

In der C.f.-Bearbeitung erhielt der Tonsatz seine Einheit durch die unveränderliche Stimme des c.f., wohingegen die kontrapunktierenden Gegenstimmen neues melodisches Material brachten. Verzichtet nun die kontrapunktierende Stimme auf freie Führung und ahmt die melodische Bewegung einer vorhergehenden Stimme einfach nach, so sprechen wir von einer

3. Imitation.

Man versteht darunter die Nachahmung einer Tonfolge, in ihren Hauptzügen, in anderen Stimmen, zu einem späteren Zeitpunkt. Sehen Sie Notenbeispiel Nr. 47! Wenn z.B. im Präludium von Bachs Engl. Suite in g-moll die Tonfolge:

(47)

abwechselnd mit Terz- und Sekundschrift - zuletzt gar durch einen Quartsprung nachgeahmt wird so haben wir es hier mit einer Imitation zu tun.

H13

J.S. Bach: Engl. Suite Nr.3, Präludium, 8 Takte, S 36

Diese Nachahmung muß nicht unbedingt eine ganze zusammengehörige Tonfolge umfassen, sie kann sich auch bloß auf einen Teil davon beziehen, wie dies in Bachs zweistimm. Invention in C-dur geschieht, wo die Melodie:

von der Unterstimme nur im 1. Teil nachgeahmt wird dies allerdings in Form einer wörtlichen Wiederholung. Die Fortsetzung behält wohl das Imitationsprinzip - also das Nachahmen - bei, vollzieht sich aber nicht mehr tongetreu, sondern in freier Weiterführung:

H14a

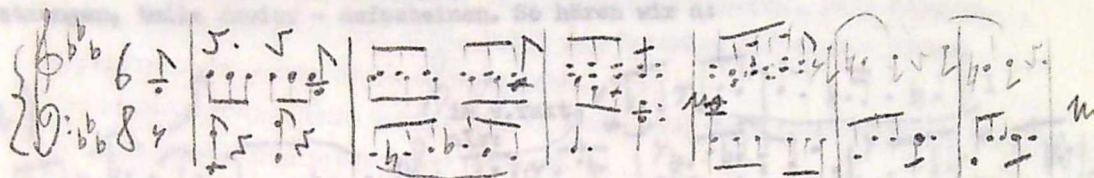
J.S. Bach: Zweistimm. Invention in C-dur, Nr. 1, 8 Takte

Die Imitation kann auch von einem anderen Ton aus beginnen, als dies in der vorausgehenden Stimme vorgezeichnet ist. So heißt es in derselben Bachschen C-dur-Invention:

Die Melodiefolge erscheint hier - wie Ihnen sicher aufgefallen ist - in der Umkehrung: J.S. Bach: w.o. ab Takt 15, vier Takte

14b

Natürlich sind in der freien Imitation auch leichte Veränderungen der Imitationsstimme sowohl in melodischer als auch in rhythmischer Hinsicht möglich. So arbeitet Mozart ~~zu Beginn~~ im Andante seiner G-moll-Symphonie vorerst mit einer melodischen Veränderung der nachfolgenden ~~XXXXXX~~ imitierenden Stimmen, wenn es heißt:



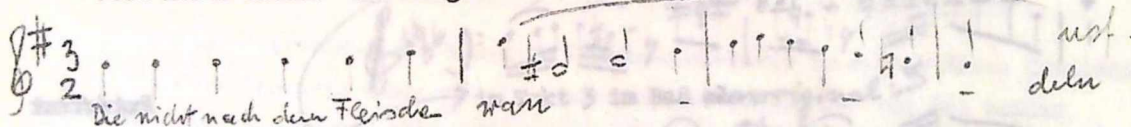
um dann bei freier Weiterführung der Oberstimme in den begleitenden Unterstimmen mit einer rhythmisch veränderten Imitation aufzuwarten.....

