis LV 799 ***209***

Ligety, György
Artikulation ***480 f.***
Études pour piano, Nr. 18: *Canon* ***550***
Hamburgisches Konzert ***547–564***
Konzert für Klavier und Orchester ***550***
Konzert für Violine und Orchester ***552 f., 562***
Musica ricercata ***547, 553***
Nouvelles Aventures ***552***
Requiem ***547***
Trio für Violine, Horn und Klavier ***559***

Machaut, Guillaume de
Hoquetus David ***551–553***

Mendelssohn Bartholdy, Felix
Abendlied op. 8 Nr. 9 ***292–296***
Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 90 ***285–288***
Streichquartett a-Moll op. 13 ***291 f.***
Streichquartett e-Moll op. 44 Nr. 2 ***288–290***
Streichquartett f-Moll op. 80 ***291***

Mozart, Wolfgang Amadeus
Konzert für Horn und Orchester Nr. 4 Es-Dur KV 495 ***93, 97–101***
Sinfonie D-Dur KV 161 ***287***
Sinfonie g-Moll KV 550 ***289***
Sinfonie C-Dur KV 551, *Jupiter* ***25–29***
Streichquartett G-Dur KV 80 ***13***

Nancarrow, Conlon
Studies for Player Piano ***481***

Nassare, Pablo
Arde en incendio de amor ***160***

Neumann, Helmut
Contrapunkte op. 103 ***471–473***
Metamorphosen über ein Thema von Johann Sebastian Bach op. 25 ***459–462***

Nono, Luigi
Il canto sospeso ***141***
Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg ***141***

Pachelbel, Johann
Canon a 3 Violini con basso continuo ***66***

Palestrina, Giovanni Pierluigi da
Missa Ad fugam ***47***
Missa brevis ***47, 52 f., 56, 204***
Missa Ecce sacerdos magnus ***47***
Missa Iste Confessor Domini ***51 f., 55–58***

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Missa l'homme armé ***47, 49***
Missa Papae Marcelli ***47, 51, 403, 408 f.***
Missa Repleatur os meum laudae tua ***47***
Missa sine nomine ***426***
Missa Ut Re Mi Fa Sol La ***50***
Stabat mater ***56***

Philipp, Günter
Improvisationsstudie ***481***

Piazzolla, Astor Pantaleón
Calambre ***505–516***
La camorra I ***510, 517***
Lo que vendrá ***507, 516***
Maria de Buenos Aires: Fuga y misterio ***516***
La Muerte del Angel ***516***
Silfo y Ondina: I. Fugata ***516***
Tangazo ***516***

Piero
Sì com' al canto della bella Iguana ***388–390***

Ruffo, Vincenzo
Il quarto libro di messe ***407***
Missa Mortuorum ***408***
Missa Tulerant dominum meum ***408***
Missa Alma redemptoris mater ***396, 402, 408***
Missa Aspice homine ***402***
Missa A voci pari ***408***
Missa De Profundis ***408***
Missae quatuor concinate ad ritum concilii mediolani ***395***
Missa Primi Toni ***395, 398. f, 401 f., 405***
Missa Secundi Toni ***395, 400–403***
Missa Quarti Toni ***395, 398 f., 401 f., 405 f.***
Missa Octavi Toni ***395, 401 f., 404***
Missa Quem dicunt homines ***402***

Salvatore, Giovanni
Ricercata al 2do tuoni ***201***

Sammartini, Giovanni Battista
Sinfonia D-Dur J-C 14 ***13***

Scarlatti, Alessandro
Memento Domine (Psalm) ***204***
Missa ad canonem ***204***

Schein, Johann Hermann
Cantional
Freu dich sehr, o meine Seele ***119***

Schmelzer, Andreas Anton
Sonata »Die Türkenschlacht bei Wien 1683« ***415***

Schönberg, Arnold
Fünf Klavierstücke op. 23
Nr. 3 (Langsam) ***498***
Ode to Napoleon Buonaparte op. 41 ***141***
Verklärte Nacht op. 4 ***23, 30 f., 39***

Schreker, Franz
Die Gezeichneten ***145***

Schubert, Franz
Winterreise D 911
- Nr. 3, *Gefrorne Tränen* ***488***
- Nr. 18, *Der stürmische Morgen* ***488***

Schulz, Johann Abraham Peter
Abendlied ***294 f.***

Schumann, Robert
Carnaval op. 9 ***264***
Humoreske op. 20 ***295***
Ritornelle von Friedrich Rückert in canonischen Weisen op. 65 ***441–452***
Nr. 1, *Die Rose stand im Thau* ***445–448***
Nr. 2, *Laßt Lautenspiel und Becherklang nicht rasten* ***442–445***
Nr. 7, *In Meeres Mitten ist ein offner Laden* ***449, 451***
Anhang Nr. 2 WoO 17, *Mache deinem Meister Ehre* ***450***

Schwehr, Cornelius
poco a poco subito ***348–350***

Silcher Friedrich
Die Loreley ***249***

Skrjabin, Alexandr Nikolaevič
Kanon d-Moll WoO I ***331–333***
Poème Fis-Dur op. 32 Nr. 1 ***340–343***
Le Poème de l'Extase op. 54 ***340***
Prélude G-Dur op. 11 Nr. 3 ***338***
Prélude h-Moll op. 11 Nr. 6 ***333–335***
Prélude A-Dur op. 11 Nr. 7 ***338***
Prélude gis-Moll op. 11 Nr. 12 ***338***
Prélude E-Dur op. 15 Nr. 3 ***331***
Prélude Des-Dur op. 17 Nr. 3 ***338–340***
Prométhée. Le Poème du feu op. 60 ***340***
Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 43, *Le divin poème* ***340***
Sonate-Fantaisie gis-Moll (1886) ***336 f.***
Sonate Nr. 2 gis-Moll op. 19 (*Sonate-Fantaisie*) ***338***
Sonate Nr. 8 op. 66 ***343***

Spahlinger, Matthias
Fugitive beauté ***351–356***

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Steinbauer, Othmar
Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 op. 15 ***456–459***

Stockhausen, Karlheinz
Gesang der Jünglinge ***479 f., 483–502***
Gruppen ***500***
Klavierstück I ***500***
Kontra-Punkte ***139***
Punkte ***139***
Studie I ***480***
Studie II ***480***
Zeitmaße ***500***

Varèse, Edgar
Déserts ***481, 483***

Wagner, Richard
Die Meistersinger von Nürnberg ***14, 338***
Tristan und Isolde ***329, 338***

Webern, Anton
Johann Sebastian Bach, Fuga (Ricercata) à 6 voci ***534, 536 f.***

Westhoff, Johann Paul von
Sechs Suiten für Violine solo ***413–422***

Wilhelm, Karl
Die Wacht am Rhein ***249***

Zimmermann, Bernd Alois
Impromptu ***143***
Kontraste ***142, 144***
Perspektiven – Musik zu einem imaginären Ballett für zwei Klaviere ***142 f.***
Sinfonie in einem Satz ***142***

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Institutionenregister

A
Aarhus University 314
Akademie für Alte Musik Bremen 17
Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien 300, 465
Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt 141, 150
Archiv des Arnold Schoenberg Center 149
Archivio Capitolare di Pistoia 400

B
Bayerische Staatsbibliothek München 236, 239
Bayerischer Landtag 234 f.
Berliner Liedertafel 293
Bibliothek der St. Hedwigskathedrale Berlin 203 f.
Bruckner-Archiv des Stiftes St. Florian 301

