

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.

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:

The musical score is for Violoncello (Vc.) and Piano (Klav.). It begins with a tempo of 120 bpm (quarter note = 120) and changes to 150 bpm (quarter note = 150) at measure 18. The Violoncello part starts in 3/4 time and changes to 4/5 time at measure 24. The Piano part starts in 3/4 time and changes to 4/5 time at measure 24. The score includes dynamic markings (p, f, sfz, mp, pp) and articulation marks (accents, slurs). The Violoncello part has a section marked 'c.l.bat.' at measure 24. The Piano part has a section marked 'stumm nachgreifen' at measure 24.

Beispiel 1: C. Schwehr, *poco a poco subito*, T. 16–19

Dann, ab Takt 22 mit Auftakt bis Takt 30, hat das Violoncello ein auskomponiertes, quasi digitalisiertes Ritardando:

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 20 to 30. The Violoncello (Vc.) part begins with a *pizz* (pizzicato) instruction, followed by *c.l.salt* (crescendo saltando), then *arco* (arco). It includes performance instructions: "Finger langsam abheben" (Finger slowly lift) and "jeden Ton spielen als wäre er eine betonte Zeit (bis T.31)" (play every note as if it were an accented time, until T.31). Dynamic markings for Vc. are *mf*, *p*, and *pp*. The Piano (Klav.) part has a *ppp* marking and instructions: "stacc. p. a p. verlängern auf die Dauer eines Viertels (T.29)" (staccato p. a p. prolong on the duration of a quarter (T.29)) and "die Saite von der Agraffe hier ab fing abgezogen, quasi gliss. (bis Takt 30)" (the string from the peg here off fing abgezogen, quasi gliss. (until T.30)). The second system covers measures 24 to 30. The Vc. part has dynamic markings *mf*, *p*, *poco f*, *mf*, and *p*. The Klav. part has dynamic markings *mf*, *p*, *poco f*, *mf*, and *p*.

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.

Vc.

Klav.

32

sul pont

mit dem VC koordinieren

ppp

7"

4"

3

das ly mit der Hand leicht abblenden

Q60

rep. bis Takt 36
(Sobald Finger locker auf der Saite)
Flug, Veränderungen ergeben sich durch
die Verlagerung des Bogens

mur VC: 60

p. a p. sul pont (bis Takt 36)

poco a poco rit. (♩=60 in Takt 36)

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 Tönhöhen oder Tönhöhenbewegungen 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.

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.

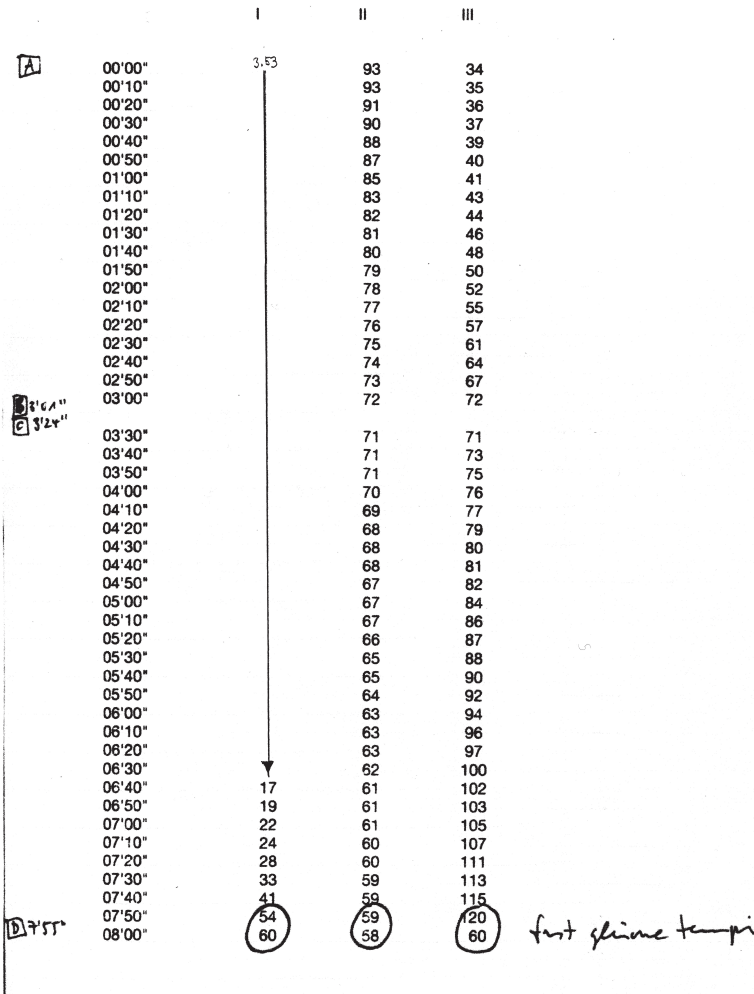
Solo, Duo und Trio sitzen auf drei unterschiedlichen Zeitschienen, Ritardando- und Accelerandoverläufen.

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 Proportionsprung.

Die Abbildung 1 zeigt diese verschiedenen Prozesse anschaulich:



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:

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves (I to V) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *ppp*. The staves are labeled I, II, III, IV, and V. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Handwritten musical score for the second system, continuing the notation from the first system. It includes staves I to V with musical notes, rests, and dynamic markings like *ppp*. A circled number "40" is visible in the upper right corner of the system.

Handwritten musical score for the third system, showing the continuation of the musical notation on staves I to V. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *ppp*.

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:

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, specifically a section titled "Doubles mit einem beweglichen Ton" by Nicolaus A. Huber. The score is written on five staves, with the first four staves representing the string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and the fifth staff likely representing a basso continuo or a simplified bass line. The music is characterized by complex polyphonic textures, with multiple staves often containing overlapping melodic lines. Key tempo markings include $\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 116$, $\text{♩} = 160$, and $\text{♩} = 126$. There are also markings for "c.l.b." (crescendo/decrescendo) and "c.vib." (crescendo/vibrato). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like mf and f . The piece concludes with a final measure marked "133".

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.

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 Großerz (dem Intervall also durchaus angemessen) und eine leicht »andominantisier-te« 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.

Und nun noch das Folgende:

Handwritten musical score for a single system, measures 31-34. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features various note values, rests, and dynamic markings such as *ff*. A measure rest is present in the first staff. The system concludes with a double bar line and the measure number 34.

Handwritten musical score for a double system, measures 32-35. The first system (measures 32-35) is marked *Sul. A* and *arco*. It contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and dynamic markings like *f* and *ff*. The second system (measures 36-39) continues the complex patterns. The system ends with a double bar line and the measure number 32.

Handwritten musical score for a double system, measures 36-39. The first system (measures 36-39) features complex rhythmic patterns with many beamed notes and dynamic markings like *f* and *mf*. The second system (measures 40-43) continues the patterns. The system ends with a double bar line and the measure number 36.

Handwritten musical score for a single system, measures 40-43. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The system concludes with a double bar line and the measure number 355.

Wir haben zunächst eine tremolierende Bratschenmelodie mit einer additiven, nicht-metrischen 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 kippst 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.

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.