Im Zusammenhang:

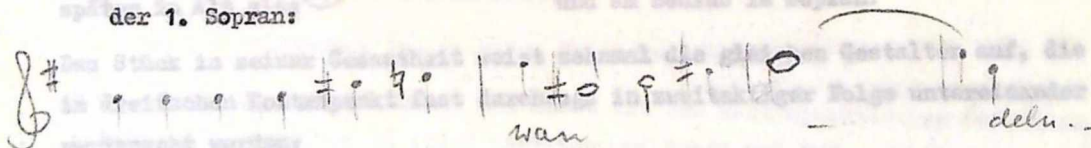
Mozart: G-moll-Symph., K.V. 550, 2. Satz, 8 Takte, S 27

Die Kunst der freien Imitation wurde besonders in der Blütezeit des a-cappella-Chorgesanges gepflegt und entwickelte sich zu einem integrierenden Bestandteil der Satztechnik in der Motette.

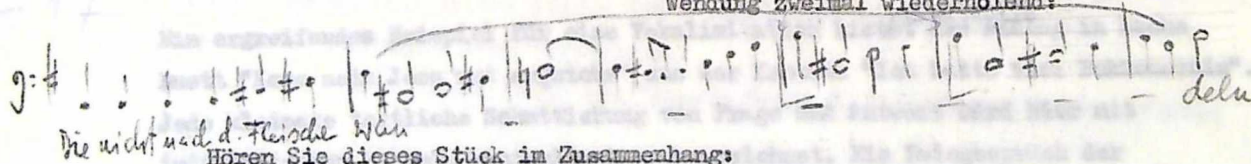
J.S. Bach läßt im ersten großen Chorsatz seiner fünfstimmigen Motette "Jesu meine Freude" die Folge:



vom Tenor zuerst bringen, die dann von allen übrigen Stimmen, teils mit kleinen Änderungen und freien Weiterführungen gebracht wird. So imitiert der 1. Sopran:



und der Baß: in der Fortsetzung die charakteristische Wendung zweimal wiederholend:

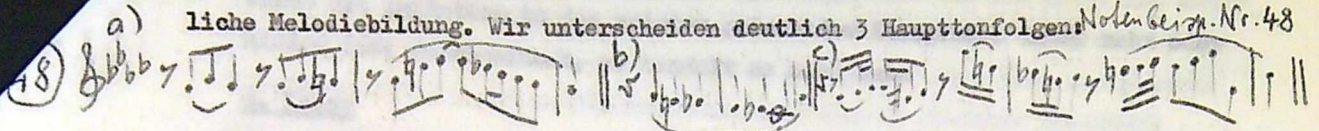


Hören Sie dieses Stück im Zusammenhang:

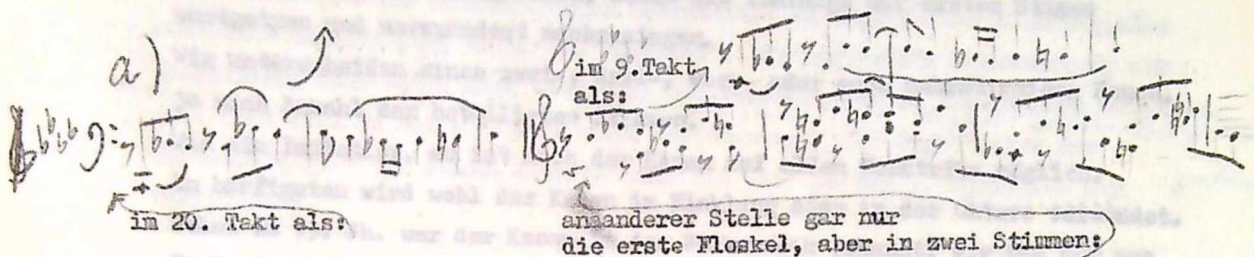
J.S. Bach: Motette "Jesu meine Freude", S 4

Von weittragender Bedeutung wurde die Imitation aber auch in der instrumentalen Kontrapunktik des 17. und 18. Jahrhunderts. So sind Bachs "Zwei- und dreistimmige Inventionen und Sinfonien" fast ausschließlich in diesem Imitationsstil geschrieben. Als Beispiel für viele andere diene uns in diesem Zusammenhang die dreistimm. Sinfonie in f-moll, ein in ferne Zukunft weisendes Stück, das - fast ist man versucht zu sagen - als früher Vorläufer der Zwölftontechnik gelten kann. Schon die ersten drei Takte enthalten alle