C
College Music Society 115
Conservatoire de Paris 198
Conservatoire royal de Bruxelles 95
Conservatorio di Milano 234
Conservatorium der Musik in Coeln 90

D
Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung 137
Dresdener Hofkapelle 413
Dresdener Liedertafel 444

F
Franz-Liszt-Musikakademie Budapest 547

G
Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) 11, 16, 23, 117, 129, 479

H
Hochschule für Künste Bremen 17
Hochschule für Musik Freiburg 96
Hochschule für Musik München 235
Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien 300

I
Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 133 f., 141 f., 147, 150

K
k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien 299 f., 302
k.k. Hofoperntheater 301
Königlich bayerische Hofmusikintendanz 235 f.
Königlich bayerische Musikschule München 90, 233–236, 239, 241
Königliche Bibliothek zu Berlin 186, 224
Königliche Hof- und Staatsbibliothek zu München 234
Königliches Conservatorium für Musik, München 233–235
Königliches Institut für Kirchenmusik Berlin 185–188, 198
Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig 243–245, 252, 257, 262
Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien 300 f.
Konservatorium Dresden 90

L
Leipziger Singakademie 244
Liechtensteinisches Landesarchiv Vaduz 236, 239

M
McGill University Montreal 109
Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg 94

N
National Association of Schools of Music (NASM) 103–105
Netzwerk der Musikhochschulen 117
Neue Akademie der Tonkunst, Berlin 214 f.

O
Oper Köln 144

P
Paul Sacher Stiftung 547, 551, 557
Preußische Akademie der Künste 465

R
Real Convento de San Francisco, Zaragoza 160
Reichshochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien 300
Reichsjugend-Musikschulen 465
Royal Danish Academy of Music 314
Royal Danish Library, Aarhus 315
Royal Danish Library, Copenhagen 315

S
Scuola degli Accoliti, Verona 403
Sing-Akademie zu Berlin 186
Singschule Leipzig 79, 83
Staatliche Akademie für Tonkunst, München 235, 239
Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst Wien 300, 302, 305
Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 187 f., 197, 201
Staatskapelle Dresden 485

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stern'sches Konservatorium Berlin 214
Stockhausen-Stiftung für Musik 493
Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg 465

T
Texas State University 105

U
Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien 300
Universitätsbibliothek Basel 187
Universität Leipzig 262
Universität Wien 301
University of California, Los Angeles (UCLA) 140
University of Copenhagen 314
University of North Texas Libraries 303

W
Wiener Philharmoniker 301

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sachregister

A
Absolute Musik 142, 144
Achtstimmigkeit 190, 245, 425, 432
adornos 506, 511
Aemulatio 96
Affinalis 195
Agnus Dei 204, 398, 402
Akkordband 456 f., 459, 470 f., 473 f.
Akkorddissonanz 200
Akkordfolge; Akkordprogression 69, 196, 337, 428, 434 f., 438, 456 f., 460, 463, 470, 558
Akkordklasse 466 f., 469 f.
Aksak 548, 553 f., 559
Akzentparallelen 161, 303, 431
Algorithmus 120, 125
Allgemeine Musiklehre 145, 188, 196, 262, 266 f.
Alte Musik 13 f., 149, 204, 207
Alte Schreibweise; alter Stil 210, 246, 291, 368
Alte Schule; alte Meister 12, 209, 304
Alte Tonarten 193, 196, 304 f.
Alte Werke; alte Gesänge 48, 149, 196, 555
Alteration 222, 429
Ambitus 365 f., 402, 406, 416, 419, 421
Ambrosianischer Gesang 192
Amplitude 500
Anadiplosis 500
Analepsis 500
Anaploke 500
Annotation 97, 117–124, 384
Anticipatio Transitus 98, 178, 180 f.
Antiparallele 303, 431, 433 f.
Antiphon 325, 367
Antiterz 73
Antizipation 73, 178, 180 f., 371, 506
Appoggiatur; appoggiatura 99, 506
arrastre 506, 511
Arsis 87, 277 f., 284, 288, 290
Ars nova 551 f.
Art (Kontrapunkt) → Gattung
Arts and Craft-Bewegung 136
Ästhetik 11 f., 15, 18, 83, 95, 129, 132–136, 144, 148–154, 199, 227, 250 f., 397 f., 464, 488, 531
Atonalität 455, 462, 464
atonality 103, 115, 456
Audioanalyse 118
augmentation 27, 30, 32, 36
Außenstimmen 52, 56, 117–119, 124 f., 223, 335 f., 365 f.
Außenstimmensatz; Außenstimmen-Gerüst 119, 123, 179, 329, 332, 337
Authentischer Quintschritt 428, 431, 436
Auxesis 179, 500
Avantgarde 151, 334, 464, 488, 498

B
Bachstil 183, 432
background music 114
Banda Linda 554
Bandpassfilter 526
Bastarda-Stimme 497
Bauhaus 136, 147 f.
Baustein 456, 474
Begleitung 166, 185, 195–197, 201, 251, 261, 341, 391, 468 f., 480
Benedictus 398
Bicinium 80, 215 f., 466
Blues 347

C
Cadentia 213, 514
  maior 119, 121
  minima 119, 121
  minor 119
Cadenza doppia 56 f., 100
Cambiata 162
canon 24–27, 29, 32, 113–115, 213, 243, 455, 547
  polymorphous 26 f.
Canon
  ad Diapason 286
  per tonos 213, 223
Canto de Órgano 160 f.
Canto Llano 160–162, 164 f.
Cantus firmus 14, 29, 47, 113, 190, 198 f., 202, 215, 247, 249, 261, 267 f., 270, 272, 277, 292 f., 295 f., 299, 304 f., 361, 363, 369, 375, 396, 403, 408, 498, 551–553, 555, 557 f., 562 f., 593
Cantus planus 160, 362
Cantus prius factus 401, 553
Carrera 162–164, 166 f.
Cartesian space 32
Cento-Prinzip 361, 365
chaconne 115
Chopin-Sexte 342
Choral 61 f., 67, 69, 73, 75–77, 80, 149, 190–192, 196 f., 246, 295, 403, 426, 466, 547 f., 552, 554 f., 557–560, 562 f.
chorale 26, 29, 61, 114
chorale prelude 23, 114 f.
Choralsatz 548, 555
chromaticism 113 f., 513
Chromatik 174, 180, 200, 337 f., 340, 342, 418, 465–467, 470, 539 f., 543, 545–556
Chrysostomos-Liturgie 365, 376
Clausula dissecta 119
Clicktrack 351
Climax 500
Cluster 551

