15.1. ~~[illegible]~~ Kontrapunkt 2: Einführung.

Es ist kein Wunder, dass unsere letzte Sendung – die erste, die das Gebiet des Kp betraf – so viele Beispiele aus der Musik der alten Meister brachte. Schon bei ~~[illegible]~~ unserer kleinen Einführung zur 1. Kp-Sendung verwiesen wir ja darauf, wie sehr gerade die musica antiqua mit den Gestaltungsweisen zu kontrapunktischer Art verbunden ist. ~~So~~ Ist es auch selbstverständlich, dass etwa unsere ~~Gesangsvereine~~ Chorvereinigungen dann, wenn sie sich mit den Höhepunkten chorischer Gestaltungen auseinandersetzen wollen, unweigerlich ~~bei der~~ zur Chormusik der Renaissance und des Barock ~~und~~ finden und damit ~~auch~~ sich auch mit dem Wissen um die kontrapunktischen Gestaltungsweisen ~~vertraut machen~~ müssen. ~~Doch auch~~ Der ~~nur hörende~~ Musikfreund ~~muss~~ über Bescheid wissen, soll sich ihm ganz ~~die~~ die Musik einer Zeit erschließen, deren Schöpfer es vermochten, Denken und Fühlen, ~~Konstr~~ Konstruktion und Aussage, in ein so ~~[illegible]~~ groß-artiges ~~[illegible]~~ Gleichgewicht zu bringen, dass wir auch heute noch bewundernd auf diese Musik blicken. Allerdings unterläuft uns dabei oft der Fehler, vor Bewunderung über die Konstruktion die Aussage nicht völlig zu erkennen und so sei etwa bei Betrachtung der Fugen ~~von Bachs~~ des großen Barockmeisters ~~„Wt Klav"~~ geraten, zunächst einmal die Aussagekraft und Unterschiedlichkeit der Themen auf sich einwirken zu lassen...

Was menschliche Fantasie an kontrapunktischen Gestaltungsmöglichkeiten erfand, wird uns heute in weiterer Folge gezeigt werden, und wir ~~sind über~~ wünschen uns, ~~zeigt~~, dass damit so manchem Hörer ein zwar nicht ganz leicht zu überblickender, aber doch wesentlicher und lohnender Eingang ~~Einblick~~ in wichtige satztechnische Gegebenheiten ermöglicht wird. ~~Dann~~ So übergebe ich gerne Prof. Kubizek das Wort.

15. Kp 2 Ausleitung

Lassen Sie uns an dieser Stelle unsere heutige Sendung beenden. Es soll kein Mißverständnis entstehen: nicht nur die alten Meister wandten kp-te Techniken an; ~~sie~~ diese haben sich bis in unsere Zeit ungebrochen erhalten. Ein Musterbeispiel liefert ~~wohl etwa~~ des bedeutenden Vokalkomponisten Hugo Distler "Weihnachtsgeschichte". × ~~Noch, die nächste Sendung wird weitere Beispiele kontrapunktischer Verarbeitungsmöglichkeiten~~ bringen.

× Auch der Name des Österreichers J. N. David wäre an dieser Stelle zu nennen. Die Gesetze des Kp mit ihrer Gleichberechtigung der Stimmen faszinieren heute ebenso wie vor Jahrhunderten durch ihre Balance zwischen Horizontal und Vertikal. Zu Diese Balance sich einzubilden bedarf es ~~so~~ wohl ~~eine~~ ~~wiederholten Anhörens~~ weiteren ~~vieler~~ Begegnungen mit ~~und~~ und so werden wir in den nächsten Sendungen unsere Darlegungen fortsetzen und ~~so~~ ~~neue die~~ ~~die anderen weiteren Beispielen Zugänge~~ uns weitere Zugänge zur ~~so~~ vielfältigen Welt des Kontrapunktes erschließen.

dieser Gestaltungswelt. ~~So~~ zu ihr werden wir also in den nächsten Sendungen ~~unsere Darlegungen von~~ ~~[illegible]~~ ~~neu~~ von anderen Seiten neue Zugänge ~~[illegible]~~ ~~zur so vielfältigen~~ ~~zu ihr~~ zu erschließen versuchen.

15. Folge

II. DIE ARTEN DER KONTRAPUNKTISCHEN SATZWEISE

Die Veränderungsformen einer Tonfolge wie Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung und Krebs treten uns im kontrapunktischen Satzstil häufig gegenüber. Die Mehrstimmigkeit bedient sich dabei der Fähigkeit unseres Gehörs, das eine Mehrheit von Stimmen einzeln verfolgen kann.