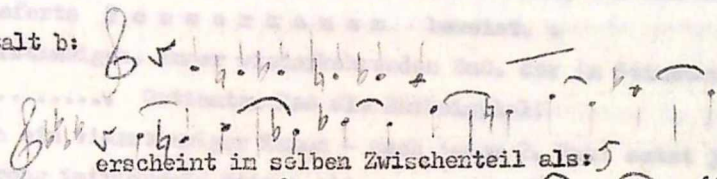
zwölf Töne der chromatischen Tonleiter. Auffallend ist dabei die überaus einheitliche Melodiebildung. Wir unterscheiden deutlich 3 Haupttonfolgen: *Nachbeizh. Nr. 48*



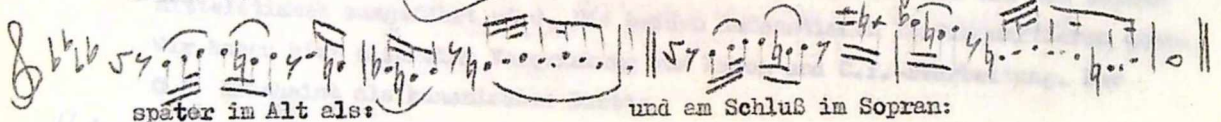
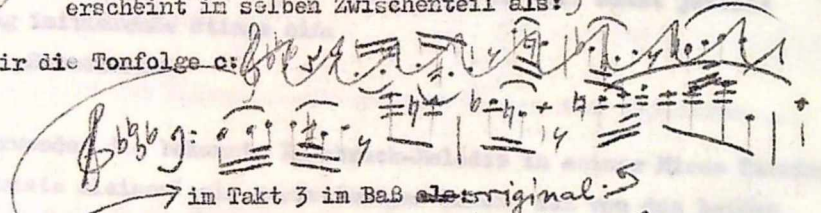
die nun das ganze Stück hindurch in immer wieder neuen Imitationen - teils strenger, teils freier - aufscheinen. So hören wir a:



Oder, die Tongestalt b:



schließlich hören wir die Tonfolge c:



Das Stück in seiner Gesamtheit weist zehnmal die gleichen Gestalten auf, die im dreifachen Kontrapunkt fast durchwegs in zweitaktiger Folge untereinander vertauscht werden:

J.S. Bach: Dreistimm. Sinfonie Nr. 9, S 50

Ein ergreifendes Beispiel für eine Vokalimitation bietet der ^{pietätvolle} Dialog in Bachs Duett "Komm mein Jesu und erquicke" aus der Kantate "Ich hatte viel Bekümmernis". Jede kleinste textliche Schattierung von Frage und Antwort wird hier mit imitatorischen Mitteln musikalisch nachgezeichnet. Ein Zwiegespräch der Seele - vom Sopran musikalisch gedeutet, ^{mit} Jesus - durch eine Baßstimme versinnbildlicht:

Bach: "Ich hatte viel Bekümmernis", Nr. 8, Part. S 32

H 17

H 18

H 22

Wurde die Imitation in den zuletzt gebrachten Beispielen immer mehr oder minder frei durchgeführt, so handelt es sich beim

4. Kanon

um eine imitatorische Satzweise in strenger Konsequenz.. Alle Stimmen, die an dem Satz beteiligt sind, haben die Tonfolge der ersten Stimme wortgetreu und unverändert nachzusingen.

Wir unterscheiden einen zwei-, drei-, vier- oder auch mehrstimmigen Kanon, je nach Anzahl der beteiligten Stimmen.

Wie die Imitation, so ist auch der Kanon auf allen Tonstufen möglich.

Am häufigsten wird wohl der Kanon im Einklang oder in der Oktave verwendet.

Schon im 13. Jh. war der Kanon in der Volksmusik bekannt, wie uns der aus England überlieferte Sommerkanon beweist. .