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Coda 25–27, 29, 182, 288, 445
colla parte 391, 428
Collage 343, 521
Color 554
combination 24, 27, 30, 38 f., 45, 213, 261, 514
Comes → Dux
Compás mayor 162, 166
Compasillo 162, 166
composition 26 f., 45, 61, 105, 109, 114 f., 229, 241, 243, 316, 362, 456, 507 f., 510, 514–516, 547
Concierto à tres 162
conductus 17, 37 f., 40
conservatory 79, 104, 107, 233
Coordinome 519 f., 524–526
Contrapunctus 101, 384, 392
  alla mente 193
  simplex 50, 96, 100, 118, 197, 220, 335, 435, 547 f., 554, 559
Contrapunto 160, 164, 166 f.
  à concierto 161
  alla mente 213, 225
  à Minimas 161
  à Semiminimas 166
  corto 163
  fugato 27, 29
  largo 163
  suelto 161, 166
countermelody 505, 507, 511–515
counterpoint 23–26, 30–32, 40, 93, 103–105, 107–116, 129, 149, 159, 162, 169, 185, 213, 233, 243 f., 261, 277, 299, 304, 311–314, 323, 325 f., 329, 347, 392, 425, 441, 455 f., 505 f., 512, 533, 547
  atonal 103, 115
  chordal 23 f., 29
  convertible 26
  dissonant 261
  double 26, 39, 114, 213
  historical 104
  imitative 115, 506
  impoverished 29
  improvised 31, 507
  invertible 24 f., 37 f., 104, 112, 114
  late Baroque 104, 107 f., 114
  learned 24
  modal 108, 112–114
  multiple 113
  polymorphous 24, 27, 29, 31 f., 35, 39
  Renaissance 29, 243, 311
  serial 115
  simple 113, 392
  species 40, 103 f., 107 f., 112–115, 185, 261
  three-part 104, 112, 114, 261
  tonal 108, 112–115
  two-part 39, 108, 112, 114
Credo 51, 398, 428, 431, 436 f.
Crucifixus 398

D
dance 114 f., 506
Darmstadt; Darmstädter Schule 133–135, 137, 141 f., 147 f., 150
Daseian symbols 33, 35
Deklamation 206, 308, 384, 409
demestvo 361–366, 369–376
Dezimensatz 56, 331
Diatonik 84 f., 180, 196, 200, 331, 335, 338, 340, 362 f., 539, 542 f., 545, 548
  nicht-temperierte 557
  zweite 338
diatonism 33, 35, 515
Dichte 142, 386, 390, 488, 491, 551
Dichtestufe 466
Dichteverhältnis 500
dictation 104
Differentia 404
Digitalität 117, 124, 302
Dilettant 333
Diminution → Verkleinerung
Diminution (Verzierung) 50, 57, 81, 114, 172 f., 175–177, 202, 331, 392, 409
Dissonanz 77, 96, 98–101, 119, 162, 165 f., 171–175, 177–180, 193 f., 200 f., 267, 284, 287– 291, 296, 303, 305 f., 335, 362, 375, 383, 392, 429, 430 f., 433, 435–437, 463
Dissonanzbehandlung 54, 97, 98, 100, 166, 172, 305 f., 392
Dodekaphonie; Zwölftönigkeit 14, 141, 219, 455 f., 460, 463, 465, 471, 498, 551
Doppelfuge 190, 234 f., 237, 239–241, 253
Doppelkanon 468
Doppeltropos 466
Dorisch 73, 196, 205, 402
Dreiklang 61–63, 70, 94, 97 f., 177, 266, 273, 289, 332, 357 f., 376, 557
Dreistimmigkeit 56, 162, 170, 179, 190, 202, 219, 240, 303, 354, 361 f., 369, 375 f., 398, 416, 431, 450, 452, 456, 543, 551
Durchführung (Fuge/Invention) 169, 237
Durchführung (Sonate) 277, 488
Durchgang 55, 72, 94, 96, 98, 161 f., 174, 176, 180, 263, 267 f., 305, 339, 342, 419, 459, 471
Durchgangsdissonanz 98, 161, 173
Dur-Moll-Parallelismus 287
Dur-Moll-Tonalität 93, 97 f., 198 f., 205, 249, 305, 337, 463, 593
Dux; Comes 27, 189, 202, 237, 246, 252, 286, 538
Dynamik 86, 217, 385, 447, 529, 548, 550, 552 f., 555

E
ear-training 104
Echo 45, 51, 287
Einfachheit 196, 204, 210, 216 f., 391, 396, 409, 445
Einklang 193, 206, 306, 366, 389
Einsatzabstand 208, 224, 281, 400, 522, 550
Emanzipation der Dissonanz 296, 463
Energetik 285
Engführung 237, 240 f., 287
Enharmonische Umdeutung 182, 557
enlace 511, 513–515

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Epigramm 448
Erbauungslied 293
Erfindungskern 330, 333
Euclidean rhythm 509
exposition (fugue) 113, 505, 515
Exposition (Sonate) 97, 488

F
fantasia 115
Fasslichkeit 283 f., 483, 501
Fauxbourdon 96, 287
Ferienkurs 133 f., 141 f., 147, 150
Figur 176–179, 287
Figuralmusik 193
Figuration 220, 266–268, 272, 292, 383, 385 f., 388 f., 391, 428
Film 142
Finalis 34, 36, 195, 366, 399, 402, 404–406
flipped classroom 103, 109
Folia 61, 66, 68 f., 77
Folk 347
Formel 57, 367–370, 373 f., 376, 558
Formel-Prinzip 361, 365
Formenlehre 235, 251 f., 257, 302
Franziskaner 160
fugata 505, 516 f.
fugato 115, 470 f., 505–508, 510–512, 514 f.
Fuge 13, 93, 185, 188–190, 199, 201, 213, 218, 228 f., 233, 235–241, 243–246, 249–253, 256 f., 301 f., 431, 455, 460, 500, 534, 547, 552
fugue; fuga 28, 107 f., 113–115, 185, 233, 243, 455, 505, 515–517
Füllstimme 332–334, 419
Fundamentschritt 65
Fünfstimmigkeit 161, 174, 208, 239, 407, 426 f., 429, 431, 466, 469, 500, 548
Funktion; Funktionalität 61 f., 66 f., 94 f., 205, 343, 463
Funktionstheorie 15, 266 f., 340

G
Ganze, das → Werkganze
Ganztonachse 469
Ganztonskala, Ganztonleiter 466, 469, 539, 542, 557
Gattung (Kontrapunkt); Art 16, 61, 146, 161 f., 185, 189–191, 193, 197–202, 218, 228, 246 f., 249, 261–263, 267, 303–307, 316, 320
Gegenbewegung 56, 73, 76, 119, 180, 190, 199, 201, 219, 223 f., 253, 271, 417 f., 426
Gegenfuge 253
Gegenreformation 46, 395 f.
Gegenschritt 67, 224, 331, 334 f.
Gehörbildung 79–81, 83, 90, 117
Gemeinschaft 138 f.
Generalbass; Generalbasslehre 11 f., 64, 96, 169 f., 172 f., 175–177, 179, 185, 189, 194, 196–198, 247, 249, 256, 335, 409, 426, 428
Gerade Bewegung 219
Geräusch 480 f., 525, 550
Gerüstsatz; Gerüst 57, 172, 179, 202, 220, 223 f., 291, 329, 331, 335, 337, 383–390, 392, 402, 404, 407, 427, 505
Gesanglichkeit 164, 413 f.
Gesangslehre 197, 203 f.
Geschwindigkeiten, metrische 290, 292
Gesellschaft 138
Gestalt; Gestalthaftigkeit 343, 473, 533, 538 f., 542–545
Gestalttransformation 495
Gestik 487, 498 f., 523
Gleichzeitigkeit 13, 174, 176, 208, 268, 271, 277 f., 284, 290, 347, 365, 371, 400, 432 f., 436 f., 483, 499, 520–522, 533, 545, 549
Gloria 45, 47–51, 55 f., 428
Glosa; Glossa 161 f., 166 f.
Glossieren 167
Graduslehre 392
graphic 33 f., 36
Graphik 480, 483, 487, 493
Gravitas 46, 396
Gregorianik 56, 80, 403
Groppo-Figur 176
Großterzachse 456
Großterzzirkel 223
Grundgestalt 219, 498
Grundtonfortschreitung 94, 463
Gruppenkomposition; Gruppe 479, 488, 493, 498–501
guardia nueva 506