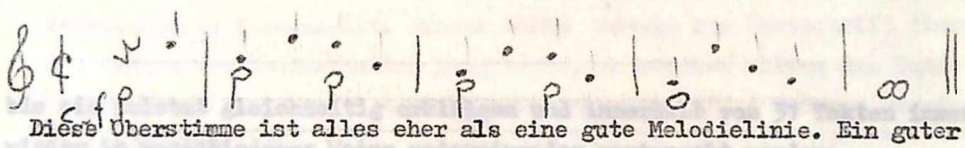
In der polyphonen Satzweise wird nun eine Melodie in verschiedenem Zeitabstand von mehreren Stimmen vorgetragen, oder aber sie wird von anderen, gleichzeitig erklingenden Melodien begleitet - wobei dieses "Begleiten" nicht etwa einem "Unterordnen" gleichzusetzen ist.

1. Einfacher und doppelter (mehrfacher) Kontrapunkt

Erklingen nun zwei oder mehrere selbständige Stimmen gleichzeitig, müssen sie auch zueinander passen, sie müssen auf den Zusammenklang Schritt für Schritt Bedacht nehmen, d.h. also, sie haben bestimmte intervallische Beziehungen einzugehen, die im wesentlichen aus Konsonanzen bestehen, wie wir sie schon bei der Klanglehre kennen gelernt haben: Einklang, Terz, Quint, Oktav.

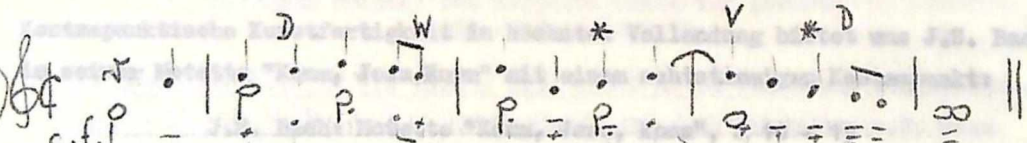
Bestünde aber ein Satz ausschließlich aus diesen Intervallen, so würde er primitiv und langweilig wirken, wie dies unser Notenbeispiel (Radio Österr.) Nr. 46a zeigt, wo die Oberstimme aus lauter Akkordtönen des c.f. besteht:

46a



Diese Oberstimme ist alles eher als eine gute Melodielinie. Ein guter Kontrapunkt wird daher möglichst auch Durchgänge, Vorhalte und Wechseltöne verwenden, wie unser Beispiel 46b:

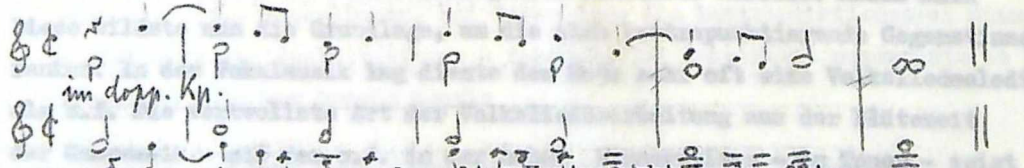
46b



Vertauschen wir in diesem Beispiel die beiden Stimmen, so entsteht im 3. Takt ein intervallischer Zusammenklang, der im strengen Satz als Dissonanz aufgefaßt wird .....(46b, 3. Takt).

Ist ein Stimmentausch aber möglich - so daß die Oberstimme nun zur Unterstimme wird und umgekehrt - ohne daß dadurch die Gesichtspunkte der strengen kontrapunktischen Stimmführung verletzt werden, wie in 46c:

46c



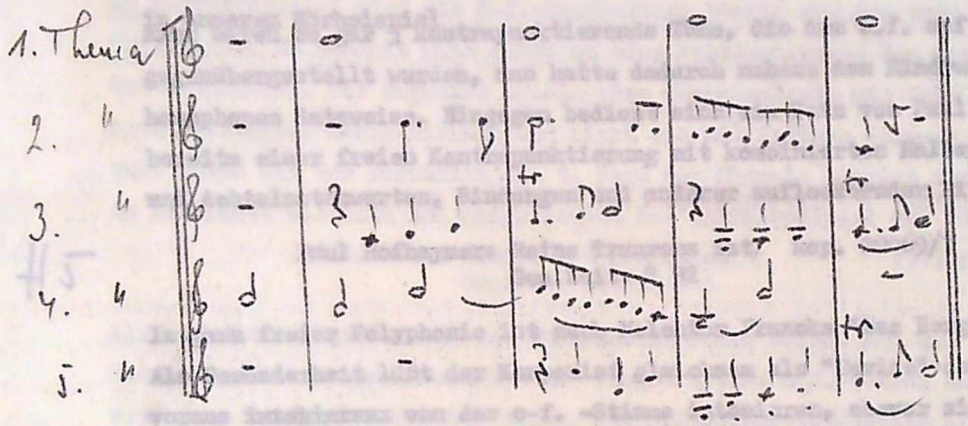
so sprechen wir von einem doppelten Kontrapunkt in der Oktave.

Er findet sich vor allem in den Instrumentalwerken bei Bach, wie z.B. in seiner 6. zweistimm. Invention, wo es heißt:

J.S.Bach, 6. zweistimm. Invention, S 14, 8 Takte
(mit Erklärung)

#1

Werden in diesem Sinne drei Stimmen miteinander vertauscht, so handelt es sich dabei um einen dreifachen Kontrapunkt, bzw. bei vier Stimmen um einen vierfachen Kontrapunkt, wie dies z.B. in der Durchführung des 4. Satzes von Beethovens Streichquartett op. 135 der Fall ist und bei fünf Stimmen um einen fünffachen Kontrapunkt, für den wir ein Musterbeispiel im Finale von Mozarts "Jupitersymphonie" finden. Die fünf Tonfolgen werden vorerst einzeln, als selbständige Themen eingeführt, verabeitet und in verschiedentlichsten Kombinationen zueinander in Beziehung gebracht:



bis sie zuletzt gleichzeitig erklingen und innerhalb von 31 Takten immer wieder in verschiedener Weise untereinander vertauscht werden:

H2

Mozart: Jupiter Symphonie, Finale S 61 f

Kontrapunktische Kunstfertigkeit in höchster Vollendung bietet uns J.S. Bach in seiner Motette "Komm, Jesu, Komm" mit einem achtstimmigen Kontrapunkt:

H3

J.S. Bach: Motette "Komm, Jesu, komm", S 10 - 13

Die Technik der frühesten mehrstimmigen Musik - wie sie in der Epoche der niederländischen Schulen besonders gepflegt wurde - beruht auf dem kontrapunktierenden Cantus firmus. Man spricht in diesem Zusammenhang von der

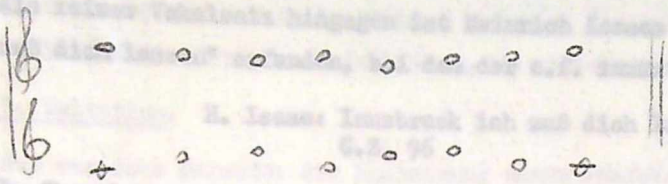
2. Cantus-firmus-Bearbeitung.

Wir verstehen unter c.f. eine feste, unveränderliche Melodie. Diese bildete nun die Grundlage, um die sich kontrapunktierende Gegenstimmen ranken. In der Vokalmusik diente dem Satz sehr oft eine Volksliedmelodie als c.f. Die wertvollste Art der Volksliedbearbeitung aus der Blütezeit der Chormusik - mit dem c.f. in der hohen Männerstimme - im Tenor - zeigt ein Beispiel von Caspar Othmayr:

H4

C. Othmayr: Stolzer Schreiber (Es ist ein Schnee) UK 4928

Brachte dieser Satz die sehr strenge und damals seltene Art "Note gegen Note" - erinnern Sie sich unseres Notenbeispieles Nr. 41, auf jeden Ton des c.f. fällt gleichzeitig ein kontrapunktierender:



in unserem Hörbeispiel ~~waren~~ waren es gar 5 kontrapunktierende Töne, die dem c.f. auf jedem Ton gegenübergestellt wurden, man hatte dadurch nahezu den Eindruck einer homophonen Satzweise. Hingegen bedient sich ein Satz von Paul Hofhaymer bereits einer freien Kontrapunktierung mit kombinierten Halben, Vierteln und Achtelnotenwerten, Bindungen und anderer auflockernder Mittel:

#5

Paul Hofhaymer: Meins Traurens ist/ kop. 20069/7
Ges.Zeit: S 92

In ganz freier Polyphonie ist auch Melchior Francks "Das Bergwerk" gehalten. Als Besonderheit läßt der Komponist gleichsam als "Devise" den Liedanfang voraus ~~intonieren~~ von der c-f. -Stimme intonieren, ehevor sich das freie Stimmengewebe dazugesellt. Franck ~~XXXX~~ setzte zur Überschrift dieses Satzes die Erklärung:"Musikalischer Bergkreyen, in welchen allweg der Tenor zuvorderst intoniret, in contrapuncto colorato auff 4 Stimmen gesetzet", Nürnberg 1602.

#6

Melchior Franck: Das Bergwerk wolln wir preisen
Alte Madrigale S 59

Die überkommene Weise des Liedes wird dabei meist vom Tenor vorgetragen, während die Begleitstimmen sowohl über, als auch unter dem c.f. dazu kontrapunktieren oder sie auch nachahmen. Sie halten sich dabei aber immer an den Aufbau des Liedes, der im allgemeinen mit der Strophenzeile des Textes übereinstimmt. Mit der ~~XXXXXXXXX~~ genauen Festlegung, ob diese Sätze nun rein vokal oder auch instrumental ausgeführt werden ~~XXXX~~ können, nahm man es damals nicht so ernst. Sie waren durchwegs wahlweise "zu singen oder zu spielen". Besonders gut zu solistischem Vortrag eignen sich die c.f.- Tenorlieder, bei denen dann die kontrapunktierenden Stimmen - gleichsam als Begleitstimmen - instrumental ausgeführt werden, wie in dem folgenden Satz von Ludwig Senfl:

#7

Ludwig Senfl: Entlaubet ist der Walde 71620/S 1/R
G.Z. 65 71200

16. Folge

In diesem letzten Satz von Ludwig Senfl bringt die instrumentale Unterstimme die Liedmelodie immer voraus. Es ergibt sich dadurch eine Art Zwiesprache dieser Stimme mit den gesungenen c.f. Wir sprechen indiesem Zusammenhang von einem c.f.-Duett.

Als reiner Vokalsatz hingegen ist Heinrich Isaacs bekanntes "Innsbruck, ich muß dich lassen" erfunden, bei dem der c.f. ~~immix~~ in der Oberstimme erscheint:

H8

H. Isaac: Innsbruck ich muß dich lassen
G.Z. 96

Im Choralvorspiel wird die C-f.-Bearbeitung häufig auf das rein Instrumentale übertragen. Es handelt sich dabei um eine Kantoreipraxis des protestantischen Gottesdienstes. Der Organist spielt eine Choralmelodie mit sehr prägnanter hervorgehobener Registrierung und ziert sie mit anderen Stimmen kontrapunktisch aus. Hören wir uns daraufhin den 1. Vers des Chorals "Christ ist erstanden" im Bachschen Chorsatz und anschließend das dazugehörige Choralvorspiel desselben Meisters:

H9

J.S. Bach: Christ ist erstanden 171703
Org.Mus. Bd.VII/S 6

Als eine Weiterentwicklung der Choralbearbeitung müssen wir die Choralfantasie betrachten, wo einem abschnittweise vorgetragenen c.f.-Choral eine frei erfundene Tonfolge gegenüber tritt, die jeden Choralabschnitt einleitet und ihn - sobald er erklingt - auch begleitet. Der 9. Satz aus Bachs Motette "Jesu, meine Freude" macht uns diese Art der C-f.-Bearbeitung deutlich:

H13

H10

J.S. Bach: Jesu, meine Freude, S 24, bzw. 25, Tkt 318

Ihre Krönung aber erfuhr diese Art der C.f.-Bearbeitung in vielen Kantaten von J.S. Bach und in den Passionen des Meisters. Wenn wir daraufhin gleich seine Kantate Nr.1 "Wie schön leuchtet der Morgenstern" betrachten wollen, so hören wir vorerst deren Schlußchoral, der uns die C.f-Melodie deutlich hören läßt:

H11a

Bach: Wie schön leuchtet der Morgenstern, Schlußchoral

Und nun die prachtvolle Chorfantasie des einleitenden Choralchors. Auch hier wieder die frei erfundenen Tonfolgen der instrumentalen Vor- und Zwischenspiele, die auch den C.f. des Sopran begleiten:

H14a

11b

Bach:w.o. Einleitungschor

Die neuere Chormusik nimmt diese Technik der C.f.-Bearbeitung wieder auf. Hugo Distler läßt das bekannte Weihnachtslied "Es ist ein Ros entsprungen" in seiner"Weihnachtsgeschichte" in immer neuer Gestalt erklingen, besonders treffend etwa an der folgenden Stelle, mit dem c.f. im Tenor:

H12

H. Distler: Weihnachtsgeschichte S 16 f

X