

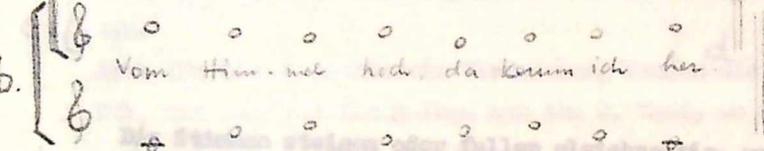
2. Abschnitt: EINFÜHRUNG IN DIE GRUNDBEGRIFFE DES KONTRAPUNKTS

I. VORBEGRIFFE UND ENTWICKLUNG DES KONTRAPUNKTS

Eine der ältesten Formen der Mehrstimmigkeit ist der Satz "Note gegen Note", eine Art des Tonsatzes, bei dem mehrere Stimmen immer gleichzeitig von einer Note zur nächsten fortschreiten. Der Begriff "punctus contra punctum" d.h. "Note gegen Note" ergab schließlich das Wort "Kontrapunkt".

41) Sehen Sie unser Notenbeispiel Nr. 41:

a. 

b. 

Einem c.f.,- man versteht darunter eine feste, unveränderliche Melodie - der hier aus der bekannten ^{des Weihnachtsliedes} Tonfolge "Vom Himmel hoch, da komm ich her" besteht, wurde Note für Note eine zweite Stimme als Kontrapunkt beigegeben.

Diese zweite, kontrapunktierende Stimme kann dabei sowohl als Oberstimme über den c.f. - wie in 41a - oder als Unterstimme unter den c.f. - 41b - gelegt werden. Der neugefundene Kontrapunkt muß ebenso wie der c.f. ein melodisches Eigenleben besitzen (es müßte also eigentlich besser heißen "Linie gegen Linie"). Darüber hinaus muß der Kontrapunkt aber auch bei gleichzeitigem Erklängen mit dem c.f. als zusammengehöriges Ganzes, als höhere Einheit aufzufassen sein.

In der weiteren Entwicklung verstand man dann unter "Kontrapunkt" die Lehre von der Satzweise im polyphonen Stil.

Erinnern wir uns nochmals an die Stilleigenheiten der polyphonen Satzweise, die ihre selbständigen, einander gleichwertigen Melodielinien ohne Rücksicht auf harmonische Bindungen führt, wie uns dies beispielsweise Bachs dreistimm. Sinfonia Nr. 7 zeigt:

H1

Bach: Dreistimm. Invention Nr. 7, 6 Takte , S- 46

im Gegensatz zur homophonen Satzweise, wo eine Melodielinie von den übrigen Stimmen klanglich unterstützt wird, wie im Finalsatz von Beethovens Klaviersonate op.2, Nr.1

H2

Beethoven: Klav.Son. op.2,Nr1, Finale, S 15

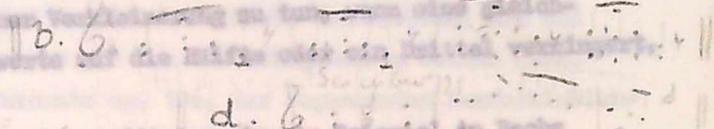
Bevor wir uns nun mit den Gegebenheiten des Kontrapunktes näher befassen, sind noch einige Vorbegriffe zu klären:

"Melodie ist Bewegung". Sofern sich diese Bewegung nun auf eine einzelne Melodielinie erstreckt, so sind dieser natürlich viele Möglichkeiten zur Entfaltung gegeben. Sobald sich ihr aber eine zweite Stimme beigesellt, muß die Art der Bewegung der beiden Stimmen zwangsläufig nach bestimmten Gesetzen erfolgen, die das Wesen der sogen. "Stimmführung" ausmachen. Beisp. 42. Wir kennen drei Möglichkeiten der Stimmenbewegung:

Die gerade Bewegung (42a)

42
a. b
c. b

b. b
d. b



Die Stimmen steigen oder fallen gleichzeitig, wobei es nebensächlich ist, ob sie stufenweise fortschreiten oder ob sie springen

Ein Sonderfall der geraden Bewegung ist die Parallelbewegung: 42b

Beide Stimmen schreiten oder springen in gleichen Intervallen.

Die alten Meister vermieden die Parallelführung weitgehend, weil dadurch die Eigenständigkeit der melodischen Linien weitgehend verloren geht.

Bei der Gegenbewegung gehen die Stimmen aufeinander zu oder entfernen sich voneinander 42c.

Bleibt eine Stimme liegen, während sich die anderen stufen- oder sprunghaft fortbewegen, so sprechen wir von Seitenbewegung, 42d

Wenden wir uns noch den Veränderungsöglichkeiten einer Tonfolge zu: Beisp. 43.

Diese kann sich auf die Anordnung der Tonfolge beziehen, also die melodische Struktur verändern, wie dies bei der Umkehrung der Fall ist:

Wenn es in Bachs "Kunst der Fuge"

vorerst heißt:

später aber:

43



so haben wir es hier mit einer Umkehrung der Tonfolge zu tun.