H
Halbnotendissonanz 323
Halbschluss 119 f., 182, 287, 336, 339, 447, 449 f., 558
  phrygischer 205, 449
Handwerk; Handwerkslehre 12, 14, 96, 129–133, 135–140, 144, 146–149, 241, 278, 304, 331, 444, 593
Harmoniefremder Ton 268, 462
Harmonielehre 17, 77, 93, 95 f., 118, 130 f., 133 f., 145 f., 148, 185, 188, 194, 198, 239, 244 f., 265 f., 300 f., 303, 315, 334
Harmonik 14, 95, 129, 132, 145, 152, 185, 205, 223, 226 f., 246 f., 266 f., 329, 336 f., 340, 342 f., 428, 488, 547 f., 554, 558, 591 f.
  komplementäre 455, 465
  romantische 99 f., 134
harmoniola 25
Harmonisches Band → Klangband
Hauptakkord 94
Hauptthema; Hauptmotiv; Hauptgedanke 218, 291, 563
Heterolepsis 178
Heterophonie 15, 291, 354, 356, 366
Hexachord 50, 69, 81, 465–469
Hexachord-Mutation 81
Hip-Hop 40
Historisch informierte Aufführungspraxis 152 f., 592
Historismus 149, 196, 277, 282, 593
Hochschule; Hochschullehre 79, 89, 95, 97, 103, 117, 129, 144, 146, 148, 151, 480, 591 f.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hocket 32
Homophonie 13, 50 f., 77, 96, 170, 173, 208 f., 248 f., 333, 358–360, 395–398, 400 f., 407–409, 445, 450, 469, 533, 545
homophony 26, 114, 395, 533
Hoquetus 548, 551–553, 558–560
Horngang; Hornquintensatz 547, 559
Hornquinte 306
Hörpartitur 479 f., 482 f., 485, 491, 493, 495, 498, 501 f., 560
Hosanna 404 f.
Hüllkurve 501 f.
Humilitas 396
Hymnus 53, 56 f., 548, 559

I
Imitation 14, 28, 32, 47, 51, 56, 93, 96, 113 f., 185, 189 f., 206, 208 f., 215, 217, 225, 228, 235, 252, 278, 280, 285 f., 289, 313, 399 f., 409, 417, 450, 467, 469, 471, 491, 498, 505 f., 515, 548 f., 558 f.
Improvisation 14–16, 31, 35, 37, 103 f., 109, 115, 153, 162, 166, 170, 172, 175, 333, 415, 422, 481, 487, 505–508, 511, 513–516, 592
Initium 404
Instrumentation 188 f., 235, 251, 500, 516 f., 533 f., 540, 543–545, 549
Interpretation 105, 144, 420, 482, 522, 550
Interpunktion 284
Intervallfortschreitung 172, 213, 266, 386
Intervalllehre 81
Intervallsatz 15, 329–331, 335, 339, 341, 343
Intervall-Skelett 335
Invention 29, 104, 107 f., 114 f., 169, 174 f., 177, 179, 181, 547
inversion 24, 27, 30–32, 35–37, 213
Isorhythmie 551, 554

J
Jazz 107, 109, 115, 506, 514, 516, 558
Jugendbewegung 138 f., 147 f.
Jugendmusikbewegung 137, 145–147, 151

K
Kadenz 50, 53 f., 56, 66, 70, 72 f., 94–97, 118–121, 123, 165, 175 f., 180, 205, 222, 227, 292, 332, 340, 342, 404, 433, 538
Kadenzflucht 54, 433
Kammermusik 13, 218, 522
Kammerstil 169, 171, 173, 182
Kanon 14, 66, 93, 96, 131, 178 f., 189, 195, 202, 208 f., 213 f., 218–221, 223–225, 227–229, 236, 239, 243, 245, 252, 281, 286, 301, 331–333, 335, 359, 441, 444 f., 448, 450 f., 455–457, 459, 465–467, 469, 471, 473 f., 547–551, 558 f., 592 f.
  endlicher 219
  geschlossener 219
  in der Vergrößerung 219
  in der Verkleinerung 219
  in einfacher Bewegung 219
  in Gegenbewegung 219, 223, 473
  in gerader Bewegung 219
  in gleichen Intervallen 219
  in krebsgängiger Bewegung 219, 473
  in krebsgängig verkehrter Bewegung 219, 223, 473
  in ungleichen Intervallen 219
  offener 219
  per tonos 213, 223
  unendlicher 219
  zerfließender 359
Kantate 72, 427, 490
Kantionalsatz 426, 435
kazanskaja-Notation 363 f., 366, 368, 376
Kirchenmusik 45, 170, 185–187, 204, 209, 235, 395, 403, 409, 445
Kirchenstil 169, 171 f., 182
Kirchentonart; Kirchenton 185, 195–197, 201, 304 f., 366
Klang 103, 161, 391, 421, 480 f., 495, 498
Klangband; harmonisches Band 457, 459, 462, 472, 474
Klangerzeugung 520
Klangfarbe 217, 390, 398, 408, 533 f., 539 f., 542–545
Klangfortschreitung; Klangprogression 94 f., 100, 375, 389, 392, 409, 455, 457, 462 f.
Klangkontinuum 457
Klangreihe 455–457, 459, 464, 471, 474
Klangtyp 483, 501
Klausel 15, 23, 56, 96, 118–120, 122 f., 125, 164, 195, 197, 208, 361, 365, 369–371, 374, 376, 433
  Altklausel; Terzfall-Altklausel 98, 123, 433, 436
  Bassklausel 57, 205, 434
  Diskantklausel, Sopranklausel 86, 165, 205, 433
  Mi-Klausel; Mi-Kadenz 57, 119, 121
  Tenorklausel 56 f., 72, 86, 123, 433, 534
Klauselsystem 123
Kleinterzzirkel 223
Komplexion 467–470
Komplizierung 52, 55, 261, 263, 354, 521, 527
Komponieren 129, 132–135, 137, 139 f., 143 f., 149 f., 152 f., 195, 243, 246, 274, 301 f., 330, 343, 390, 444, 530
  modulares 333
  syntagmatisches 333
Komposition 12–14, 58, 80, 132, 134, 141, 146 f., 149, 152, 160 f., 170, 215, 229, 251, 303, 347, 375, 396, 415, 425, 450, 456, 463–465, 472–474, 480, 521, 534, 547, 593
Kompositionslehre 12 f., 169, 241, 251, 256, 280, 282, 301
Konservatorium 79–81, 84, 90, 129 f., 134, 145–148, 214, 234, 243, 245, 251, 262, 300 f., 333 f.
Konsonanz 98 f., 118 f., 124, 161–165, 171, 175, 177, 193, 200, 222 f., 284, 287, 290, 296, 306, 329, 335, 362, 375, 385–387, 392, 437
  unvollkommene; imperfekte 96, 101, 199, 208, 220, 341, 343, 389
  vollkommene; perfekte 55, 96, 101, 268
Kontrapunkt
  akkordischer 23
  atonaler 103