Über einem zweistimmigen, immer wiederkehrenden Baß, der im Stimmtausch geführt wird:..... Ostinater Baß als Hörbeispiel!

entwickelt sich ein vierstimmiger Kanon - nach jedem 2. Takt setzt jeweils die nächste streng imitierende Stimme ein:

Sommerkanon

Heinrich Isaac verwendet die bekannte Innsbruck-Melodie in seiner Missa Carminum zu den Worten "Christe eleison" als zweistimmigen Kanon, der von den beiden Mittelstimmen ausgeführt wird. Die beiden Außenstimmen kontrapunktieren dazu. Wir haben hier also eine Verquickung von Kanon und C.f.-Bearbeitung. Der C.f. erscheint als kanonisches Duett:

Heinrich Isaac: Missa Carminum, Christe, S 6

Auch in der Instrumentalmusik ist diese Art der kontrapunktischen Satzweise beheimatet. Bachs "Sonate für 2 Violinen und Continuo" ~~III~~ führt die zwei Violinen im dritten Satz - einem Largo - im strengen Einklangskanon bis zum Schluß, während die dritte Stimme ~~III~~ - bezeichnet als Continuo - das harmonische Fundament dazu beisteuert:

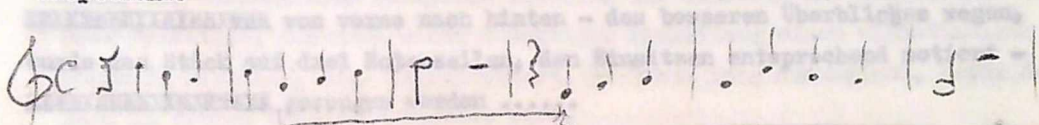
J.S. Bach: Largo als "Sonate C-dur f. 2 Viol. und Cont." 172184

Aber nicht nur im Einklang oder in der Oktav ist der Kanon möglich, sondern ~~erkannt~~ die kanonisch geführte Stimme kann mit jedem Intervall einsetzen. So führt J.S. Bach in seinen "Goldberg-Variationen" die Kanonreihe systematisch vom Einklang über Sekund, Terz, Quart usf. bis zur None durch.

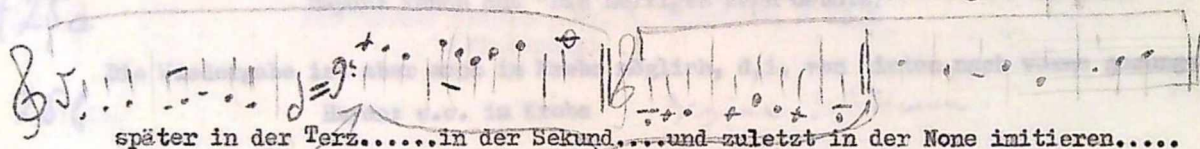
Die zweite Stimme setzt z.B. beim Kanon in der None eine None höher mit derselben Tonfolge ein, als die ihr vorausgehende erste, unter strenger Einhaltung der ihr von jener vorgezeichneten Intervalle:

J.S. Bach: Goldbergvariationen, Nr. 27
Canone alla Nona, S 24

Grade ja
Der Kanon bietet reichhaltige Kombinationsmöglichkeiten und tritt uns daher auch in den verschiedensten Erscheinungsformen gegenüber. Waren die bisher besprochenen Arten des Kanons in gerader Bewegung - also eine wortgetreue Nachahmung mit denselben Intervallschritten und in gleicher ~~Wiederholung~~ Bewegungsrichtung - so kann der Kanon auch in Gegenbewegung bzw. in der Umkehrung auftreten. Die Gegenstimme imitiert dabei alle Intervalle der vorausgehenden Hauptstimme in umgekehrter Richtung, also nach oben anstatt nach unten und umgekehrt. Die umgekehrte Beantwortung der Hauptstimme kann dabei auch wieder in den verschiedensten Intervallen erfolgen.
J.S. Bach läßt in seine "Kanonischen Veränderungen für Orgel" über das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch da komm ich her" in der 5. Variation das Hauptthema: *dem ist mein Pf. nicht mehr Beispiel geben*



vorerst als Kanon in der Umkehrung in der Sexte



später in der Terz.....in der Sekund.....und zuletzt in der None imitieren.....