Auch die rhythmische Gestalt, d.h. auch das Notenwerte ^{der} einzelner Töne kann verändert werden. Beisp. 44

Wir sprechen von Vergrößerung einer Tonfolge, wenn sie auf doppelte oder dreifache Notenwerte ausgedehnt wird, 44a

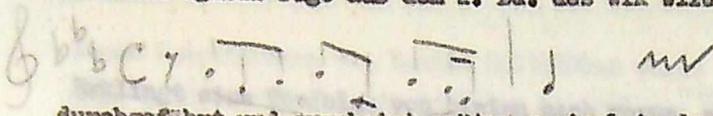
44

a. Vergrößerung

b.



In Bachs C-moll-Fuge aus dem 2. Bd. des WTK wird vorerst das Thema



H 3a

durchgeführt und erscheint später zweimal in der Vergrößerung; zuerst also normal:

Bach: WTK II, Fuga II, S 8, 4 Takte

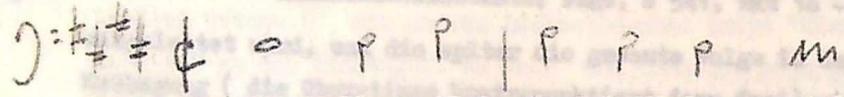
und nun in der Vergrößerung - gleichzeitig erklingt auch der Normalablauf derselben Tonfolge vorerst in der Ober-, dann in der Unterstimme:

3b

Bach: Fortsetzung w.o. ab Takt 14 - 21 (Erklärung bei Takt 19)

Umgekehrt haben wir es mit einer Verkleinerung zu tun, wenn eine gleichbleibende Tonfolge ihre Notenwerte auf die Hälfte oder ein Drittel verringert, 44b.

Auch für diese rhythmische Veränderung finden wir ein Beispiel in Bachs WTK, und zwar die E-dur-Fuge aus dem 2. Band, wo das Thema heißt:



H 4a

das an späterer Stelle verkleinert wird. Wieder zuerst die Einführung in der Normalgestalt:

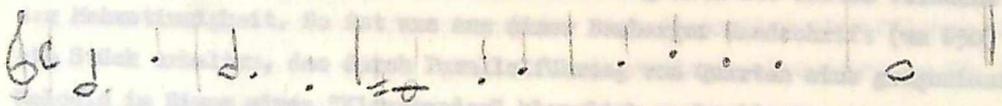
Bach: WTK II, Fuga IX, S 42, 6 Takte

nun die Verkleinerung, die alle vier Stimmen betrifft:

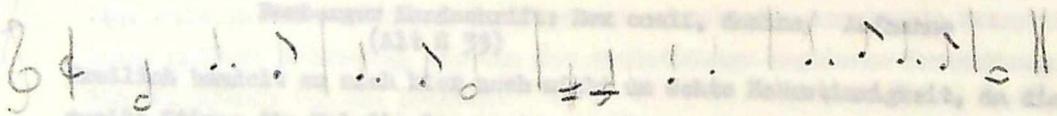
4b

Bach: Fortsetzung w.o. ab Takt 26 - 30

Rhythmische Veränderungen können sich in einer Tonfolge auch nur auf einzelne Töne beschränken. So könnte unsere Folge von Nr 43 nun so erklingen:

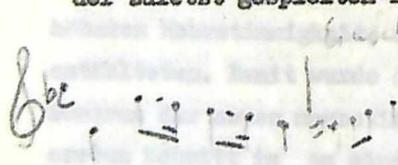


oder mit eingeschalteten Zusatztönen wieder in anderer Gestalt:



Schon dieses letzte Beispiel zeigte uns, daß melodische und rhythmische Veränderungen einer Tonfolge auch gleichzeitig auftreten können.

Die VII. Fuge aus Bachs Kunst der Fuge beginnt mit der Verkleinerung der zuletzt gespielten Tonfolge:



und läßt bereits im 2. Takte deren Umkehrung in der Oberstimme, aber im Normalrhythmus folgen:

Hören sie es im Zusammenhang:

H 5

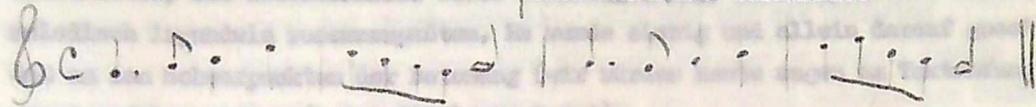
Bach: Kunst der Fuge, Fuga VII, 6 Takte

Erklingt eine Tonfolge von hinten nach vorne, so sprechen wir von einem Krebsgang - oder kurz - K r e b s. Vgl. Sie Notenbeispiel 45:

Die Normalgestalt

wird zum Krebs verändert:

45



Freilich handelt es sich hierbei um eine künstliche Veränderung, die bei komplizierterer Tonfolge kaum mehr mit dem Ohr wahrgenommen werden kann, wie z.B. in Beethovens Klaviersonate op. 106, der sogenannten Hammerklaviersonate, deren Fuge des Schlußsatzes mit der Tonfolge:

#6a

Hammerklaviersonate, Fuge, S 541, Takt 16 - 23

eingeleitet wird, und die später die gesamte Folge in der Unterstimme im Krebsgang (die Oberstimme kontrapunktiert dazu frei) wieder bringt:

6b

Hammerklaviersonate w.o. S 547, Takt 153 - 174
(wird dazu erklärt!)

Nach Klärung dieser Vorbegriffe wenden wir uns der

Entwicklung des Kontrapunktes

#9

zu.

Das erste Jahrtausend begnügte sich im wesentlichen mit einstimmigem Gesang. Aber schon im 8. und 9. Jahrhundert begannen die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit. So ist uns aus dieser Bamberger Handschrift (um 850) ein Stück erhalten, das durch Parallelführung von Quartan eine gregorianische Melodie im Sinne eines "Klangbandes" klanglich verbreitert:

#7

Bamberger Handschrift: Rex coeli, domine/ Aufnahme
(Alt S 33)

Freilich handelt es sich hier noch nicht um echte Mehrstimmigkeit, da die zweite Stimme die Melodie der ersten nur "nachzeichnet", die Einstimmigkeit also auf eine breitere Klangbasis stellt, sie sozusagen "potenziert".

#10

Darüber hinaus begann man in der Schule von "Notre Dame" - sie bezog ihren Namen von der berühmten Pariser Kathedrale - die Entwicklung einer höheren Mehrstimmigkeit, in der die einzelnen Stimmen ein Eigenleben entfalteten. Damit wurde die Schule ~~hier~~ von Notre Dame nicht nur zum Zentrum der neuen mehrstimmigen Kirchenmusik sondern tat damit auch den ersten Schritt zu einer Entwicklung der abendländischen Kunstmusik, die bis heute noch nicht abgeschlossen ist.

Vorerst wurde eine in langen Tönen orgelpunktartig ausgehaltene gregorianische Melodie mit einer reich verzierten Oberstimme - dem sogen. Discantus - in einer Art und Weise versehen, die sich wie eine Improvisation anhört:

Leonin: Judaea et Jerusalem

#8

Diese Umspielungen von langen Haltetönen waren damals sehr beliebt, führten aber bald zu den absonderlichsten Auswüchsen, wenn sich den zwei Stimmen noch eine dritte oder gar vierte zugesellte, die dann meist irgendwelchen weltlichen entstammten, die untereinander weder stimmungsmäßig, noch rhythmisch oder melodisch irgendwie zusammenpaßten. Es wurde einzig und allein darauf geachtet, daß an den Schwerpunkten der Betonung (wir würden heute sagen am Taktanfang) ein Grundklang stand (meist die leere Quint):

Wenn z.B. zum gregorianischen c.f. "Propter veritatem" in Baß-



es handelt sich dabei um den Beginn des Graduale zum Rosenkranzfest - ein Loblied Gottes - ein naives Liebesliedchen tritt "Kleines Lied, schwing dich auf zu der Hachtigall im Hain" und überdies noch ein Bekenntnislied eines behaglichen Schlemmers "An Ofen im kalten Winter, schätz ich besonders gepökeltes Fleisch" wie dies in "Chanconnete" der Fall ist, so versteht man den Text wohl kaum, aber auch das klangliche Produkt ist nicht gerade leicht verständlich. Das rhythmische Resultat der sehr eigenwilligen Stimmen ist allerdings ungemein reizvoll:

Chanconnete (Minstein S 174)

Diese bevorzugte mehrstimmige Kunstform des 13. Jh. nannte man "Motetus" und verstand darunter, wie eben gehört, den mehrstimmigen und mehrtextierten Tonsatz. Die kunstvolle Aufzeichnung der sich discantierenden Stimmen aber wurde **K o n t r a p u n k t** genannt, ein Ausdruck, der schon im 14. Jh. allgemein gebräuchlich ist.

Aber auch in der weltlichen Musik gewann nunmehr die kunstvolle Mehrstimmigkeit immer größere Bedeutung, wie uns der sechsstimmige englische Sommerkanon aus dem dem frühen 14. Jh. beweist:

Sommerkanon (Aufnahme)

Die Technik der Mehrstimmigkeit erreichte einen ersten Höhepunkt in Guillaume de Machaut, dessen Schaffen die verschiedensten Formen wie Motette, Ballade, Rondeaux usw. umfaßt. Machaut (1377 als Kanonikus zu Reims gestorben) schuf die erste vollgültige mehrstimmige Messe der Musikgeschichte, eine Festmesse zur Krönung Karls V. "Missa de Nostre Dame". Selbstverständlich führt das Werk die gregorianische Melodie (S3) des c. f. durch und zeigt uns von der großartigen Höhe der kontrapunktischen Kunst ihres Schöpfers:

G. Machaut: Messe Nostre Dame, 1. Kyrie