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

doppelter 12, 96, 99, 189 f., 213–215, 217–220, 227–229, 234–237, 239–241, 243–246, 249 f., 253, 278, 302, 342, 592
dreifacher 142
einfacher 191, 218, 228, 236 f., 239, 243, 246, 248, 262
freier 228 f.
gleicher 246, 263
harmonischer 181, 249, 463
linearer 143, 145, 455
mehrfacher 191, 218, 343
modaler 103
obstinater 456, 475
poetischer 250
romantischer 277, 333
polymorpher 23, 220, 263
strenger 13, 142, 228, 263
tonaler 103
ungleicher 246, 262 f.
vielgestaltiger 220, 263
vierfacher 222
vierstimmiger 425, 438, 554
zweistimmiger 96, 161, 163, 170, 451
Kontrapunktdidaktik; Kontrapunktmethodik 215, 331
Kontrapunktik 227, 249, 256, 425, 455, 459, 471, 593
monochrome 139
Kontrapunktische Schreibart 213, 220
Kontrast 51, 444, 452–544
Kontrasubjekt 228, 237–239, 241, 460, 538
Konzertouvertüre 221
Konzil von Trient → Tridentinum
Krebs 213, 219, 223, 360, 473 f.
Krebsumkehrung; Spiegelkrebs 219, 221 f., 473 f.
Kreuzmotiv 58
Kyrie 58, 398, 405, 428 f., 437

L
Lage
enge/weite 61, 63 f., 69–76, 426
hohe/tiefe 499, 549–551, 555, 558
Instrument 421
Oktav-, Terz-, Quintlage 65, 179
Lamento-Bass 418
Lateinische Sprache 17, 45 f., 48, 58, 192, 205, 362
Lauda 46
Lautsprecher 483 f., 493, 496, 500
leap 317 f., 320 f.
Lehrdialog 159 f.
leitmotiv 30 f.
Leittonabsprung 61, 73, 75 f.
Liedsatz 67, 392
Ligatur 50, 180, 194, 364
line 24 f., 27, 29, 33–38, 40, 113 f., 185, 329, 455, 506, 508, 510, 513 f.

Linearität 15, 55, 140, 143, 145 f., 151, 337, 362, 370, 376, 406, 455, 464, 542
Linie 53, 206, 208, 263, 329 f., 339, 389, 392, 437, 484, 538 f., 543, 552 f., 555, 562
schwebende 339
Liniennotation 365, 373
Liniensystem 84, 479, 481–483, 500
litany 325
Liturgie 361 f., 364, 366 f., 370, 374 f., 395, 403 f., 406, 408
Lochkarte 519 f., 524, 530
Logik, musikalische 148, 217, 284, 329 f., 339

M
Madrigal 45 f., 115, 383 f., 388, 391–393, 396, 401
Manier 81–83, 172, 175
Manierismus 46
Mannigfaltigkeit 196, 217 f., 224
Marian antiphon setting 325
Maschine 120, 531, 552
mass 325, 395 f., 401
Mechanik 68, 250 f., 256, 278
Mehrchörigkeit 409, 426, 434
Mehrstimmigkeit 15, 50, 93, 95–98, 140, 191 f., 219 f., 253, 278, 361–367, 369–371, 373–376, 395, 403, 408, 416 f., 425, 429, 438, 444, 455, 474, 534, 550 f.
latente 178
Meisterwerk 131 f., 302
Melisma 38, 45, 54 f., 361–364, 366, 368, 370 f., 373, 384–386, 389 f., 392
Mensuralnotation 195, 305
Menuett 172, 280, 286 f.
Messe 46 f., 49, 51, 56, 186, 395–398, 401–403, 405–409, 428, 431, 436 f.
Metrik 86, 265, 277–280, 282 f., 285, 288, 290, 292, 296, 339, 357, 359, 448, 483, 524
Metronom; Metronomsignal 519 f., 524–526, 529, 550
Metrum 192, 247, 279, 287, 292, 357, 483, 491, 550
Middle Ages 113, 361 f.
Mi-Kadenz → Mi-Klausel
Mikrointervall 487, 545
Mikropolyphonie 15, 547, 550
Mikrotonalität 354, 357, 547 f., 554, 556–559
milonga 506
campera 506
cuidadana 506
Mimesis 500
Mi-Regel 96
Missklang 216
Mittelstimme 52, 62, 75, 174, 335, 419 f., 431, 551, 555
Mixtur 548
Modalität 69, 103, 213, 362, 401 f.
modality 103, 108, 110–115, 213, 401
mode 33 f., 112–114, 185, 395
Modell 12, 56, 172, 199, 282, 290, 296, 418, 459 f., 470, 474–476
modestia 396
Modus 57, 68, 84, 194–196, 205, 221, 246, 305, 366, 395, 397, 401 f., 406, 469, 555
authentisch/plagal 196, 402, 558
Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit 469
Monodie 362–369, 375
Monothematik 332, 414
Monte 224

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Monte-Seqenz 376
mordent 506
motet 23, 28, 112, 115, 325, 401
Motette 23, 46, 251, 392, 408, 426, 428, 431, 435
Motiv 266, 285–290, 419, 450, 459 f., 471, 481, 487, 555,
- *Les-Adieux*-Motiv 559
motive 29 f., 112, 115, 510 f., 515
motivic development 114
Motivische Arbeit 227
Motus contrarius → Gegenbewegung
Musica
ficta 113, 385
intelligibile 396
poetica 169
practica 95
speculativa 96
theorica 95
Musica enchiriadis 23, 32, 34, 36, 40
Musikgeschichte 131, 133, 144, 150, 185 f., 189, 193–195, 464
Musikschule 89
Musiktheorie 15, 95, 103, 117 f., 124, 129–133, 144, 146, 149–154, 159 f., 185–187, 197, 215, 229, 234, 241, 251, 278, 284, 299 f., 303, 347, 456, 464, 553, 591 f.
historisch informierte 79, 96, 210
Musikwissenschaft 82, 130, 132, 151–154, 264 f., 311, 396
Musique concrète 480

N
Nachahmung 218, 252
Nachklangtechnik 456, 463, 470
Naturton 555
Naturtonreihe; Partialtonreihe 554 f.
Nebendreiklang; Nebenakkord 94
Nebennote 340, 342
Neume 34, 36, 361–365, 367, 371, 375
niz 362 f., 365 f., 371, 375
Notation 86, 237, 363 f., 366, 368, 375 f., 403, 418, 479 f., 483, 500 f., 521–523, 527 f., 530, 557
ideelle 420
notation 23 f., 31–38, 109, 112, 315, 323
alypian 36
graphic 33 f.
Note gegen Note 196 f., 200, 202, 213, 220, 246, 262, 266, 392, 407
Notre Dame polyphony 32
nusmido clausula 38

O
Obichod 364
Oktavgattung 304
Oktavregel; Regola dell'ottava 15 f., 96, 100, 199, 223, 336
Oktavregister 500
Oktavteilung 213, 223
Oktoechos 366–370, 374
omnibus 30
Ordinarium 370, 396 f.
Organum 34 f., 192 f.
Orgel 160, 170, 185 f., 195 f., 201, 235 f., 251 f., 441, 444
Ornament, ornamentation 314, 317–322, 383, 506
ostinato 115
outer voices 29, 35, 107, 117
Ouvertüre 218