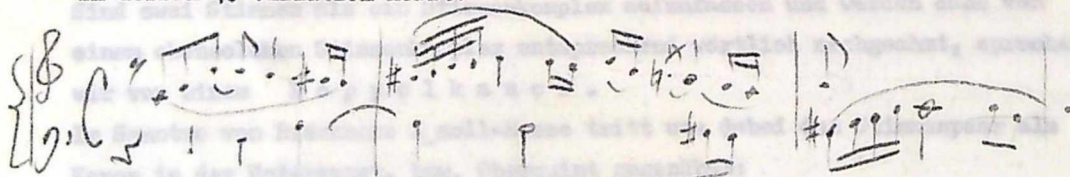
Hören Sie diese Variation!

#23a

Bach: Fünf canonische Veränderungen über das Weihnachtslied
"Vom Himmel hoch", für Orgel, S 101;
(Erklärung dazu!)

UK 165

Beim Kanon in der Vergrößerung scheint die imitierende Stimme meist in doppelten Notenwerten auf. Wenn es in selben Variationswerk Bachs u.zw. in dessen 4. Variation heißt:



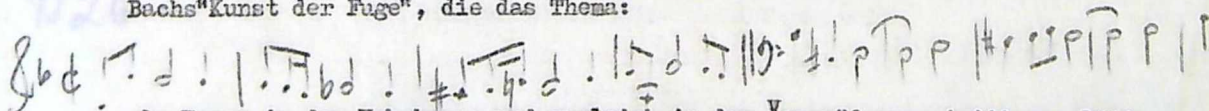
so imitiert die Unterstimme die obere mit derselben Tonfolge, aber auf die doppelten Notenwerte ausgedehnt:

23b

Bach: w.o. S 98, 2 Takte

Der Kanon in der Verkleinerung verkürzt analog dazu die Notenwerte der nachahmenden Stimme.

Aber auch verschiedentliche Kombinationen, wie im folgenden Beispiel aus Bachs "Kunst der Fuge", die das Thema:



als Kanon in der Umkehrung und zugleich in der Vergrößerung imitieren läßt.

Bach: Kunst der Fuge, Canone I, S 56

#24 im Zusammenh.

Schließlich sei hier noch auf eine besondere Art von Kanons hingewiesen, die sich besonders in der ersten Hälfte des 19. Jh. großer Beliebtheit erfreuten. Sehen Sie unser Notenbeispiel Nr. 49!

49

1. Du selbst dich ei-nen gott glän-zen.
2. mag - glän-zen.
3. glän-zen.

Diese besonders kunstvolle Form des Kanons - hier von Joseph Haydn - kann auch im Krebs, also von hinten nach vorne - des besseren Überblickes wegen, wurde das Stück auf drei Notenzeilen, den Einsätzen entsprechend notiert - gesungen werden

Haydn: Kanon aus "Die heiligen zehn Gebote"

Die Wiedergabe ist aber auch im Krebs möglich, d.i. von hinten nach vorne gesungen:

Haydn: w.o. im Krebs

Beginn 3. Stimme

Stellen wir nun die Noten auf den Kopf und singen von hinten nach vorne - also im Spiegelbild:

Haydn: w.o. im Spiegel

Beginn 1. Stimme

Diese Wiedergabemöglichkeit gab dieser Kanonart auch den Namen: Spiegelkanon. Schließlich ist als letzte Möglichkeit noch die Wiedergabe des auf den Kopf gestellten Notenbildes von vorne nach hinten gegeben:

Haydn: w.o. Spiegelkrebs

Beginn 3. Stimme

Sind zwei Stimmen als ein Stimmenkomplex aufzufassen und werden dann von einem ebensolchen Stimmenkomplex entsprechend wörtlich nachgeahmt, sprechen wir von einem **Doppelkanon**.

Im Sanctus von Bruckners E-moll-Messe tritt uns dabei das Stimmenpaar als Kanon in der Unterquart, bzw. Oberquint gegenüber:

das dann von 3 weiteren Stimmenpaaren kanonisch initiiert wird, also zu einem achtstimmigen Doppelkanon ausweitet

Bruckner: Sanctus aus der E-moll-Messe, S 65-68

Der Kanon kommt aber nicht nur selbständig vor, er findet sich oft auch in Form ganzer Sätze oder größerer ~~ABSNITTE~~, bzw. kleinerer Abschnitte, eingebaut in größere musikalische Formen.

So scheint im Menuett von Mozarts G-moll-Symphonie ein Kanon auf, ^{in der Quart} wenn es heißt:

#27

Mozart: Symphonie G-moll, Menuett, KV 550, S 41/42

oder in Bachs Matthäus Passion, wenn die beiden falschen Zeugen das Gleiche nacheinander aussagen:

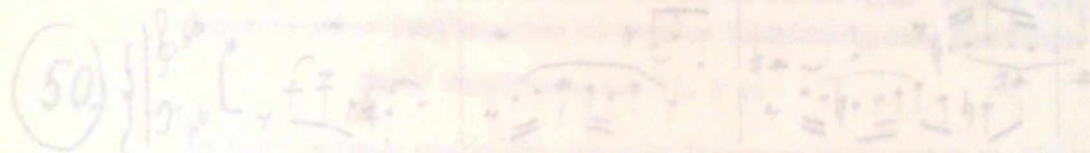
#28

Bach: Matthäus-Passion, Nr. 39, S 166/167

Eines der berühmtesten Beispiele ist wohl das Quartett aus Beethovens Oper "Fidelio", das nach einer 8-taktigen Einleitung einen vierstimmigen Kanon im Einklang, bzw. in der Oktave, 31 Takte lang durchführt, bevor der Satz in freier Imitation beendet wird.

#29

Beethoven: Fidelio, Nr. 3, Quartett, S 25 f
(Erklärung)



Das Thema eröffnet die Page einseitig und unbegleitet. Die Antwort setzt in 2. Takt mit demselben Thema eine Quint höher ein
- eine kleine Korrektur des 1. Tones erfolgte aus tonartlichen Gründen -
während die erste Stimme dann kontrapunktlich od. weiterläuft.....
Bald gesellen sich die 3. und 4. Stimme ebenfalls mit dem Themeneinsatz in derselben Folge dazu. Nachdem alle vier Stimmen das Thema gemacht haben ist der erste Abschnitt zu Ende; ein Zwischenspiel führt zur zweiten, der einen ähnlichen Ablauf zeigt, diesmal mit einer Regführung des Themas -
dabei setzt das Thema in der nächsten
Stimme schon ein, bevor es in der
ersten zu Ende geführt wurde. Es handelt
sich also um Nachkathoden des Themas
in versch. Stimmen nach Art des Kanons.
Ein längeres Zwischenspiel führt durch verschiedene Figuren - bezieht sich
dabei teilweise auf das Thema - bis es schließlich zur Grundform zurückkehrt.
In welcher dann der dritte Themeneinsatz mit dreifacher Regführung erfolgt
bevor nach weiteren ^{einzelnen} Nachkathoden die Page kadenzierend abschließt.

#30

Wieder in der 1. Page, Nr. 1, Page 16, G-moll, S 16

Als absoluter Höhepunkt der polyphonen Satzweise muß

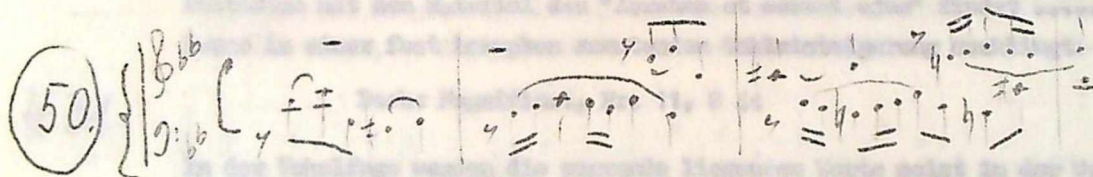
5. Die Fuge

bezeichnet werden, die alle Künste des Kontrapunktes und der kanonischen Imitation in sich vereinigt und auswertet.

Das Wort Fuge stammt vom lat. fuga = Flucht.

In der Fuge wird eine einprägsame Melodie - Thema genannt - in imitierender Weise kontrapunktisch verarbeitet. Diese Verarbeitung erfolgt nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten. Wohl fällt eine Besprechung über den Aufbau der Fuge bereits in das ^Gebiet der Formenlehre. Dennoch scheint es mir nötig, im Rahmen meiner Ausführungen über die Arten der kontrapunktischen Satzweise wenigstens einen Überblick über diese Spitzenform der Polyphonie zu geben. Ich möchte das am lebendigen musikalischen Beispiel versuchen und wähle dazu als Instrumentalfuge die vierstimmige G-moll-Fuge aus dem 1. Band des WTK von J.S. Bach.

Vergl. Sie Notenbeispiel Nr. 50!



Das Thema eröffnet die Fuge einstimmig und unbegleitet. Die Antwort setzt im 2. Takt mit demselben Thema eine Quint höher ein

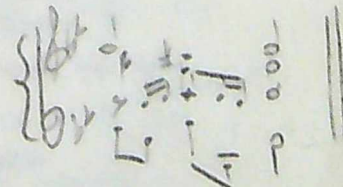
- eine kleine Korrektur des 1. Tones erfolgte aus tonartlichen Gründen - während die erste Stimme dazu kontrapunktierend weiterläuft.....

Bald gesellen sich die 3. und 4. Stimme ebenfalls mit dem Themeneinsatz in derselben Folge dazu. Nachdem alle vier Stimmen das Thema gebracht haben ist der erste Abschnitt zu Ende; ein Zwischenspiel führt zum zweiten, der einen ähnlichen Ablauf zeigt, diesmal mit einer Engführung des Themas - ~~daher~~ setzt das Thema in der nächsten Stimme schon ein, bevor es in der ersten zu Ende geführt wurde. Es handelt sich also um Kombinationen des Themas in versch. Stimmen nach Art des Kanons.

Ein längeres Zwischenspiel führt durch verschiedene Tonarten - bedient sich dabei teilweise des Themas - bis es letztlich zur Grundtonart zurückführt, in welcher dann der dritte Themeneinsatz mit dreifacher Engführung erfolgt, bevor nach weiteren ^{zweimaligen} Themeneinsätzen die Fuge kadenzierend abschließt:

f 30

Hören Sie die g-moll-Fuge: J.S. Bach: WTK I, Fuge 16, g-moll, S 78



die Vokalfuge muß sowohl die geringere Bewegungsmöglichkeit der Singstimmen als auch darn ebenso geringeren Umfang berücksichtigen. Außerdem muß auf eine sinnvolle Textbehandlung Bedacht genommen werden.

Bei der nachfolgenden fünfstimmigen Chorfuge aus Bachs "Magnificat" - sie setzt allerdings nur vier Stimmen thematisch ein, während die fünfte sich mit einer kontrapunktierenden Zusatzfunktion begnügt - beschränkt sich die Begleitung durch Orgel und Baßinstrumente auf eine akkordliche Stützung. Die Zwischenspiele fallen weg. Unmittelbar an den Ablauf des 1. Themas einsetzend:

schließt sich ein zweiter, der ^{mit} in der selben Regelmäßigkeit gestaltet ist, wie der erste, dann aber seine Fortsetzung in freier kontrapunktischer Imitation mit dem Material des "Abraham et semini ejus" findet bevor in einer fast homophon anmutenden Schlußsteigerung ausklingt:

Bach: Magnificat, Nr. 11, S 44

In der Vokalfuge werden die zugrunde liegenden Worte meist in der Weise abgefaßt, daß Vorder- und Nachsatz des Textes dem Thema, bzw. dem Kontrapunkt entsprechen. Demzufolge wird in der Chorfuge des VI. Teiles des Deutschen Requiem von Joh. Brahms dem Thema:

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Eh - - re und Kraft,

der Kontrapunkt gegenübergestellt:

denn du hast al - le Din - - ge er - schaf - - fen.

Hören Sie als Abschluß meiner Ausführungen über die Grundlagen des Kontrapunktes den Beginn dieser Chorfuge:

Joh. Brahms: Deutsches Requiem, VI., S 206 - 211

16 Contin.

5)

Die Nachahmung und die Stange Form, der Gattung, werden - intrans in der ersten Stelle, umwenden können in der Kunst auch als Nachzeichnung in Handlungen und als Spure für verschiedene zum Einsatz gebracht. Da gibt es z.B. ein wunderbares Werk des jungen J. S. Bach, das Capriccio über die Art der des folgenden Bruchers, und in dem kommt es eine kleine Musikalitätthe Schule, fast ein frühchen Programm vor, in der Bach die Imitation besonders eintragsvoll verwendet. Die Freunde kommen und stellen dem Bruch vor, was in dem alles auf der Reise in der letzten kommt, und da sie alle beim selben Ergebnis landen, hört man in der Imitation Imitation an, wie sie gleichsam klingen: je oben wird in hier, je oben wird in hier!

Fast genau genommen haben wir es damit mit einer Spielmannen musikalisch - rhetorischen Figur zu tun, wie sie in der folgenden Form die "Figuren des Lebens" Zeit, von der Freiheit der idealistischen Oper

des menschlichen Schicksals und der menschlichen Existenz.
Lehre. Ein weiteres wichtiges Beispiel dafür einer
„dargestellten“, musikalischen Ausführung bildet sich
etwa in Jach's Phantasie - Partitur in der Orgel, die
folgt der gleichfalls mit freudigen Schritten ^{und} hier
konzertanten Solopartitur und Flöte und mit Hilfe der
musikalischen Nachahmung bildet ~~sympatisch~~ das Hand-
in-Hand - sehen der Seele mit dem Verstand ~~angeordnet~~;
wird ein Tausendstel für die Wirklichkeitsverhältnisse her-
kunft zwischen Gott und Mensch aufgestellt; wird
die musikalische Forderung zur Predigt. Es mag sein,
dass ein Joh. Brahms an diese Stelle erinnert, als
er im Jahr 1877 wandelte, mit drei zusammen gleich-
falls das gemeinsame begehrenden durch eine öfter

Nachtrag
Steuer- und Kanon

Bei NA
u i sa =, n k

Können auch, wenn es noch keine
speziellen Wörter, ~~an~~ Teilnehmern der
die als Symbol für Handlungen
eingesetzt werden.

9 / Abr

h / in folz 22

k 9

2/ Wiederkehrende imitatrisch ⁷⁶ ~~gehaltene~~ ^{ausdrucks-} Trugstalts
symbolisiert. Im übrigen könnten wir ~~unzählige~~ ^{viele}
solcher Stellen vor allem in älterer Musik aus-
findig machen.

Ein weiteres schönes darstellendes Beispiel
für einen Kanon, ~~auf dem noch einmal zu~~
~~hören können werden~~, findet sich in Bachs
Matthäus-Passion, wenn die beiden fahn-
tragen mit dem Eigelbrun ihrer fahn-
sage durch zeitlich genau kanonische Führung
ihrer Stimmen blorgesetzt werden.

Damit aber ist es Zeit geworden, unsere
Betrachtungen über die kontrapunktische Arbeit
zu unterbrechen. Wir glauben, dass immer mehr
spürbar wurde, ~~das~~ ^{die sehr} kontrapunktische Arbeit
nicht Spielerei, sondern Aussage ist wie jede
andere musikalische Aussage auch; nur,
dass sie eine ganz besondere Art der
Verdichtung ~~darstellt~~ des Tonmaterials,
~~der Motivischen Arbeit~~, darstellt. Da die
~~die~~ Wiederentdeckung der Musik der alten Meister in
unserem Jahrhundert ihren Höhepunkt fand, ist
das Wissen um die kontrapunktische Arbeit vor
allem der alten Meister wieder besonders wichtig
geworden. So wird unsere nächste Sendung ^{Pipfel}
kein Kanon aufhängen und zum ~~Höhepunkt~~
kontrapunktischer Gestaltung, zur Frage
führen.