P
Pachelbel-Bass 66
Pädagogik 103, 130, 134, 145 f., 148 f., 151, 153, 214, 311, 315, 334
Palestrina-Stil 16, 311 f., 315–318, 321, 592
Palestrina style 311–318, 323–326
Palilogia 500
Panchromatik 463
Pankonsonanz 339
Pantonalität 463
Parallelbewegung (allgemein) 56, 61, 73, 75, 119 f., 223, 271, 376, 417, 425, 431–433
Parallele vollkommener Konsonanzen 55, 64, 70, 96, 119, 265, 268, 390 f., 431, 436, 553
- verdeckte Parallele 96, 306, 431
parallel fifths 34, 392
Parodie 57
Partialtonreihe → Naturtonreihe
passacaglia 115
Passagio 83
Pastorale 491
Pattern 370, 375, 509, 511–515, 551
Payada 506, 515
peer teaching 109
Pentatonik 459
Peritonalität 462
Permutation 25, 460, 474 f., 497 f., 500
Phasenverschiebung 280, 287
phase shift 512
Phrygisch 68, 194–196, 205, 402
PIP-Prinzip 96
Pitch-class set; Pitch-class-set-theory 467, 470, 498, 591
Plagalschluss 119 f., 376, 514, 558
Poème (Gattung) 340
Poesie 250
Polymetrik 15, 263
Polyphonie 13–15, 18, 47, 49, 51, 93, 138, 143, 147, 170, 213, 220 f., 227, 249, 262, 264, 277 f., 290, 343, 347 f., 350, 354, 356, 358–360, 362 f., 374, 376, 395–398, 400, 407–409, 415 f., 420, 422, 425, 429, 431, 445, 447, 455, 483, 526, 534, 592 f.
latente 419
Polyphonie von Anordnungen 15, 451
polyphony 31, 34, 45, 115, 213, 313, 347, 361 f., 395, 425, 519
Polyrhythmik 264 f., 521

popular music 109, 112, 114 f.
Postmoderne 131 f., 151
Povertka 368 f., 376
Prélude 332–335, 338, 340
Prima pratica 500

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Proportionensprung 351
Proposta 219, 417
Provinzialkonzil 395, 407
Psalm 207, 244
Psalmton 395, 402–408
Psalmtonabstraktion 404, 406
Psalmtonmesse 402, 406, 408
Psalmtonparaphrase 404
Punctus contra punctum 190, 451, 500, 521
Punktierung 50, 162, 206, 364, 372, 398
Punktuelle Musik 139 f., 142, 148, 534
put' 362–366, 368–371, 373, 375

Q
Quantitas intrinseca 284
Quartole 261 f., 264 f.
Querelle des Anciens et des Modernes 12
Quinta falsa 165
Quintanstieg 226, 434
Quintbegriff 279, 282, 288
Quintfall 72, 175, 224, 226, 426, 428, 432–434, 445, 447
Quintfallsequenz 85, 180, 225, 335
Quintole 261 f., 264 f., 349

R
Rationalismus 284
Rätselkanon 219
Raum, metrischer 284
Rauschen 479, 495, 525
Reduktion 100, 169, 171 f., 174–176, 178–181, 335, 360
re-enactment 152 f.
Reformmesse 395–399, 402 f., 406–409
Regola dell'ottava → Oktavregel
Reihe → Zwölftonreihe
Reihentechnik 147, 277, 456, 473
Rekomposition 330 f.
Reminiszenzton 472
Renaissance 13, 16, 23, 28 f., 39, 80, 107, 112 f., 115, 213, 227, 243, 247, 305, 311
Repercussa; Repercussio 216, 404, 406
Repetition → Tonwiederholung
Resolution (der Dissonanz) 178–180
Retrograde 24, 32, 35 f., 38, 213
Rhetorik 45, 47, 49
Ricercar 115, 428, 437
Risposta 219, 417
Ritornell 441, 444, 448–450, 452
Ritornello 390 f.
Romanesca 400
romanticism 26, 115, 277, 329
Romantik 99 f., 134, 137, 209, 218, 277, 329, 332 f.
rule 32, 39, 61, 109, 169, 261, 299, 314, 320 f., 324 f., 347
  hard 112
  on rest 323
  soft 112

S
Salon 342
Sanctus 160, 204, 398
Sarabande 174, 284, 420
Satzmodell 15 f., 56, 66, 77, 96, 124, 209, 256 f., 334, 375 f., 409, 418, 455 f., 464, 474–476, 591, 593
Scheinstimme 333
Schichtenlehre 295, 303, 591
Schule (Institution) 82 f., 89, 101, 186, 233
Schule (Tradition, Strömung) 147, 151, 218, 304
Schulmäßigkeit 130, 133, 144–148
Sechsstimmigkeit 189, 237, 407, 466, 543
Seitenbewegung 55, 119 f.
Seitensatz 221
Selbständigkeit (der Stimmen) 134, 262, 366, 371, 521
Semidissonanz 93, 98, 100
Senaria perfecta 385
Septakkord 94, 97–99, 175, 182, 198, 200, 205, 270, 332, 557
sequence 61, 113 f., 213, 510, 514–516
Sequencer 117
Sequenz 61, 66, 69, 96, 176, 213, 224 f., 227, 256, 270, 292, 334 f., 376, 421
Serialismus 129, 137, 139–142, 147 f., 534, 552
Sesquialtera 163–165
Siebenstimmigkeit 195, 551
sight-singing 104
Signal 524
simplicity 313, 396
Simultaneität; simultaneity 14, 30, 108, 142, 213, 218, 220, 266, 416, 556
Sincopa tutta cattiva 165
Sinfonie; Sinfonik 13, 23, 80, 192, 217 f., 221, 252, 285–289, 301, 340, 482, 485
Singbewegung 137, 146
Sinuston 487
Sitz der Akkorde 335 f., 341
Skala; Tonleiter 84 f., 87, 96 f., 100, 123, 162, 182, 198, 202, 206, 223, 263, 266 f., 286, 334, 339, 362, 418, 421, 480 f., 493, 496–498, 500 f.
Skelett 333, 335
Skordatur 416
Software 117 f., 125
Soggetto 54, 169, 176 f., 179, 181, 208, 213, 217, 223, 237 f., 417
Solfeggio 80 f.
Solmisation 81, 88
Sonate 252, 301, 340, 343, 414 f., 419, 422
Sonatenform; Sonatenhauptsatzform 221, 252, 289, 488
Sonic Visualiser 118
Sonido armonico 161
species; species counterpoint 40, 103 f., 107 f., 112–114, 185, 261, 303, 316–319, 323
Spektralanalyse 501, 548
Sphärenharmonik 465
Spiegelkanon 221
Spiegelkrebs → Krebsumkehrung
Spiegelung 61, 460, 468
Spiralkanon 469 f.
Sprung 61, 69 f., 75, 84 f., 89, 164 f., 177–179, 267 f., 270–272, 306, 384, 418, 421, 433, 555
Sprunggesetz 317, 321 f., 325
Stammakkord 94, 99

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stepenna 367–369, 373, 376
Stilempfinden 13
Stilkopie 151, 153
Stimmfortschreitung 427, 432, 434 f., 437 f., 463
Stimmführung 15, 94–96, 170, 173, 175, 177, 185, 249, 262, 292, 301 f., 341, 376, 416, 425–427, 429, 431, 433 f., 455 f., 459, 463, 469 f., 475 f., 557
Stimmkreuzung 56, 70, 306, 431, 438, 555
Stimmlage 417, 419, 426
Stimmschicht 471, 475
Stimmtausch 32, 56, 177, 179, 278, 342 f.
Stimmung 416, 559
  gleichstufige 548, 554 f., 557
Stolp-Notation 364, 366
Streichquartett 13, 240, 251, 288, 291 f., 356
Strenger Satz 95, 169, 193, 200 f., 210, 459, 476, 547
stretto 24, 27 f., 40, 113, 238
Stufe (harmonisch) 64, 66, 69, 72, 95, 97, 100, 226 f., 256, 332, 341
Stufentheorie 256
Stundenbuch 302 f.
style mapping 325
Stylus
  communis 171
  gravis 171 f., 176
  theatralis 171 f.
subject 113, 505–515
Suite 174, 417–421, 517
Swing 512, 559
Symmetrie 449, 455, 465, 467 f., 473, 529
Syncopatio 53, 171, 173, 176
syncopation 277, 322 f., 511
Synkope; Synkopierung 50, 54, 57 f., 175 f., 202, 262 f., 278 f., 364, 369
Synkopendissonanz 58, 96, 98, 162, 220, 263, 277 f., 280, 282, 284, 427

T
Tabula
  naturalis 61 f., 65–67, 69, 71 f., 75–77
  necessitatis 1 61 f., 74–77, 434
  necessitatis 2 61 f., 75–77, 434
Tafelsatz 62, 77
Taktlehre 81
Talea 554
Tango 505–507, 511, 515, 517
  nuevo 505 f.
Tanz 46, 142–144, 284, 413, 415, 548
Technik 519 f., 530
Technik (kompositorisch) 17, 45, 51, 77, 103, 135–137, 147, 150, 214, 243, 250 f., 257, 277, 292, 295, 347 f., 374 f., 455, 465, 473, 479, 498, 500, 534, 548, 551–553, 593
Teiltonbewegung 350
Tempo 292, 349, 354, 397, 449, 451, 519, 521–523, 526, 528–530, 549 f., 552
Tempopolyphonie 351, 354, 356, 519–523, 526, 528, 530 f.
Tempoproportion 521
Temposchichtung 519
Tempus imperfectum 247
tendere 385
Terzschichtung 99, 557
Tetrachord 36, 57, 84, 181, 336
Textausdeutung 57 f., 384, 387, 390
Textauslassung 399–401
textbook 103, 108 f., 112–115, 159, 213, 233, 311–315, 324–326
Textierung 45, 47 f., 50, 88
Textverständlichkeit 45–47, 50 f., 58, 395–401, 406–409
Thema 176, 202, 215, 237, 249, 256, 286 f., 428, 431, 464, 498, 533 f., 538 f., 543
Thematische Arbeit 213, 217 f., 220
Themengruppe 460
Thesis 87, 277 f., 284, 288, 290
Tiefkombinatorisch 218
Tiento 160, 166
Tierlaut 415
Tirata 177
Toccata 160
Tonalität 148, 455, 457, 462–464
  harmonische 15, 221, 337
  substituierende 462
Tonalitätsschwächung 329 f.
tonality 113, 287, 329, 456
Tonartenfolge 449
Tonartensystem; Tonartenverwandtschaft 82, 87
Tonband (Gerät) 480–483, 491, 519, 523, 526
Tonhierarchie 457, 462
Tonleiter → Skala
Tonsatz 94, 134, 144–147, 150–152, 200 f., 244, 278, 455, 462 f., 466, 475 f.
  historischer 152 f.
  künstlerischer 347
Tonsystem 188, 366, 375
Tonus 402
Tonwiederholung; Repetition 50, 57 f., 67 f., 349, 359, 447
Tool 117 f., 125
Transitus irregularis 162, 176, 431
Transposition 29 f., 33 f., 87, 137, 456 f., 466, 471, 510
tresillo 509, 511–515
Tridentinum / Trienter Konzil 45, 395 f., 402 f., 407–409
trill 506
Triller 81, 84, 86 f., 415, 534
Triole 261–265, 267 f., 331 f., 349
troestročie 361–363, 365–371, 374–376
Trope; Tropos 465–468, 470 f., 473
Tropenlehre 465 f.
Trugschluss 54
turnaround 514, 516
twelve-tone technique 115, 455

Ü
Übergang 87, 163, 223, 370, 447, 481, 495 f.
Ultima 72, 119, 121, 558, 563
Umkehrung (von Akkorden) 77, 94, 97–99, 179, 181

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Umkehrung (von Tonfolgen) 213, 219, 223, 253, 278, 468 f., 473 f.
Ungenauigkeit 550
university curriculum 23
Unterricht 16, 79 f., 82, 84, 89 f., 103, 117, 119, 129, 131, 134, 145, 152, 163, 185, 187189, 195, 197 f., 201, 204, 214, 233–236, 238 f., 241, 251, 257, 273, 280, 299–301, 303, 306, 331, 427, 429, 438, 480, 501, 547, 592

V
vagrant chords 30
Variatio 172, 175, 178
Variation 39, 112–115, 322, 398, 407, 487, 515
  entwickelnde 217
Varietas-Prinzip 49
Verdopplung 61 f., 70, 77, 170, 174, 176, 366, 426 f., 429 f., 433, 438
Vergrößerung 165
verh 362 f., 365 f., 371, 375
Verkleinerung; Diminution 219, 290, 511
Versachlichung 136, 146
Versetzungszeichen 196
Vertretung (von Akkorden durch Intervalle) 271 f.
Verwechslung 93, 99 f., 178–180
Verzierung 81, 172, 175, 193, 202
via natura 385
video game music 114
Vielstimmigkeit 190, 219, 425–431, 436–438, 452 f., 476, 500, 543–545, 550
Vierstimmigkeit 61 f., 68, 94, 149, 170, 172, 174 f., 179, 189, 195, 218, 220 f., 224, 234, 240, 247, 249 f., 253, 266, 303, 334, 361 f., 366, 370, 373–376, 396, 399 f., 407, 416, 419, 425–428, 431, 434, 438, 444 f., 450, 452, 468, 471, 474, 554, 562
Viertelton 555
Vierzeiler 448–450, 452
Villancico 160
vocal polyphony 243, 311, 314, 326
Vokalpolyphonie 16, 243, 250, 311, 314, 322 f., 329, 396, 447
Volkslied 221, 295
Volksmusik; Volkspoesie 347, 448, 554
Vorhalt 94, 280, 292, 340, 437
Vorhaltsdissonanz 279, 290, 296

W
Waisenzeile 448
Wechselnote 96, 162, 175, 267 f., 271, 399, 459, 472
Weimarer Sinfonik 217
Werkganze, das; Ganze, das 140; 218, 250 f., 441, 451
Wiederholung (didaktisch) 89
Wiederholung (musikalisch) 164, 287, 376, 447, 449, 475, 488, 500 f., 549, 558
Wolke 480
world musics 115

Z
Zeitfigur 280, 283, 287
Zeit-Kontrapunkt 292
Zickzack 224, 335
Zirkelkanon 223
Zitat 141, 295, 338, 357, 491, 562 f.
znamennyj-Gesang 362, 364–370, 375
Zweistimmigkeit 14, 16, 56, 96, 161–163, 166, 170, 172, 175 f., 179, 181, 192, 199, 215, 218–220, 223, 247, 249, 253, 261–263, 266, 269, 303–306, 332, 334, 350, 365, 391, 399, 451, 460
Zweite Wiener Schule 14, 140, 221, 300, 456
Zwölftönigkeit → Dodekaphonie
Zwölftonreihe; Reihe 141, 219, 455–457, 459, 462 f., 471, 473 f., 476, 498, 549, 552
Zyklus 181, 289, 441, 444 f., 448–452, 471, 481

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anhang 2

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Call for papers
Kontrapunkt - ewiggestrig oder unerlässlich?

Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin

5. bis 7. Oktober 2018 (Fr-So) Hochschule für Künste Bremen
Kongressleitung: Florian Edler, Andreas Gürsching

Dass erstmalig ein bestimmtes Teilgebiet der Musiktheorie Gegenstand eines GMTH-Kongresses wird, verdankt sich nicht zuletzt einem neu erwachten verbreiteten Interesse am Kontrapunkt. Dieser ist als Unterrichtsfach an vielen Musikhochschulen in übergreifende Veranstaltungen wie ›Musiktheorie‹ oder ›Satzlehre‹ integriert und wird vergleichsweise selten noch als eigenständiges Fach gelehrt. Der Begriff ist gleichwohl aus dem Fachdiskurs nicht wegzudenken und rückte in den vergangenen Jahrzehnten in dem Maße in den Blickpunkt, wie bei der Auseinandersetzung mit tonaler Musik die Fokussierung auf Harmonik relativiert wurde. Die Aktualität von Kontrapunkt spiegeln nicht zuletzt jüngere Lehrbücher, die den Begriff im Titel führen, ihn aber in unterschiedlichen stilistischen Kontexten beleuchten. Die Intention des Kongresses ist, sowohl Einblicke in möglichst viele mit Kontrapunkt zusammenhängende analytische, methodische und historische Aspekte zu gewinnen als auch hinsichtlich der Zielrichtung und Auffassung des Lehrgebiets eine Standortbestimmung vorzunehmen. In drei thematischen Sektionen und einer freien Sektion werden diese Ziele verfolgt:

Sektion 1: Systematisch-methodische Implikationen der Kontrapunktlehre

Keynote: Peter Schubert (Montreal)

Eine Annäherung an das Thema kann über Definitionen, Ab- und Eingrenzungen des Lehrgebiets wie auch der kompositorischen Kategorie ›Kontrapunkt‹ erfolgen. Probleme und Vorzüge einer Trennung von Lehrgebieten sind ebenso zu beleuchten wie die Fragen, ob der Rekurs auf historische Satzmodelle einen Ersatz für traditionelle musiktheoretische Teilfächer bietet und inwieweit die tradierte Disziplin in spezifischen Ansätzen des 20. Jahrhunderts (z. B. Schichtenlehre Heinrich Schenkers, Tonfeldanalyse, Pitch-class set theory) ›aufgehoben‹ sein könnte. Mit solchen systematischen Klärungen hängt die Beschäftigung mit Ansätzen und Problemen der Vermittlung eng zusammen. Die Relevanz von Kontrapunkt für die Ausbildung ist ebenso zu hinterfragen wie seine Verankerung im Hochschul-Curriculum. Die Alternative zwischen den beiden Zielen der Vermittlung entweder von Charakteristika bestimmter Stile oder von elementaren

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Phänomenen westlicher Musik berührt die Frage nach einer eher historischen oder systematischen Ausrichtung. In dieser Sektion soll es außerdem um methodische Einzelaspekte gehen wie z. B. die Improvisation, das Singen oder den Einsatz elektronischer Medien im Kontrapunkt-Unterricht.

Vorschläge für Themenfelder

- Kontrapunkt und Polyphonie
- Kontrapunkt als Teildisziplin der Musiktheorie
- Kontrapunkt und Harmonik als Instanzen der musikalischen Analyse
- Fugenlehre
- Kanonprinzipien
- Doppelter Kontrapunkt
- Kontrapunkt im Schul- und Hochschulunterricht
- Methoden der Vermittlung des Kontrapunkts
- Aktualität des ›Fachs‹
- Welche Stile gelten - mit welchem Recht - als kontrapunktisch?

Sektion 2: Historische, gesellschaftliche und ästhetische Kontexte

Keynote: Dörte Schmidt (Berlin)

Hierzu zählt die Beschäftigung mit der Geschichte der Kontrapunktlehre. Inhalte und Probleme einzelner Lehrwerke sind ebenso zu thematisieren wie Kontinuitäten, Paradigmenwechsel und Kontroversen, wie sie sich aus dem Vergleich verschiedener Quellen rekonstruieren lassen. Auch sozial- und kulturgeschichtliche Aspekte können einbezogen werden: Aus welchen Motiven heraus und unter welchen Rahmenbedingungen haben einzelne Persönlichkeiten die Entwicklung des Fachs mitgeprägt, welche Institutionen verbinden sich mit bestimmten Lehrtraditionen, und welche länderspezifischen Differenzen bestehen hinsichtlich der Inhalte und deren Vermittlung?

In ästhetischer Hinsicht wäre der Stellenwert von Kontrapunkt in diversen Epochen zu betrachten. Beispiele sind Motive der Rückbesinnung auf den ›Palestrina-Stil‹ (vor und) seit Johann Joseph Fux, die problematische Nähe des Fachs zum Akademismus im 19. Jahrhundert, die Bedeutung(en) der Disziplin für so unterschiedliche Erscheinungen wie die Philosophie der neuen Musik der 1950er/60er Jahre und die historisch informierte Aufführungspraxis. Denkbar sind auch Beiträge über die Reflexion kontrapunktbezogener Debatten in der Publizistik sowie in Werken musikaffiner Literaten wie E. T. A. Hoffmann oder Thomas Mann.

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorschläge für Themenfelder

- Geschichte der Kontrapunktlehre
- Die Methode J. J. Fux' und ihre Nachwirkungen
- Die Rezeption J. S. Bachs als Kontrapunktiker
- Cäcilianismus
- Fugenästhetik im 19. Jahrhundert
- Kontrapunkt im Umfeld einer sich auflösenden Dur-Moll-Tonalität
- Stellenwert von Kontrapunktik im Denken gegenwärtiger KomponistInnen

Sektion 3: Kontrapunkt in der Komposition

Keynote: Cornelius Schwehr (Freiburg)

Ein Gegenstand dieser Sektion sind Interdependenzen zwischen Kompositionspraxis und Kontrapunktlehre, wie sie seit deren mittelalterlichen Ursprüngen bestehen. Mit Blick auf die Zeit seit dem 18. Jahrhundert lässt sich beispielsweise die Vorstellung von Kontrapunkt als Inbegriff einer verbindlichen Handwerkslehre und Grundlage kompositorischer Meisterschaft ergründen. Ob und inwieweit polyphone Arbeit ein hohes kompositorisches Niveau verbürgt, wäre in analytischen Studien auszuloten. Die Neubesinnung auf Kontrapunkt im 20. und 21. Jahrhundert kann gleichermaßen als Ausgangspunkt historistischer Reinterpretation wie auch für erklärtermaßen progressive Musikrichtungen untersucht werden. Zudem ist von Interesse, inwieweit polyphone Verfahren, Satzmodelle und Klanglichkeit in populäre Musikformen Eingang finden und in diesen weiterentwickelt werden. Über solche Anregungen hinaus sind generell werkanalytisch ausgerichtete Beiträge, die sich mit Aspekten des Generalthemas auseinandersetzen, für diese Sektion willkommen.

Vorschläge für Themenfelder

- Techniken der cantus-firmus-Bearbeitung
- Kanon-Künste
- Musik bis um 1600
- Kontrapunkt im Zeitalter des Barock
- Kontrapunkt versus galanter Stil
- Kontrapunkt und Kontrapunkt-Rezeption seit dem 19. Jahrhundert
- Kontrapunkt und Klassizität
- Kontrapunkt und Popularmusik
- Kontrapunkt und elektronische Musik

Sektion 4: Freie Sektion

https://doi.org/10.5771/9783487172187 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY