

Reinhard Kapp

## Kontrapunkt-Studien

### Vorbemerkung

Diese Dokumentation versammelt miteinander zusammenhängende und aufeinander bezogene ältere Arbeiten zur Kontrapunktlehre, mit Akzenten auf einer erneuten Lektüre der Fuxschen *Gradus ad Parnassum* und dem Phänomen der Umdeutung und Neuerfindung des Kontrapunktbegriffs durch Ernst Kurth.

Der erste Teil war mein überhaupt erster Versuch, ein musikgeschichtliches Thema wissenschaftlich zu behandeln (nachdem ich mich bis dahin eher als Musikjournalist und Konzertdramaturg betätigt hatte), und als erste Zusammenfassung meiner Recherchen zur Geschichte der Kontrapunktlehre – unternommen im Schutze des religionswissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin, wo vieles möglich war, aber vielleicht war dieser Text für die meisten damaligen Leser doch reichlich enigmatisch. Für die gegenwärtige Zusammenstellung habe ich lediglich den genannten Theoretikern ihre Vornamen zurückgegeben (mögen sie auch gelegentlich den Satzrhythmus stören) und in Fußnoten die angeführten Schriften und die konkreten Zitate nachgewiesen.

Den zweiten Teil bildet eine Exegese des Anfangskapitels im Fuxschen Lehrgang, die natürlich hätte fortgesetzt werden können – tatsächlich spielte ich damals mit der Vorstellung einer vollständigen Neuübersetzung des lateinischen Texts unter den Voraussetzungen, die sich mir erschlossen hatten.

Gestützt auf diese konkretere Beweisführung präsentierte ich meine Ideen den Fachkollegen als Freies Referat während des Internationalen Kongresses der deutschen Gesellschaft für Musikforschung in Stuttgart – Nr. 3 der Dokumentation. In der anschließenden Diskussion brachte mich Carl Dahlhaus mit der Frage in Verlegenheit, inwiefern denn die Fuxschen Regeln tatsächlich so umständlich formuliert werden mussten. Ich denke diese Frage in Nr. 2 bereits beantwortet zu haben, aber in der damaligen Situation war ich nicht in der Lage, angemessen zu reagieren.

Beim letzten Teil handelt es sich um eine veritable Gelegenheitsarbeit: meinen Diskussionsbeitrag im Rahmen einer Reihe von Colloquien, die zwischen Wintersemester 1996/97 und Sommersemester 1999 an der Hochschule/Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zu „Grundbegriffen“ der Musiktheorie, Musikgeschichte und Musikästhetik stattfand. In jeweils zwei kurzen Statements sollten aus möglichst unterschiedlichen Perspektiven Impulse für eine möglichst offene Unterhaltung über eine dieser Schlüsselkategorien gegeben werden. Die Reihe wurde dann nicht fortgeführt (beabsichtigt war etwa auch die Erörterung von Grundbegriffen der musikalischen Interpretation), weil sich das Format als für eine reguläre Lehrveranstaltung (mit zu benotender Abschlussprüfung) nicht geeignet erwies, weil schließlich doch die Gäste aus der wissenschaftlichen Community sich untereinander verständigten und es nicht gelang, die Studierenden zur aktiven Teilnahme zu bewegen. Als Forschungscolloquien oder Workshops wären diese Seminare angemessener wahrgenommen worden, die sich jedenfalls für die Veranstalter Markus Grassl und mich als fruchtbar erwiesen. Koreferent für das Thema Kontrapunkt war damals Gösta Neuwirth, der aus seinen aktuellen Dufay-Studien berichtete.

Ich kann nicht mehr für jeden der aus jenem Anlass improvisierten Sätze geradestehen (wie ich auch in den anderen Teilen heute manches anders sehe und beschreiben würde), aber ich habe nichts geändert – sie repräsentieren einen Stand meines Nachdenkens, der vielleicht auch heute noch zu einigen weiterführenden Überlegungen motivieren kann. Die anschließende Diskussion wurde mitgeschnitten, aber bis jetzt nicht transkribiert.

## 1.

### **Kontrapunkt<sup>1</sup>** (1979)

Wie sie bis heute gelehrt werden, bilden Kontrapunkt und Harmonie einen keineswegs selbstverständlichen Gegensatz. Die praktische Harmonielehre verbindet Akkorde zu einem mehrstimmigen Satz, die Kontrapunktlehre mehrere Stimmen zu einer Harmonie. So, kann man sagen, haben sie einander erzeugt. In einem langen Prozess hat der Kontrapunkt die moderne Vorstellung der Harmonie herausgebildet und sich nach ihr immer weiter modifiziert. Der Generalbass, die extemporierte Komposition, war angewandter Kontrapunkt. Aber der Grundbass hat der Harmonie zu ihrem Begriff verholfen. Mit ihrer Verselbständigung hat der Kontrapunkt zum erstenmal eine wie sehr auch schwankende Identität gefunden. Aus der Trennung von Kontrapunkt- und Generalbasslehre ging die Kunst des reinen Satzes hervor. Indem sich die neue Satzlehre mit der Verschmelzung der Stimmen zum Akkord in Gegensatz zum Kontrapunkt stellte, welcher das punktuelle Verhältnis zwischen den einzelnen Stimmen getrennt abhandelte, konnte sie zur Harmonielehre im heutigen Sinne werden. Hatte die alte Kontrapunktlehre von Intervallfortschreitungen gehandelt, so lehrte die neue Harmonielehre Akkordfortschreitungen – also die gleiche Sache unter den veränderten Bedingungen der Erfahrung der Harmonie. Das Dogma der prinzipiellen Umkehrbarkeit der Akkorde, der Zufälligkeit der Lage der Stimmen, bedeutete ihre Verselbständigung als Disziplin. Die Kontrapunktlehre sah sich genötigt, ebenfalls in Akkorden, und damit harmonisch zu denken, oder, wenn sie als ihren spezifischen Gegenstand das punktuelle Verhältnis zwischen den einzelnen Stimmen behauptete, als retrospektive Disziplin beiseite geschoben zu werden. Hugo Riemanns Urteil, Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* seien zur Zeit ihrer Abfassung bereits veraltet gewesen<sup>2</sup>, hat Fuxens Erklärungen über den Zweck seines Unternehmens auf seiner Seite, und wird auch von den Apologeten, allerdings unfreiwillig, bestätigt. Welches auch die Gründe gewesen sein mögen, den Kontrapunkt im harmonischen Zeitalter immer neuen Wiederbelebungsversuchen auszusetzen – alle Versuche begegneten einer objektiven Schwierigkeit: Zu Bachs Zeiten hat sich die Generalbasslehre mit dem Kontrapunktunterricht noch vertragen, weil die Kirchentonarten, welche diesem zu

---

<sup>1</sup> Zuerst erschienen in: Olav Münzberg/Lorenz Wilkens (Hsg.), *Aufmerksamkeit. Festschrift für Klaus Heinrich*, Frankfurt/M. 1979, S. 251-59

<sup>2</sup> Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, <sup>2</sup>Berlin 1920. S. 415 – zustimmend zitiert von Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern <sup>3</sup>1927, S. 105. Hugo Riemann hat, im Bestreben, Harmonie- und Kontrapunktlehre einem einheitlichen Prinzip zu unterwerfen, seinen „Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode“ als *Neue Schule der Melodik* (Hamburg 1883) vorgetragen und damit Kurths ‚einstimmigem‘ Kontrapunkt vorgearbeitet. Er bereits beruft sich bei seinem Urteil über Fux ausdrücklich auf die Musik Bachs.

Grunde lagen, als die melodische Substanz der Harmonik noch verstanden werden konnten. Sobald indessen der Kontrapunkt im Akkordwesen seinen Gegensatz sah, musste er auf den basslosen Satz, und mit ihm auf die Kirchentonarten zurückgreifen. Die Entfremdung gegenüber der aktuellen Harmonik wurde zunehmend empfindlicher. Soweit der lineare Kontrapunkt nicht zur Atonalität fortgeschritten ist, hat auch er schnell restaurative Neigungen gezeigt und Besinnung auf die melodischen Urkräfte der Kirchentöne gepredigt. Wo dagegen der Kontrapunkt sich auf die Dur-Moll-Tonalität, die Harmonik im modernen Verstande, einließ, vermochte er sich von der Harmonielehre kaum mehr zu unterscheiden. Ernst Friedrich Richters gleicher Kontrapunkt ist mit dem reinen Satz der Harmonielehre identisch, und der ungleiche ist ebenso der harmonischen Determination unterworfen. Dafür wird ein modernerer Kontrapunktbegriff aufgestellt, vollständig verschieden von früheren: „Das, was man heute zu Tage unter Contrapunkt versteht, soll zunächst durch Folgendes ausgedrückt sein, nämlich: die freie, melodisch-selbständige Führung einer Stimme in Verbindung mit einer oder mehreren andern gegebenen oder vorhandenen melodischen Stimmen unter den Gesetzen der harmonischen Verbindung und Fortschreitung.“<sup>3</sup> Richter selbst weist auf den Begriff Discantus hin<sup>4</sup>, der eben diese Verbindung von Melodien bedeutete. Aber Discantus ist nicht gleich Kontrapunkt. Eine Vorstellung wie die zitierte konnte aufkommen erst, als es Harmonie im neueren Sinne gab. Die musikalische Integration wird unter dem Bild der Horizontale (würde man heute sagen) gedacht, harmonisch wie kontrapunktisch. Aber der neue Kontrapunkt ist gegenüber der harmonischen Progression sekundär. Adolf Bernhard Marx' reale Stimmen<sup>5</sup> sind als Forderung begrifflich erst unter der Vorherrschaft der Harmonik. Forkels Erzählung über Bachs melodisches Generalbassspiel<sup>6</sup> gibt einen ersten Hinweis darauf, dass die Idee der selbständigen Stimmen, in deren Gefolge die der Stimmführung entstehen konnte, sich im Generalbass gebildet hat, nicht im Kontrapunkt.

Soweit die musiktheoretischen Lehrwerke nicht wie Marx die Trennung verwerfen, beginnen sie mit der Harmonielehre. Diese tritt das Erbe des Kontrapunkts an und wird zur Hauptdisziplin der Kompositionslehre. Was Heinrich Schenker an der Kontrapunktlehre seit Johann Joseph Fux tadelt; ihren Anspruch als Kompositionslehre<sup>7</sup>, betrifft eine Seite, die sie seither an die Harmonielehre abgetreten hat. In dem Maße aber, als diese die Funktionen des Kontrapunkts übernahm, verdrängte sie die kontrapunktischen Methoden ebenso wie den Kontrapunkt als Disziplin. Indem der neue Kontrapunkt sich als Disziplin verselbständigte, erwies sich immer von neuem seine prinzipielle Unselbständigkeit. Was die Harmonielehre von ihm übrig ließ, wurde verwandelt. Vor dem Umschwung war Kontrapunkt Satzlehre und behandelte die sozusagen vorkompositorische Organisation des Materials: Bewegungsarten und Parallelenverbot, Dissonanzbehandlung. Der strenge Satz war ein Gerüstsatz, dessen

---

<sup>3</sup> Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig*, Leipzig 1884, S. 2

<sup>4</sup> ebenda, S. 3

<sup>5</sup> Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Leipzig 1853, S. 239

<sup>6</sup> – gemeint: polyphones. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, neu herausgegeben von Walther Vetter, Berlin/DDR 1970, S. 38f.

<sup>7</sup> Heinrich Schenker, *Kontrapunkt (Neue musikalische Theorien und Phantasien. Zweiter Band). Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz*, Wien -Leipzig 1910, S. 3f.

Regeln aber für jede Ausarbeitungsart des freien Satzes verbindlich blieben. Diesen Begriff des Kontrapunkts hat Schenker zu restituieren versucht. Er bildet die geheime *raison d'être* des Kontrapunktunterrichts bis heute. – Nach der Umstellung auf Harmonielehre heißt kontrapunktisch eine satztechnische Spezialität, und der grundsätzlich vierstimmige reine Satz ist Sache der Harmonielehre. Wofern er nicht für formbildend gehalten wird wie im Falle der Fuge, ist Kontrapunkt die kunstvollere Ausarbeitung, nicht mehr das Auszuarbeitende. Die reale Stimme ist ein Überfluss, Geschenk der Meisterschaft, nicht Grundlage des Unterrichts. Unter den Bedingungen der Harmonik scheint Kontrapunkt nur als kontrapunktische Belebung eines sonst allzu dürftigen homophon harmonischen Satzes bestehen zu können. Es gibt überhaupt nur Scheinkontrapunkt. Sowenig im Kontrapunktunterricht mehr Komposition gelehrt wird – der Sprachgebrauch verweist den Kontrapunkt auf die Seite der kompositorischen Konkretion.

Auch das musiktheoretische Erbe der Intervallenlehre, die spekulativen Grundlagen, ist auf die theoretische Harmonielehre übergegangen, die auch nach ihrer Vereinigung mit der Generalbasslehre ihre theoretischen Voraussetzungen von der praktischen Satzlehre nie mehr völlig getrennt hat. Ihre Grundlagen bilden nicht mehr, wie die Kapitel über das Proportionswesen vordem, eine traditionelle Pflichtübung, auf die im musikalischen Teil nicht mehr zurückgekommen zu werden braucht. Der gewöhnliche musiktheoretische Titel „Grundlagen ...“, bis Kurth auf Seiten der Harmonielehre, zeigte an, dass hier Fundierungswissenschaft betrieben werden sollte, dass die Harmonie die Grundlage der Musik ist. Wenn heute vorzüglich von *Harmonielehre*, dagegen lediglich von Kontrapunkt gesprochen wird, so ist damit nicht die pädagogische Unterweisung gemeint, sondern dass die Harmonielehre zu einem wichtigen Teil Musiktheorie ist, sowenig sie diesem Anspruch oft auch genügt, während der Kontrapunkt es bei der Praxis belässt. Dem entspricht, dass das analytische Vokabular die Harmonik außerordentlich differenziert aufschlüsselt, während es dem Kontrapunkt gegenüber mit wenigen Kategorien sein Auslangen findet. Der tiefere Anspruch der Harmonielehre, auch als praktische Unterweisung Musiktheorie zu sein, die vorgebliche Begründung des Tonsystems hat in den musiktheoretischen Systembildungen dem Kontrapunkt eine sekundäre Rolle zugewiesen.

Wo die moderne Kontrapunktlehre ihre Klarheit verbreitet, hat die alte sich in unendlichen Versuchen ihrem Gegenstand genähert. Ihre Anstrengungen vermitteln von der Sache ein weniger entstelltes Bild als die Souveränität Ernst Kurths, welcher der jüngsten Spielart das Schlagwort geliefert hat. Als sei die Einfachheit, in der die Sachverhalte seiner Schule erschienen, Natur, allenfalls, mit Fortschrittspathos, endlich erreichte Natur. Sie war aber Übereinkunft und Resultat eines verschlungenen Denkweges, der ebenso Geschichte war und enthielt wie die Musik, der er galt. Der Satz „Es ist ganz einfach“ signalisiert geöhnlich nicht Nähe zur Sache, sondern Ferne; Ferne zur Musik, nicht etwa zu einem unentwickelten Stand der Theorie. Im historischen Abschnitt seiner *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*<sup>8</sup> unterstellt Kurth der Geschichte der Kontrapunktlehre eine ursprüngliche Intention auf Linearität und schreibt sie als Geschichte der zunehmenden Entfernung von der eigentlichen Idee. Sein Einfluss auf die Kontrapunktlehre ist damit nicht geringer als der ihres Klassikers Fux; sie ist Kurth verpflichtet, auch wo sie wie gewöhnlich weiterhin als Fux-Nachfolge auftritt. Mit der Erfindung der Linearität des Kontrapunkts hat Kurth die Sache nicht vereinfacht, sondern verwickelt. Sein klassischer Autor, Bach, ist attraktiv als der erste Komponist der Moderne; als der Letzte der Kontrapunktisten wird er zu deren Größtem erklärt und

---

<sup>8</sup> Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917

die Kontrapunktlehre, die er produktiv auflöst, auf ihn zugeschnitten. Mit Bach ist der Kontrapunkt da ergriffen, wo er sich in Harmonie transformiert, auf harmonischer Basis bereits errichtet ist, ohne den Zusammenhang seiner eigenen Tradition schon unterbrochen zu haben. Für Kurth ist der lineare Kontrapunkt das Gegenbild zur Krise der romantischen Harmonik<sup>9</sup>; einer Generation nach ihm bedeutet die Linearität einen Halt im Zerfall des harmonischen Satzes. Der lineare Kontrapunkt, den man aus Kurth herausgelesen hat, bildet keinen substantiellen Gegensatz gegen die Harmonie: Er ist der Kontrapunkt im harmonisch leeren Raum, der von ihrer Krise ermöglichte, und so noch immer von ihr abhängige Kontrapunkt.

Dass der Versuch, die Musiktheorie für das 20. Jahrhundert neu zu begründen, Musikhistoriker und Kompositionslehrer in der Propaganda für einen Satz vereinigte, der linear, kontrapunktisch sein sollte, schien das alte Verhältnis wiederherzustellen. Kurths Unternehmen jedoch, das auf das harmonische Missverständnis antworten sollte, hat den Kontrapunkt nicht rekonstruiert, sondern ein weiteres Mal umgestülpt. Die Nachfolger sind von Kurths interessierter Fux-Kritik zu einer uninteressierten Fux-Revision fortgeschritten; sie haben die gegenwärtige Version der Geschichte der Kontrapunktlehre auf dem Gewissen. Wenn in terminologischen Untersuchungen Klaus-Jürgen Sachs<sup>10</sup> seinem Ergebnis nicht recht traut, dass sich in den Schriften der mittelalterlichen Theoretiker durchaus nichts findet, was nach Stimmführung oder Verbindung von Melodien aussieht, dann liefert er ein anschauliches Beispiel für die Folgen des Kurthschen Buches, die aber auch in ihrer unauffälligen Erscheinung in den Fux-Übersetzungen von Alfred Mann<sup>11</sup> studiert werden mögen. Fux, der die ältere Lehre resumiert und auf die neue Situation teils polemisch teils anteilnehmend lediglich Bezug nimmt, gibt an keiner Stelle seines Textes einer sorgfältigen Lektüre Anhaltspunkte für die Umdeutung, die an ihm hat vorgenommen werden sollen. Ebenso wenig die alte Mizlersche Übersetzung<sup>12</sup>. Der vertraute Klang von Wörtern wie *intervallum*, *motus*, *transgressio*, *progressio*, *harmonicus* täuscht den heutigen Leser. Die scheinbare Umständlichkeit in der Fassung der Regeln kommt daher, dass Fux auf keine Weise einen Begriff von Linearität hat. Lässt man sich aber im Ernst auf die Definitionen ein, die er selber gibt, so hebt sich die Schwierigkeit auf. Jeppesen, der mit Fux in einen Wettstreit um die Wiedergewinnung der klassischen Vokalpolyphonie einzutreten meint, hat dagegen Sätze wie den, Tinctoris<sup>13</sup> habe keine tiefe Definition von Kontrapunkt, oder den, Fux sei „in hohem Grad von älteren italienischen Theoretikern abhängig, die den Kontrapunkt mehr als ‚Harmonielehre‘ dozierten“, also sozusagen

---

<sup>9</sup> Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Bern-Leipzig 1920

<sup>10</sup> Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13), Wiesbaden 1974, passim

<sup>11</sup> Johann Joseph Fux, *Die Lehre vom Kontrapunkt (Gradus ad Parnassum, 2. Buch, 1.-3. Uebung)*, [Übersetzung und Erläuterungen: Alfred Mann, Hamburg], Celle 1938; *Aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von Alfred Mann*, Zweite, [im Vorwort] erweiterte Auflage, Celle 1951; *Steps to Parnassus*, New York 1943

<sup>12</sup> *GRADVS AD PARNASSVM oder Anführung zur Regelmäßigen Composition Auf eine neue, gewisse, und beshero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux [...] Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerckungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizlern [...]*, Leipzig 1742. Reprint Hildesheim pp. 1984

<sup>13</sup> Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477)

nicht wusste, was sie taten. „(Beim Linearen brauchte man sich im 16. Jahrhundert überhaupt nicht aufzuhalten, das lag in der Luft!)“<sup>14</sup>

Es ist nützlich, für einen Augenblick den Ausgangspunkt von alledem festzuhalten. Die ersten Versuche in der Mehrstimmigkeit haben stattgefunden, das Stadium des Parallelorganums wird gerade verlassen. Das Verbot parallelgeführter vollkommener Konsonanzen wird für den Kontrapunkt konstitutiv. Zur Zeit der Ausarbeitung des Kontrapunktbegriffs bedeutet Punctus bzw. punctum generell: Note, nämlich die Einzelnote im Gegensatz zur Ligatur, womit ein kompositionstechnischer und ein notationsgeschichtlicher Ort präzise bezeichnet ist. Die spezielleren Bedeutungen von punctus in der Mensuralnotation stehen hierzu in keinem Widerspruch; die Punkte sind Noten-Stellvertreter. Das contra besagt nicht nur über die Abwesenheit von Verschmelzungsvorstellungen, sondern auch topologisch etwas. Kontrapunktieren heißt, jedem Ton des zugrunde liegenden Choralausschnitts seine besondere Konsonanz zu geben. Das Contra zeigt, dass auch die Konsonanz einen Spannungszustand darstellt: discorditer consonans. Die Kunst des Kontrapunkts regelt das Zustandekommen korrekter mehrstimmiger Musik. Mit einer späteren Metapher: die Organisation der Vertikale. Die Metapher ist hier unbrauchbar, weil ihre Entsprechung, die horizontale Organisation der Melodie, so nicht gedacht werden konnte. Auch die melodische Organisation erfolgte vertikal intervallisch. Aber auch als mit der Generalbasslehre die Kontrapunktlehre ihren Gegensatz gefunden hatte, handelte der Generalbass von Akkordverbindungen, der Kontrapunkt von simultanen Tonverbindungen. Das Verhältnis ist demnach umgekehrt gewesen gegenüber der heute verbreiteten Auffassung, welche die Harmonielehre mit der Vertikale, den Kontrapunkt mit der Horizontale beschäftigt sein lässt. Zu Fux' Zeiten hieß Harmonie die Verbindung von Melodien zu einem schönen Ganzen, ein offenkundig ebenso abgeleiteter wie unfertiger Begriff. Eben dies aber ist der Gegenstand des modernen Kontrapunkts. Die Generalbasslehre hat Stimmführung – Carl Philipp Emanuel Bach nennt sie den Gesang<sup>15</sup> – nicht gelehrt; der moderne Kontrapunkt setzt die Akkordlehre voraus. Doch lehrt auch er nicht mehr Stimmführung als der alte: Durch ihre Erfindung im 19. Jahrhundert hat sich an der Methode des Kontrapunktunterrichts nicht geändert. Einen Gesang kannte auch Fux, als Cantus firmus. Melodie, wenn sie in der Gestalt eines präparierten Choral überhaupt das ist, was Kurth darunter verstanden hätte, war bei Fux vielmehr das, was im Kontrapunktieren aufgeteilt wurde in gleichmäßig fortschreitende Einzeltöne. In einer nicht ganz gesicherten Terminologie: Der Cantus planus wurde zum Cantus mensuratus. So wurden Klangwechsel vorbereitet, Harmonieschritte – aber keine Stimmführung. Kontrapunkt als der Gegensatz in der Fuge, als Gegenmelodie oder -thema – in dieser Bedeutung einer Gegenstimme unterschiedlichen Charakters, nicht nur verschiedener Bewegung, ist Kontrapunkt unterdessen in die bildliche Rede aufgenommen worden. Selbst wenn es die übertragene Bedeutung: Gegenstimme ehemals gegeben haben sollte – in der Lehre zählte das Verfahren, das Ton für Ton vorging und der Disziplin ihren Namen gab.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Ersetzung beziehungsweise Umwandlung der älteren Kontrapunktlehre vollzogen; Marx' Bevorzugung des Terminus

---

<sup>14</sup> Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Wiesbaden 1965, S. 6, XII

<sup>15</sup> *Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweiter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, Berlin 1762 S. 268ff. (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1969)

Polyphonie<sup>16</sup> meldet es an. Es begegnen bereits die Formulierungen des Unbehagens, die auf entschiedene Reform drängen. Eine kleine Niederschrift Hauptmanns von 1857, „Contrapunct“, notiert die Schwäche, in welche die Verdrängung des Kontrapunkts die Komposition versetzt hat. Moritz Hauptmann übernimmt den neuen Begriff der Gegenüberstellung von Melodien, registriert jedoch seine Unzulänglichkeit: Die bloße Verbindung von Melodien durch das gleiche harmonische Fundament ergibt noch keinen Kontrapunkt. „Der Contrapunct verlangt einen Gegensatz der Bewegung, das heißt der Richtung im melodischen Gange der verschiedenen Stimmen, und einen Gegensatz der rhythmischen und der metrischen Beschaffenheit derselben“. „Stimmenkatzbalgerei“ ist das Wesen des Kontrapunkts.<sup>17</sup> Der Versuch, die bloße Vervielfachung von Stimmen gleicher Gliederung und Schwerpunktbildung zu verhindern durch die Forderung nach ständiger rhythmischer und metrischer Verschiedenheit, ist neu als Analogie zur Verankerung des alten Kontrapunkts in jeder einzelnen Intervallbeziehung; es gibt manchen Hinweis darauf, dass der Kontrapunkt, von dem Hauptmann sonst nicht spricht, die „Metrik“ in seinem theoretischen Hauptwerk ist. Nicht die Dissonanzen, die der alte Kontrapunkt ebenso kannte, sind das Auffallende dieses Versuchs, sondern es ist die völlige Ablösung des kontrapunktischen Verhältnisses von den unmittelbaren Tönen, im Vertrauen auf die Bindekraft der mehr ideal als real gedachten Harmonie. Hauptmanns Beispiele für unkontrapunktisch homophone Stimmenverbindung sind Instrumentalwerken entnommen – die Auseinandersetzung um den Kontrapunkt kompliziert und verschärft sich, als Hauptmanns vergleichsweise noch unwillkürliche „Stimmenfortschreitung“ durch den Restaurator des A-capella-Ideals, Bellermann, ins Bedrohliche der „Stimmführung“ gesteigert wird.<sup>18</sup> Die melodische Selbständigkeit der Stimmen wird durch den Verzicht auf die Dur-Moll-Harmonik energisch herbeigeführt. Demgegenüber hatte Kurths instrumentale Restitution des Kontrapunkts den Anschein des Modernen.

„Satz“ ist der Titel, unter welchem die Einheit der musikalischen Beziehungen schließlich wieder erfasst werden sollte, und parallel zu der Geschichte des Worts in den Theorien über die Sprachform der Musik ist Satz, gerade nach der Durchsetzung des Generalbasses, als Integrationstitel Erbe des Kontrapunkts gewesen. Im 20. Jahrhundert – in Büchern, welche *Unterweisung im Tonsatz*<sup>19</sup> oder *Der lineare Satz*<sup>20</sup> hießen und das Ende der Harmonielehre ankündigten – erwies sich, dass die Harmonielehre, deren Ansprüche zurückgewiesen werden sollten, das, was der Kontrapunkt gelehrt hatte: die vollständige Durchdringung des Satzes nach allen seinen Dimensionen durch das musikalische Denken, nicht nur zugunsten eines vereinheitlichenden Zugriffs aufgegeben, sondern mit ihrer Allgegenwart verhindert hat. Der lineare, angeblich echte Kontrapunkt war zum Scheinkontrapunkt keine Alternative: Das harmonische Prinzip hat er nicht angetastet, und sein Zugriff ist nur rigoroser geworden; das Ziel seiner ganzen Betriebsamkeit war, so etwas wie Harmonie gar nicht erst aufkommen zu lassen. Verallgemeinernd kann man sagen, die Kontrapunkttheorie ist daran gescheitert, dass sie mit der Entwicklung der Harmonik nicht gleichen Schritt gehalten hat. Statt die Verbindung von Melodien als deren Vorgeschichte ernst zu nehmen, und die

---

<sup>16</sup> Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Zweiter Band*, Leipzig 1838, Viertes Buch: Die freie Polyphonie, S. 131ff.

<sup>17</sup> Moritz Hauptmann, *Contrapunct*, in: *Opuscula. Vermischte Aufsätze* Leipzig 1874, S. 94, 99

<sup>18</sup> Heinrich Bellermann, *Der Contrapunct*, <sup>2</sup>Berlin 1877, S. IX

<sup>19</sup> Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*, Mainz 1937; *II. Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, Mainz 1939; *III. Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, Mainz 1970

<sup>20</sup> Hermann Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart 1930

sukzessiven Verknüpfungen als den Gegenstand der Harmonielehre, hat sie beide für den Kontrapunkt zu reklamieren getrachtet. Seit der Durchsetzung der Harmonielehre haben die beiden Auswege, auf welchen sich die Kontrapunkttheorie versucht hat: der melodische und der rhythmisch-metrische, nichts weiter an den Tag gebracht, als dass das Contra die Bedeutung des Widerstands gegen die Harmonie angenommen hat. Seit den beiden Disziplinen aufgegangen ist, wie wenig sie Selbständigkeit gegeneinander behaupten können, seit eben dieser Zeit haben sie sich als Disziplinen in einem fruchtlosen Dualismus zu profilieren gesucht. Der Stand der Auseinandersetzung war von geschichtlichen Kräften bestimmt. Solange der Fortschritt mit der Harmonie zu sein schien, sah sich der Kontrapunkt in die Defensive gedrängt. Erst als eine Krise der Harmonik, die als Krise der Harmonielehre verständlicher zu machen wäre, konstatiert wurde, konnte der Kontrapunkt offensiv werden. Die Priorität freilich der Harmonie zu entkräften, ein Gegenprinzip aufzustellen hat er nicht mehr vermocht. Heute bewegen sich beide in gleicher völliger Losgelöstheit von den aktuellen musikalischen Bedürfnissen. Ein künstlicher Kontrapunktsatz steht einem künstlichen Harmonielehesatz gegenüber. Sie haben sich in die Zeitlosigkeit geflüchtet – nur als zeitloser ist der Gegensatz noch aufrechtzuerhalten. Die seriellen Verfahren in der Komposition haben nicht, wie gelegentlich geäußert worden ist, durch die neuerliche Akzentuierung der Einheit des Satzes die alte Vorstellung vom Kontrapunkt erneuert, sie ziehen im Gegenteil die äußerste Konsequenz aus der Tendenz zur Beziehungslosigkeit, oder zu einer nurmehr abstrakten Beziehung zwischen den Stimmen. Wo Harmonie war, ist Nichts mehr, nichts, dem die Harmonielehre noch zu folgen vermöchte. Der Kontrapunktlehre verbleibt die Anschauung ihrer gescheiterten Begriffe.

In der Tradition der Verdrängung des Kontrapunkts steht auch Kurth, und nicht als Opfer eines Missverständnisses. Gewiss beklagt auch er „[d]as ganze Jammerdasein, zu welchem der Kontrapunkt nach dieser gegen die Alleinherrschaft der Harmonik zustrebenden Entwicklung der Musiklehre verurteilt wird“<sup>21</sup>, aber die Angst vor Überwältigung, das ganze energetische Imponiergehabe machen ihn verdächtig. Um den Kontrapunkt wiederaufzurichten, vertreibt er den Kontrapunkt aus dem Kontrapunkt. Sein Rezept gegen den Scheinkontrapunkt ist dessen Dynamisierung, mit dem Ergebnis leerer Bewegung, der Dynamik der Lebensphilosophie. Die Harmonie soll in ihre Schranken gewiesen werden, aber der Kontrapunkt wird in seinem Nerv getroffen. Die melodische Spannung der Stimmen in sich begründet keine Spannung zwischen den Stimmen. Und noch die melodische Spannung besteht nur im Nachfahren der Linien durch den schöpferischen Willen. Die Dynamik, die Kurth der Musik zurückgeben wollte, hat er in die Subjekte gesetzt, und in der Musik alles beim Alten belassen. Die Physik, ehemals vormusikalische Grundlagenwissenschaft, hat er in die Musik selbst getragen, aber in der Form eines metaphorischen Vokabulars, das von materialen Widerständen nicht spricht. Ein Satz wie der Schönbergsche: „Das Material der Musik ist der Ton“<sup>22</sup>, der Kern von Adornos Musiktheorie<sup>23</sup>, ist bei Kurth nicht denkbar. Die fundamentale Statik seiner musikalischen Vorstellung ist an der konsequenten Verräumlichung der Musik abzulesen; der Ansatz zu einer Materialisierung in der Massenempfindung bleibt Musikpsychologie. Der musikalische Raum, der Raum der Harmonie, erscheint gebannt, alle Bewegung geht vom Subjekt aus. Das Scheitern des Kontrapunktbegriffs hängt mit

---

<sup>21</sup> Ernst Kurth (wie Anm. 8), S. 138

<sup>22</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 16

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (1949), in: ders. *Gesammelte Schriften* 12, Frankfurt/M. 1975, S. 38ff. Vgl. dazu Reinhard Kapp, Noch einmal: Tendenz des Materials, in: ders. (Hsg.) *Notizbuch MUSIK*, Berlin-West 1982, S. 251-281; kapp-tendenz\_gesch\_WZ.pdf



dem Scheitern des Begriffs der Harmonie zusammen. Um die Musik, um die Harmonie unberührt zu erhalten – ihrem wahren Wesen gerecht zu werden, heißt das –, sind die Theorien des Kontrapunkts zurückschreckend allesamt. Ihre und des Kontrapunkts Angst, zu intellektuell zu werden, ist ein Zeichen davon.

Es scheint, als sei ein Begriff von Kontrapunkt unverzichtbar: nicht ausgelaut zu dem, was die Harmonie als der allgemeine Tonhöhenbereich noch übrig lässt, etwa Fragen der Komplementärrhythmik oder des gegensätzlichen Charakters der Stimmen –, sondern mit dem Inhalt der konkreten Spannungsbeziehungen zwischen den Tönen der verschiedenen Stimmen, dessen, was in der Harmonielehre als Vorhalt, Durchgang etc. verdrängt wurde, aber auch dort noch wirksam ist, wo sie von Verschmelzung und Auflösung spricht: Kontrapunkt als Konfliktbegriff. Er wäre die theoretische Entsprechung des grundsätzlich springenden Verhaltens der musikalischen Wahrnehmung, jedoch keine Musikpsychologie. Für die Berücksichtigung des Zeitverhältnisses in der Musik dürfte er unerlässlich sein; aber auch zur Überwindung der Schimäre einer bloß zweiwertigen musikalischen Logik.

2.

## **GRADUS AD PARNASSUM**

### **Erster Schritt**

#### **Erste Schritte<sup>24</sup>**

(1985)

Bei einem flüchtigen Blick auf den Text glaubt man nur Vertrautes wiederzufinden. Es sollen zwei Stimmen zusammengesetzt, Konsonanzen aneinandergereiht werden. In beiden Richtungen setzen wir einheitliche Wahrnehmung voraus. In ihrer Verwendung bei Fux verändert sich die bekannte Terminologie (von der man allerdings sagen muss, dass sie, so wie sie heute verstanden wird, bei näherer Betrachtung Fallstricke genug enthält). Er scheint diese Einheit zu unterlaufen und von vornherein und prinzipiell zu sondern. Man muss die Termini analytisch aufbrechen, um zu erkennen, dass sie bereits analytisch aufgebrochen sind. Fux gibt die Elementartheorie als Theorie der elementaren Verhältnisse.

Bei der Beschreibung der drei Arten von Bewegung ist es interessant, einen Unterschied in der Formulierung zu beobachten, welcher die erste von den beiden anderen Definitionen trennt:

Motus rectus fit, quando duae, vel plures partes ascendendo, vel descendendo recta se via sequuntur [...]

Motus contrarius est, quando pars una, descendente altera, & vicissim [...] ascendit.

Motus obliquus est, quando una pars [...] se movet, altera immobili permanente [...]<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Beitrag zu dem als Typoskript vervielfältigten Band *Professor Rudolf Stephan zum 3. April 1985 von seinen Schülern* (Musikwissenschaftliches Institut der Freien Universität Berlin), S. 141-150

<sup>25</sup> Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita*, Wien 1725, Faksimile-Nachdruck in ders., *Sämtliche Werke VII/1*, hsg. v. Alfred Mann, Graz 1967, S. 41 – aus dieser Ausgabe auch die folgenden Zitate.

Die letzten beiden Sätze könnten auf den Gedanken bringen, dass der Begriff der Bewegung sich nur auf eine Stimme bezieht, die erste aber sagt etwas von zweien oder mehreren. Allerdings ist die Formulierung eine etwas andere: hier entsteht die Bewegung durch ein bestimmtes Verhalten von mehr als einer Stimme, während sie in den beiden anderen Fällen jeweils nur für eine Stimme prädiert wird. Dass im ersten Fall auch mehr als zwei Stimmen vorgesehen sind, hat gewiss einen Grund darin, dass nur in diesem Fall überhaupt von allen sinnvoll das Gleiche gesagt werden könnte; dann ist dies aber auch ein Raum der Möglichkeiten, der mit dem Plural eröffnet ist. Schließe ich jedoch von den andern beiden Definitionen zurück, so kann ich ebensogut sagen: Gerade Bewegung ist, wenn eine Stimme nach oben geht so wie die andere auch, oder wenn sie nach unten geht, während die andere das Gleiche tut – kurz: wenn sie in die gleiche Richtung geht wie die andere. Dass diese letzte Formulierung nicht gewählt wird, hängt vielleicht damit zusammen, dass auch der zweite Fall (Gegenbewegung) nicht auf diese Weise betrachtet wird; Fux formuliert nicht: in der Gegenrichtung, oder: in anderer Richtung als ..., sondern er beschreibt die Fälle 2 und 3 so, dass durch den Ablativus absolutus diejenige Stimme, die gerade nicht Subjekt ist, in eine zeitliche und logische Distanz gerückt ist, in der sich ausdrückt, dass es sich bei ihr um eine feststehend vorausgesetzte handelt: den Cantus, während das Subjekt, die gegenwärtig zu bildende Stimme es ist, deren Bewegung bestimmt werden soll. Ebenso verhält es sich aber auch im Fall 1, und darauf weist das „sequuntur“ hin, welches bedeutet, dass eine Stimme vorausgegangen ist, und die Stimme, um die es geht, ihr darin folgt, dass sie die gleiche Richtung einschlägt. Insofern sprechen alle drei Definitionen vom Kontrapunkt, und zwar als von einer Stimme.

Dies wird dadurch bestätigt, dass die Bewegung innerhalb des Kontrapunkts von Note zu Note erfolgen kann<sup>26</sup>, oder dass eine Konsonanz wie auch Dissonanz sich in einer Note bzw. einem Ton darstellen kann<sup>27</sup>. Wenn so der motus mit seinen drei Arten Bewegung einer Stimme ist, dann treten auch alle anderen Begriffe in ein neues Licht. Indem der Lehrgang „von der Zusammensetzung zweyer Stimmen“ den Anfang macht<sup>28</sup>, ist bereits ein Unterschied zwischen den Stimmen vorauszusetzen. Fux geht nicht von zwei gleichberechtigten Stimmen aus, zwischen denen bestimmte Verhältnisse bestehen sollen, sondern er handelt, jedenfalls für die Zwecke der Instruktion, wenn er von der Zusammensetzung zweier Stimmen handelt, von der Hinzusetzung einer zweiten Stimme zu einer gegebenen. Aber es ist nicht nur der pädagogische Ansatz. Bei den zwei Stimmen hat man es nicht mit dem Auseinander oder Aufeinanderzu einer Doppellinie zu tun, sondern es geht immer um eine Stimme am Ort: Was passiert in der Oberstimme, wenn der Cantus hinuntersteigt? Sie steigt im Gegenteils hinauf, und zwar um so und so viel. Es geht immer um den Ton, der aktuell gesetzt werden soll. Es werden jederzeit und in jedem Detail die zwei zusammenklingenden Bestandteile streng auseinander gehalten. Fux hat keine Verschmelzungsvorstellungen über das Intervall, es ist die Einheit des Verschiedenen. Dies wird nicht relativiert, sondern sogar unterstrichen dadurch, dass den ganzen Text hindurch Intervall als Simultanintervall verwendet wird, und auch in der Sukzession wird vertikal gerechnet. Vom Cantus aus wird ein Intervall aufgerichtet, oder es wird ein Ton darübersetzt, welcher ein Intervall bildet. Offenbar ist ein doppelter Begriff von Intervall zugrundegelegt: ein absoluter (die Stimme in sich betreffend, aber an eine Tonhöhenachse jeweils angelegt) und ein relativer (das Verhältnis zum Cantus, den Abstand von diesem betreffend). So beziehen sich in diesem

---

<sup>26</sup> Fux in Mizlers Übersetzung (wie Anm. 12), S. 65, 67

<sup>27</sup> ebenda S. 74, 80

<sup>28</sup> ebenda S. 65

Zusammenhang Note, Intervall, Konsonanz/Dissonanz (als Punkt, als quantitatives, als qualitatives Verhältnis) auf die Zusatzstimme, den hinzugesetzten Ton in seiner Relation zum Cantus.

Intervalle sind die Elemente, durch welche der gesamte „concentus“ in der Musik erzielt wird.<sup>29</sup> Zum einen insofern, als ihre varietas einen konstitutiven Wert darstellt: Hujus (d.i. des concentus) finis est oblectare: oblectationem sonorum varietas parit.<sup>30</sup> Was ist nun dieser concentus? Koch gibt an, in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Sprachgebrauch, das Wort heiÙe einfach Zusammenklang.<sup>31</sup> In der Chorallehre ist concentus die melodische Musik im Gegensatz zur Musik der Lektionstöne. Vermutlich enthält so auch concentus, wie all die anderen Begriffe, eine doppelte Bedeutung, wie Konsonanz kann er sowohl von der einen hinzugefügten Stimme als auch von dem jeweiligen Zusammenklang gelten. Geht man von der Wortform aus, so dürfte der concentus ebenso wie der cantus als rational durchorganisiert anzusehen sein, oder vielmehr in eine Gleichmäßigkeit gebracht zu Demonstrations- und Lehrzwecken. Vielleicht hieÙe concentus sogar das, was andere Autoren Harmonie nennen: die Verbindung von Gesängen statt von Tönen. Von einem solchen concentus wären die Intervalle in der Tat so etwas wie Elemente.

Einer der merkwürdigsten Sätze des ganzen Buches:

„Motus musicus est ille ambitus, quo de uno intervalle ad alius versus partem auctam, vel gravem fit progressio, quae progressio cum triplici modo fieri solet, triplex item statuendus est / Motus rectus, contrarius & obliquus.“<sup>32</sup>

Dies wäre demnach zunächst PROGRESSION: der Übergang, die Fortschreitung<sup>33</sup> von einem Intervall zum andern. Das Intervall ist aber ein Ton in seiner Spannung zu einem andern, daher kann die Progression auch von Note zu Note erfolgen. Im Kontrapunkt bildet sich so eine Reihe von Verhältnissen zum Cantus. Progression findet statt zwischen Intervall und Intervall, nicht aber in Form von Intervallen. Da durch Übergang Vielfalt entstehen soll („varietas transgrediendo generatur“<sup>34</sup>), scheint es auf Wechsel, Abwechslung anzukommen. Im Falle der Regeln für den Note-gegen-Note-Satz bezieht sich progressio auf den Übergang von (vollkommener oder unvollkommener) Konsonanz zu (vollkommener oder unvollkommener) Konsonanz. Die Fortschreitung zwischen den vier möglichen Kombinationen ist der Gegenstand der vier Weisen von Progression, für welche die vier Regeln aufgestellt werden, auf die wir zurückkommen werden. Je nach Verhältnis der Cantustöne ergeben die beiden Intervalle der Progression diese oder jene Art der BEWEGUNG.

Übersetzen wir also:

---

<sup>29</sup> Fux, *Gradus* (wie Anm. 25), S. 41

<sup>30</sup> ebenda

<sup>31</sup> „Anjetzt bedeutet concentus eben so viel, als Akkord“, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt/M. 1802, Sp. 349.

<sup>32</sup> Fux, *Gradus* (wie Anm. 25), S. 41

<sup>33</sup> Den Unterschied zwischen progressio und transgressio vernachlässige ich dieses Mal.

<sup>34</sup> Fux, *Gradus* (wie Anm. 25), S. 41

In der Musik ist Bewegung jener Umfang, in welchem die Fortschreitung von einem Intervall zu einem andern nach oben oder nach unten zu erfolgt; diese Fortschreitung muss, da sie auf dreierlei Weise zu erfolgen pflegt, auch theoretisch dreifach aufgestellt werden.

Nochmals sei daran erinnert, dass Intervall das jeweilige Verhältnis der Kontrapunktstimme zum Cantus bezeichnet, und nicht etwa ihren melodischen Aufbau betrifft. Im Unterschied dazu ist Ambitus so etwas wie der Differenzbetrag zwischen den Intervallen, gewissermaßen das Negativintervall. Ich vermute, dass damit nicht ein Sukzessiv- im Gegensatz zum Simultanintervall gemeint ist, oder allenfalls auf eine ganz bestimmte Weise: Es ist ebenfalls vertikal gedacht. Dies ist der eine, der intervallische, der Maßbestandteil des Motus. Das ganze Modell hat in der Tat etwas von einem mathematischen Ansatz. So wie es das Intervall gibt, das keines ist: die Prim, so gibt es den Wechsel, der keiner ist: das Liegenbleiben, und den motus, der keiner ist: die Kehrseite der Seitenbewegung (die beinahe – per analogiam – so definiert ist, dass sich die Kontrapunktstimme bewegt; wenn die Funktionen vertauscht sind, ist es sozusagen vorweggenommener doppelter Kontrapunkt), wobei der Ambitus für den Cantus = 0. Der zweite Bestandteil ist die Richtung. Aus den vier Größen: Ambitus und Richtung in den beiden Stimmen, resultiert die tatsächliche Bewegung.

Man bewegt sich also tatsächlich in der Stimme, jedoch nicht ‚linear‘, sondern jeder ihrer Töne wird aus einer Abmessung gewonnen, die von der gegebenen Stimme her vorgenommen wird. Es gibt keine selbständige ‚Führung‘ der Stimme. Wohin es geht, ist zunächst vom Zusammenklang diktiert; dass wieder eine Konsonanz entsteht, ist wichtiger als der melodische Zug. Auch die Fortschreitungsregeln sind keine Stimmführungs-, sondern Zusammenklangsregeln. So wie Fux redet, fährt er nicht quasi diagonal von einem Tonpunkt zum nächsten, sondern er misst den Abstand jedes Tonpunkts vom Cantus, sodann die Differenz. Motus bedeutet also auf der Tonhöhen(bzw. Intervall)leiter hinauf- und hinabzusteigen, oder besser; hinauf- oder hinabgestiegen sein. Auf- oder abwärts ist immer nur auf- oder abwärts auf der Tonhöhenachse, in der Vertikale. Die Punkte, und somit die Intervalle bleiben grundsätzlich voneinander geschieden. Mit den Tonpunkten sind zugleich Zeitpunkte isoliert, es gibt kein Kontinuum, keine Dynamik der Zeit. Motus wie progressio sind nicht eigentlich Bewegungen zum nächsten Intervall, sondern solche auf der Stelle, d.h. auf der Tonhöhenachse. Dass man es mit gleichen Zeitabständen für die Punkte zu tun hat, darf als Erleichterung für die theoretische Beschreibung, und für die diskursive Eroberung des Stoffes betrachtet werden. Intervalle sind die Elemente ...

Einige Besonderheiten dieses Denkens dürften sich daraus erklären, dass es, nicht nur wegen der gelegentlichen Hinweise, nicht nur wegen des (übrigens zurückhaltend genug) beschworenen a-cappella-Stilideals, vokales Denken ist, und zwar darin, dass das Vertikalverhältnis im Kontrapunktieren das bestimmende bleibt. Die Vorstellung versetzt sich jeweils über oder unter den gerade aktuellen Ton des Cantus, den sie hört oder sich vorstellt, allenfalls auf dem Papier sieht, und setzt den passenden Ton darüber oder darunter in der vollzogenen Gleichzeitigkeit. Heute ist man zumeist eher geneigt, die Progression sich auf geometrische Art vorzustellen, und wird darin durch den Blick auf die Tasten, oder die Erinnerung daran bestärkt, worin sich das Bild der Parallelenverschiebung mit der Bewegung in der Zeit assoziiert, die ebenfalls als Rechts-links-Bewegung erscheint. Mit der fundamentalen Rolle des Tasteninstrumentes im musikalischen Denken der neueren Zeit sind auch andere Richtungsvorstellungen ins Spiel gekommen; ich vermute, dass bereits der Begriff der „Stimmführung“ ein instrumental geprägter ist, dass die Räumlichkeit, die er voraussetzt, eine flächige ist.

Dies ist die Vorbedingung für die Entwicklung desjenigen Raumbegriffs, der dem genuin instrumentalen „Linearen“ zugrunde liegt.

*„De Consonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium, vel obliquum.“<sup>35</sup>*

Der Ambitus, um welchen die Progression erfolgt, konstituiert nicht nur die Bewegung, die in diesem Maße erfolgt, er verursacht den Umschlag in eine qualitative Differenz, die BEWEGUNGSART, die Richtung des motus im Verhältnis zum cantus. Die Progression erfolgt durch eine Bewegung hindurch; dieses Dazwischen ist zugleich Ergebnis und Bedingung. Zum Beispiel Gegenbewegung – ein Ausdruck, der besser vermieden würde, weil er eine gleichwertige Doppelbewegung vorstellt –: Von einem vollkommen konsonierenden zu einem vollkommen konsonierenden Ton schreitet man durch eine dem Cantus entgegengesetzte Bewegung fort. Das „per motum [...]“ zeigt an: motus ist die Bestimmung der Progression. „Transgressio motu perficitur“<sup>36</sup> – der Übergang von einem Intervall zum andern wird durch den motus vollzogen, er wird also durch das Maß, den Ambitus vollzogen, die verschiedenen Bewegungsarten noch nicht gerechnet. Die Fortschreitung erfolgt definitiv (die folgende Note wird eine bestimmte erst) durch Angabe des Intervalls und der Richtung. Um den motus mit den Bewegungsarten ganz zu gewinnen, muss man Ambitus und Richtung des Kontrapunkts mit Ambitus und Richtung des Cantus verrechnen.

Progressio wird jede Fortschreitung genannt. Die vier REGELN aber sollen für den Note-gegen-Note-Satz gelten. Deshalb beschreiben sie nur die vier möglichen Fälle der Sukzession von konsonanten Tönen bzw. Intervallen in der Kontrapunktsstimme. Damit verbinden sie die Anwendung der drei Bewegungsarten; die verschiedenen Weisen der Progression werden mit den Bewegungsarten korreliert. Sie fassen auch diese Verhältnisse noch in ihrer Allgemeinheit, d.h. es ist nicht von bestimmten Intervallen, sondern von bestimmten Arten von Intervallen die Rede. Progression ist einerseits speziell, nämlich weder quantitativ (für alle Intervalle) noch numerisch (für alle Fortschreitungen in ihrer sukzessiven Ordnung) umfassend, andererseits allgemein, sie betrifft nicht singular einzelne Intervalle, die unter (bestimmte oder unbestimmte) Konsonanzen fallen. Die Regeln sind so gefasst, dass einige Spezialfälle nur indirekt, einige gar nicht darunter fallen. Sie beanspruchen nicht, den ganzen Horizont der Möglichkeiten und Ausschließungen abzustecken. Sie sind Grundregeln. Vollständigkeit ist nur für die speziellen Progressionen der ersten Gattung erstrebt, die allerdings ihre Bedeutung für das gesamte Lehrgebäude behalten sollen. Es sind vier Regeln, weil es vier Progressiones sind, nicht weil sie in praxi nicht auf noch weniger Grundsätze zurückgeführt werden könnten, und auch nicht, weil es nicht noch viel mehr Fälle zu ‚regeln‘ gäbe.

Zum Teil erklärt sich die vergleichsweise umständliche Fassung daraus, dass diese Regeln nicht eigentlich praktischer Natur, sondern beschreibend, gewissermaßen Definitionen sind. Zum Teil aber auch daraus, dass bestimmte Voraussetzungen, die wir machen und in der Fassung solcher Regeln erwarten, unter den Fuxschen Bedingungen nicht zu machen sind. (Ich unterdrücke die hier erforderliche ausführlichere Diskussion von Einzelfällen und beschränke mich auf einige allgemeinere Gesichtspunkte.) 1) Der Konsonanzbegriff bezeichnet tatsächlich ein Verhältnis zwischen 2 gleichzeitigen Tönen in 2 Stimmen, ist aber nicht beweglich, d.h. die Konsonanz als solche kann die Bewegung

<sup>35</sup> Fux, *Gradus* (wie Anm. 25), S. 42

<sup>36</sup> Fux, *Gradus* (wie Anm. 25), S. 41

nicht mitmachen. 2) Vermutlich ist ein Begriff des ‚gleichen‘ Intervalls, der im Deutschen schon genug Schwierigkeiten bereitet, hier nicht möglich, oder nicht vorhanden. 3) Fux kennt einen Begriff der Parallele sowenig wie er die modernen Begriffe Stimmführung, Linearität usf. auch nur haben kann. Offene Parallelen sind ebenso wie verdeckte Spezialfälle der geraden Bewegung und der Progression von vollkommenen bzw. unvollkommenen zu vollkommenen Konsonanzen. Da man etwa von einer Quint zu einer Quint nicht durch Gegenbewegung fortschreiten kann, dürften die Regeln völlig ausreichen. Aber Fux denkt eben anders. Der Begriff der Parallele setzt voraus einen gleichbleibenden Abstand von Stimmen gleich wie von geraden ‚Linien‘ oder Zweiklänge als Verhältnisse zwischen Tönen gleicher Ordnung und von bestimmtem Abstand. Nach Fux ist das entsprechende Phänomen so zu beschreiben, dass da eine vollkommene Konsonanz ist, welche der Kontrapunkt zum oder mit dem Cantus bildet, darauf noch eine, auf einem neuen Cantuston, jedoch mit dem gleichen Intervall. Es wird also nicht etwa ein Sekundschrift im Cantus mit einem ebensolchen im Kontrapunkt parallelgesetzt gedacht, sondern man stellt sich Ton- wie Zeitpunkte vor, in denen jeweils das intervallische Lot gefällt wird; für diese müsste sukzessiv der gleiche Intervallwert angegeben werden – es ist leicht zu sehen, dass die Formulierung einer solchen Regel noch umständlicher wäre, als es die vorliegenden sind.

Die Geltung der Regeln soll weiterreichen, ihr Ausgangspunkt aber ist die anfängliche Aufgabe:

„Culibet harum Notarum superius in Cantu detur sua particularis consonantia“<sup>37</sup>

Dementsprechend lautet die erste Regel:

„De Consonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium, vel obliquum.“<sup>38</sup>

Das Komponieren mithilfe der Regeln geht so vor sich, dass man den Cantus entlanggehend zu einem Ton einen konsonierenden hinzusetzt, zum nächsten ebenfalls und nun überprüft, ob die daraus resultierende Bewegungsart der bei solchen Intervallen, also für diese Weise der Fortschreitung von der Regel vorgesehenen entspricht. Nachdem Fux bereits im Anschluss an die Regeln eine zusammenfassende Beobachtung mitgeteilt hat: dass *motus obliquus* (*contrarius* ist offensichtlich zu ergänzen) in allen vier Progressionen erlaubt sei, erteilt er beim Note-gegen-Note-Satz den Rat, möglichst viel Gegen- oder Seitenbewegung anzuwenden, dann könne man nicht leicht in Irrtum fallen. Größere Vorsicht sei bei der Progression durch die gerade Bewegung angebracht, wo man angesichts der größeren Gefahr des Irrtums auch besser auf die Regeln achtgeben müsse.<sup>39</sup> Praktisch kann man also, noch ehe die neue Konsonanz dasteht (also nicht erst in der Korrektur), auf korrekte Fortschreitung achten. Die Regel nimmt allerdings den Zielton vorweg. Es ist demnach daran gedacht, dass der angehende Komponist einen Konsonanzton erwägt, feststellt, auf welche Art der Bewegung er dahin kommen würde, mit den Regeln vergleicht und daraufhin die kompositorische Entscheidung definitiv fällt oder eine Alternative sucht. Die Regeln ordnen nicht das Vorgehen des Komponisten, sind keine Anweisungen, sondern

---

<sup>37</sup> ebenda S. 45

<sup>38</sup> ebenda S. 42

<sup>39</sup> ebenda S. 42, 45

doctrina (Wissenschaft, die man hat) und cardinalia (Kardinalpunkte, an denen alles hängt, um die sich alles dreht); es sind Regeln die man anwendet, sie geben nicht die Anwendung schon selbst.

3.

### **Epochenschwellen in der Geschichte der Kontrapunktlehre<sup>40</sup>** (1985)

Was Kontrapunkt sei, weiß derzeit – soweit ich sehe – niemand zu sagen. Ob von Kunst, Wissenschaft oder Technik die Rede ist, von Musiktheorie oder Satzlehre, entscheidet über ganze Konzeptionen, gibt Auskunft über die jeweilige Lagerung des Problems, aber keine Antwort auf die Frage. Die historische Herleitung bzw. die Aufzählung der verschiedenen Bedeutungen, die das Wort, des unterschiedlichen Stellenwerts, den die Sache gehabt hat, ergibt nicht, was in der Diskussion seit langem eine entscheidende Rolle spielt: dass Kontrapunkt u.a. auch einen Wert darstellt.

Mit diesem Anspruchsbegriff von Kontrapunkt hat es allerdings seine Schwierigkeiten. Noch vor kurzem musste es (jedenfalls in der Tradition, mit der wir es hier zu tun haben) als ehrenrührig gelten, einem Komponisten nachzusagen, er habe keinen Begriff von Kontrapunkt oder sein Kontrapunkt sei anfechtbar. Schubert z.B. erlag nicht krankhaften Einbildungen, als er sich zum Studium bei Sechter entschloss. Dagegen kann die Abstempelung zum großen Kontrapunktiker einem Vernichtungsurteil gleichkommen. Vielleicht sind die „großen Kontrapunktiker“ für die Musik – und für den Kontrapunkt – genauso verloren wie gewisse Meister des Kolorits für die eigentliche Malerei, die Sprachartisten für die höhere Literatur. Vielleicht ist ein Begriff des Kontrapunkts unverzichtbar, aber nicht dingfest zu machen. Um „dem“ Kontrapunkt näher zu kommen, muss man erkennen, was mit ihm geschehen ist. So ist es im Grunde auch stets gehalten worden.

Jede Stellungnahme, jede Modifikation in der Geschichte der Kontrapunktlehre ist aktuelle Intervention. Die Bedeutung der Intervention Ernst Kurths, der bislang letzten durchschlagend erfolgreichen, ist in erster Linie symptomatischer Natur. Bis zu Fux kann von einer kontinuierlichen Entwicklung der Kontrapunktlehre gesprochen werden. Danach gibt es zwar eine lange Nachwirkung des Kurthschen Buches, aber eine Dauerkrise des Kontrapunkts. Kurth hat dieser Krise nur am entschiedensten zum Ausdruck verholfen. Die Kurthsche Polemik gegen Fux, die auf die Nichtigerklärung der gesamten Tradition der Kontrapunktlehre hinausläuft, muss nicht notwendig so verstanden werden, als gälte es lediglich noch, in den bisherigen verfehlten Versuchen die richtigen Intentionen aufzusuchen und zu bewahren. Es wäre ja möglich, daß in dem Kurthschen Unternehmen eine tiefe Verständnislosigkeit gegenüber den Belangen der älteren Theorie am Werk gewesen ist.

Der Rekurs auf Bach stellt den Versuch dar, den Kontrapunkt zu modernisieren. Kurth steht am vorläufigen Ende einer ganzen Reihe von Ansätzen zu einer Neubestimmung des Kontrapunkts, die nicht historisierend an Palestrina orientiert sind. Die Schwelle, die ihn von der Kontrapunktlehre bis Fux scheidet, lässt sich auf das Verhältnis Fux – Bach zurückführen, das durch einen mehrfachen Bruch oder Sprung im musikalischen

---

<sup>40</sup> zuerst erschienen in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Stuttgart 1985.* Hsg. v. Dietrich Berke und Dorothea Hanemann. 2 Bände Kassel 1987, 2. Band, S. 230-33.

Denken gekennzeichnet ist. Über den Generations-, den geographischen, den konfessionellen Unterschied hinaus, soweit also der Kontrapunkt betroffen ist, kann Fux im wesentlichen als Gesangsmeister bestimmt werden; der älteren vokalen Mehrstimmigkeit steht er auch zeitlich noch näher, der A-cappella-Stil ist für ihn noch Gegenwart, kein Stylus antiquus. Fux behält die Idiomatik der Vokalpolyphonie bis in alle Verzweigungen der verschiedenen Stilarten bei, ebenfalls die grundlegende Bedeutung der Kirchentöne und bestimmte „Härten“ des älteren Kontrapunkts. Die Rameausche Revolutionierung der Musiktheorie erlebt er noch, aber sein Kontrapunkt ist noch melodischer Kontrapunkt. – Bach ist Organist (auch die Adressaten der Lehre unterschieden sich dementsprechend, wie man bemerkt hat); er nimmt die Sprache der Spielfiguren und Akkordzerlegungen in seine Melodik auf. Der moderne Kontrapunkt ist harmonisch und instrumental, allenfalls mit den neuen Melodiebildungen des monodischen oder Generalbasszeitalters durchsetzt. Wenn Bach die Idiomatik der Vokalpolyphonie aufnimmt, archaisiert er. Bei ihm zuerst lässt sich die allmähliche Ausbreitung eines immer mehr zusammenfassenden, abstrahierenden, funktionalisierenden Denkens konstatieren, das gerade als ‚harmonisches‘ sich in Distanz setzt zu den konkreten Zusammenklängen, mit denen sich Fux noch abmüht. Bei der Diskussion des Bachschen Kontrapunkts mischen sich wiederum unversehens Fragestellungen unter, die Kurths eigener Zeit angehören. Indem er den harmonischen Kontrapunkt als melodischen ausgibt, macht er ein zunächst zeitloses Bestimmungsmerkmal des Kontrapunkts unter den Bedingungen eines späteren (des vollends „harmonischen“) Zeitalters geltend; das richtet sich polemisch gegen eine Musiktheorie, die Gefahr laufe, den Kontrapunkt in der Harmonielehre sich verlieren zu lassen. Aber die lineare Einstimmigkeit, mit der er sich vornehmlich beschäftigt, um jenen ursprünglichen Sinn des Kontrapunkts wiederzugewinnen, ist bereits Darstellung der Harmonie; wenn er, fast nurmehr anhangsweise, über die eigentliche Mehrstimmigkeit spricht, spricht er natürlich vom Verhältnis der Stimmen zueinander. Das betrifft dann zum einen Fragen, die unterdessen in der Harmonielehre behandelt werden, weiterhin kontrapunktische Formbildung insofern, als mit Motiven, Imitation usf. eine den elementaren Kontrapunkt erweiternde Dimension ins Spiel kommt; drittens aber auch klassische kontrapunktische Grundbedingungen, deren Behandlung in die Termini der älteren Lehre zurückzuübersetzen eine interessante Aufgabenstellung wäre. Die Dissonanzen freilich gelten ihm als melodisches Phänomen, oder sie zeigen ihm, dass die Macht der Harmonie gebrochen ist. Mit der Erfindung der Linearität des Kontrapunkts hat er ins Schwarze getroffen, wenn auch nicht gerade ins Zentrum des sich konkret stellenden Problems, und aus Gründen, die mit dem von ihm traktierten Thema nur entfernt zu tun haben. Die kompositorische Bedürfnislage und Not lässt sich wohl verstehen, aus der heraus man auf diese Vorstellung lebhaft angesprochen hat; was aber an Heil- und Kunstmitteln daraus entwickelt wurde, lässt sich nur aus der Krise der Kontrapunktlehre erklären, die mit derjenigen der Harmonielehre nicht zufällig zusammentraf. Kurth hat also auf eine Epochenschwelle hingewiesen, und er hat selbst Epoche gemacht. Die eine Schwelle hängt mit der Durchsetzung der Dur-Moll-Tonalität zusammen, die andere mit deren Ende. Die Verwirrung der Begriffe, die in dem des Linearen gipfelt, wird deutlich, wenn man die dreifache Wirkung erwägt, die Kurth ausgeübt hat: die auf die zeitgenössischen Komponisten, die auf das Verständnis und die Interpretation der „Alten“, namentlich Bachschen, Musik (noch heute gehört das „stimmige“ bzw. „horizontale“ Spiel zum kurrenten Meinungsangebot unter Musikern), schließlich auf die Musiktheorie und ihre Historiographie selbst. Denn anhand dieses Schlagworts, das man der Kontrapunktlehre als Formel für ihre eigentliche Intention entgegenhielt, schritt man schon bald von der



Fux-Kritik Kurths zu einer entschiedenen Fux-Revision fort. Sie zeigt sich in den nach-Kurthschen Fux-Darstellungen ebenso wie in den Übersetzungen des Fuxschen Texts. Ebenso wie die Theorie des Bachschen Kontrapunkts war die Kritik an Fux falsch als umstandslose Diskussion über die Zeiten hinweg. Die Missverständnisse ergaben sich aus einem Wandel, der Sinn und Status aller Begriffe von der Stelle gerückt hat. Das Verhältnis zwischen Harmonie und Kontrapunkt, das Kurth als komplementäres konstruiert hat, ist durch ein historisches Gefälle gekennzeichnet, aus dem die weitreichendsten theoretischen Konsequenzen hätten erwachen müssen. Bach kann nicht gegen Fux ausgespielt, er kann aber auch nicht mit Wagner auf derselben historischen Ebene angesiedelt werden.

Um wenigstens in diesem Bereich das Ausmaß des Aneinandervorbeiredens begreiflich zu machen, will ich versuchen, Fux zu Wort kommen zu lassen. Fuxens Leistung besteht nicht zuletzt in einem Lehrvortrag von beträchtlicher terminologischer Kohärenz. Da die Art, wie Termini gebraucht werden, am zuverlässigsten über die Stellung des Autors zu bestimmten Fragen aufklärt – nur konkret im literarischen und historischen Kontext sind Wandlungen in der Bedeutung von Termini zu fassen –, will ich aus ihnen in einigen Hauptpunkten die Fuxsche Ansicht der Sache zu verdolmetschen suchen.

Intervall und Konsonanz bezeichnen die Beziehung eines Tons zu einem gleichzeitig in einer anderen Stimme erklingenden (ambitus ist – wir würden sagen: das Sukzessivintervall). Die Zusammensetzung der Stimmen, von welcher der Fuxsche Lehrgang den Anfang macht, ist die Hinzusetzung einer zweiten zu einer gegebenen. Es geht immer um den Ton, der aktuell gesetzt werden soll. Ebenso ist *concentus* die zusammenstimmende Mehrstimmigkeit, aber auch die konsonierende Gegenstimme zum *Cantus*. Die Elemente des *Concentus* sind die Konsonanzen, d.h. nicht Zusammenklänge, aber auch nicht einfache Töne, sondern Töne in bestimmten Intervallbeziehungen zum *Cantus*. Insofern bildet der Kontrapunkt keine Melodie. Endzweck des *Concentus* ist es zu vergnügen. Das Vergnügliche geht aus Mannigfaltigkeit der Klänge, insbesondere der verschiedenen Arten von Konsonanzen hervor. *Varietas* ist nichts weiter; sie ist nicht ‚melodische‘ Variabilität, noch Abwechslung in den Setzweisen. Fortschreitung ist das bloße Weitergehen zum nächsten Zusammenklang. Sie erfolgt und bestimmt sich durch Bewegung. Auch diese ist prinzipiell Bewegung einer Stimme, in der Regel: des Kontrapunkts. Man unterscheidet wie bekannt drei Arten von Bewegung nach ihrer Richtung im Verhältnis zu derjenigen der anderen Stimme. Definiert ist die Bewegung aber erst durch Richtung und Maß: den Differenzbetrag auf der Tonhöhenachse. Der Differenzbetrag wird durch Vergleich zwischen den Verhältnissen in zwei Vertikalschnitten durch den musikalischen Ablauf ermittelt. In den vier Fortschreitungsregeln werden die verschiedenen Kombinationen von aufeinanderfolgenden Arten von Konsonanzen mit den Bewegungsarten korreliert. Sie geben zugleich Aufschluss darüber, wie das Komponieren vor sich gehen soll. Demnach wird ein Konsonanzton erwogen, festgestellt, durch welche Art der Bewegung dahin gelangt würde, mit den Regeln verglichen und daraufhin die kompositorische Entscheidung definitiv getroffen oder eine Alternative gesucht. Den ganzen Vorgang hat man sich schließlich automatisiert und internalisiert zu denken, und so wird die Erwägung des folgenden Tons genügend Raum freilassen für die Rücksichtnahme auf die melodische Fortsetzung. Die Regeln sind keine Anweisungen, sondern *doctrina* (Wissenschaft, die man hat) und *cardinalia* (Kardinalpunkte, an denen alles hängt, um die sich alles dreht). Sie sind zur Anwendung bestimmt, nehmen aber die Entscheidung nicht vorweg. Die Umständlichkeit mancher Formulierungen erklärt sich zum einen aus ihrem definitiven Charakter, zum anderen daraus, dass manche Vereinfachungen,

die wir geneigt wären an ihre Stelle zu setzen, unter den Fuxschen Voraussetzungen nicht denkbar sind.

Es wird punktuell, nicht dynamisch-gestisch gedacht. Es gibt keine melodische Horizontale, keine Diagonale, keine Parallelen in der Vorstellungswelt dieser Musik, wir können fast sagen, überhaupt keine projektive Raumvorstellung. Wenn man unsere Begriffe anwenden will: Beziehungsdimension ist die Vertikale. Darin (und nicht etwa in der Beschwörung eines A-cappella-Ideals) zeigt sich, dass Fux' Denken vokales Denken ist: er hört oder stellt sich den Cantuston vor und setzt den konsonierenden darüber oder darunter. Die Kurthsche Horizontale erklärt sich ebenso wie der Begriff der Parallele aus dem Weiterrücken auf der Tastatur, oder auf dem Papier. Kurths Denken ist, wie alles moderne, instrumental.

Kurths Kritik an der überkommenen Kontrapunktlehre, sie durchkreuze die eigenen Absichten mit der Anlage des Lehrgangs schon im Ansatz, anstelle der melodischen Entfaltung der Stimme würden Zusammenklänge, sozusagen Harmonie, gelehrt, hat also kaum etwas für sich. Der Aufbau des Cursus und die Art der Aufgabenstellung lassen erkennen, dass Fux von der Kategorie der durchgängig für sich geführten Stimme *ausgeht*. Die erste Melodie (der Cantus firmus) wird durch gleichmäßige Schnitte zerlegt, die zweite wird sukzessive aufgebaut. Dabei muss ein doppelter Zweck verfolgt werden: dass sie sangbar ist, wofür dem angehenden Komponisten gewisse Hinweise an die Hand gegeben werden, und dass sie sich kombiniert. Es geht um die fortlaufende Verknüpfung der Stimmen, und um die aus dem Zusammenhang begründete Disposition über den intervallischen – und das heißt zugleich: melodischen Verlauf. Somit handelt es sich um eine Erschwerung der Bedingungen, nicht um eine verfehlte Wahl der Mittel. Im Durchgang durch die Gattungen wird etwas gewonnen, wofür man kaum eine sinnvollere Methode wird ausfindig machen können: die sorgfältige Beachtung wirklich jeder Fortschreitung, die rationale Aufschlüsselung des gesamten Satzes. Die Frage: ist der Satz bis in den letzten Ton hinein geistig durchdrungen? führt ins Zentrum des Kontrapunkts. Man könnte die Lückenlosigkeit der Abwicklung geradezu als sein Prinzip bezeichnen.

Selbstverständlich kann dies immer nur die jeweils bekannten Dimensionen betreffen. Der moderne Harmoniebegriff hat sich in der Überwindung der älteren Bedeutung einer Verbindung von Stimmen gebildet. Der Streit um die Priorität von Harmonie oder Melodie war nicht nur eine musiksoziologische und ästhetische, sondern zugleich eine aktuelle musiktheoretische Auseinandersetzung. Die Vorstellung der Selbständigkeit der Stimmen setzt den modernen Begriff von Harmonie und einen Begriff von eigentlicher Melodik voraus, der nicht mehr der Vokalpolyphonie, sondern der generalbassbegleiteten Monodie angehört. Dass man derartige Vorstellungen auch im Kontrapunkt sich bewähren lassen wollte, verrät einen richtigen Instinkt, nur hätten sie dann auch im Ernst als moderne behandelt und methodisch durchgesetzt werden müssen.

Sobald die primäre Erfahrung nicht mehr von der Vokalstimme, sondern vom Akkordinstrument bestimmt wird, stellt sich das Problem des Kontrapunkts auf neue Weise. In dieser Situation aber haben Harmonie- und Kontrapunktlehre vor der Aufgabe kapituliert und weder in stolzer Absonderung voneinander noch in ihrer Einebnung bis zu gänglicher Ununterschiedenheit die anstehende theoretische, d.h. geistige Bewältigung der um eine weitere Dimension – vom Akzentstufentakt ganz zu schweigen – bereicherten Musik irgend gefördert. Die Harmonielehre vermochte sich als spezielle Theorie dieser Dimension mit ihr zunächst noch fortzuentwickeln, und eben vermöge dieser Progressivität gelang es ihr auch, sich als Satzlehre zu universalisieren. Trotz mancher Bestrebungen zur Integration aller Disziplinen in der Musiktheorie des 19.

Jahrhunderts, die mit dem Namen der Kompositionslehre verbunden sind, hat die Harmonielehre jedoch ihren Anspruch nicht wahr und die Kontrapunktlehre nicht überflüssig gemacht, wohl aber in die Defensive gedrängt und in endlose Identitätskonflikte und Profilneurosen gestürzt. Der Kontrapunkt war zu einer kompositionstechnischen und zu einer historischen Spezialität geworden; die Lehre hatte sich mit ihrer Historisierung abzufinden – ein Prozess, von dem längst auch die Orientierung an Bach erfasst worden ist und der als abgeschlossen gelten kann. So aus der aktuellen Entwicklung abgebogen, geschah es ihr in der Person Ernst Kurths, dass sie, als die Reihe an sie gekommen wäre und sie in die Lücke, welche die Krise der Harmonie(lehre) gerissen hatte, hätte stoßen können, nicht wusste, wo sie sich befand. Dies dürfte die erstaunliche Karriere einer Scheinlösung wie der Kurthschen erklären. Die Umstellung der Kontrapunktlehre auf komplexere als die vor-Bachschen Bedingungen hat nicht stattgefunden. Man könnte sie sich in einem Gedankenspiel durchaus vorstellen – aber das wäre ein weiteres Kapitel.

#### 4.

##### **Thesenpapier zum Kontrapunkt<sup>41</sup> (1996)**

Man muss unterscheiden zwischen:

- Kontrapunkt als Vermögen
- Kontrapunkt als Technik
- Kontrapunkt als Inbegriff
- Kontrapunkt als Spezialität
- Kontrapunkt als Idee
- Kontrapunkt als Ideal
- Kontrapunkt als Handwerk
- Kontrapunkt als Stimme
- Kontrapunkt als Verhältnis
- Kontrapunkt als Gegensatz zu Harmonie
- Kontrapunkt als Gegensatz zu Homophonie
- Kontrapunkt als Gegensatz zu Cantus
- Kontrapunkt als Gegensatz zu Punkt (Note)

Die ältere Kontrapunktlehre zeigt, daß man es als Komponist erst einmal und imgrunde ausschließlich mit Zweistimmigkeit zu tun hat.

Der mehr als zweistimmige Satz ist als Addition von Zweistimmigkeiten zu verstehen.

Und jedes dieser zweistimmigen Verhältnisse hat ein ‚Gefälle‘, d.h. es ist nicht von vorne oder von außen zu betrachten, sondern nur jeweils von einer der Stimmen aus.

Das hat Konsequenzen für den Begriff von „Satz“.

Der Komponist wird natürlich, wenn er ausgebildet und erfahren ist, nicht mehr sukzessive Stimmenverhältnis für Stimmenverhältnis erarbeiten, sondern u.U.

---

<sup>41</sup> unveröffentlicht; Diskussionsbeitrag zu einer Lehrveranstaltung, siehe Vorbemerkung.

komplexer ansetzen; aber er kann die einzelnen Intervallverhältnisse nicht überschreiten, wie es sich dann im Laufe des 16. Jahrhunderts abzeichnet.

Die Frage ist, was die Komponisten eigentlich ‚komponieren‘.

Ich vermute, die Vokalpolyphonie (als das kompositorische ‚Modell‘) konnte nur soz. von innen, von der Position des idealen Sängers aus, gedacht werden. Auch die Verwendung der *tabula compositoria* beim Komponieren beweist nicht, dass es den Standpunkt des ‚Hörers‘ überhaupt gab. Die ältere Polyphonie bleibt Klerikerkunst, mit Gott als einzigem Zuhörer.

Sobald sich ein Hörerstandpunkt bildet, tritt das Phänomen „Klang“ auf, nicht vorher.

Aber noch lange beschränkt sich die Entscheidungskompetenz des Komponisten auf die Bevorzugung bestimmter eingeschliffener Fortschreitungen gegenüber anderen, noch ohne bewußte Begründung.

Bis zur „Erfindung“ des Generalbasses war die Kontrapunktlehre mit der Kompositionslehre gleichzusetzen. Die Komposition erzeugt die Harmonie, sie setzt sie nicht voraus.

Fux bedeutet das Ende der Kontrapunkt- als Kompositionslehre.

Sein Lehrwerk *Gradus ad Parnassum* zeigt, genau gelesen, dass Kontrapunkt es ausschließlich mit der Vertikale, in keiner Weise mit der Horizontale zu tun hat. Der Kontrapunktunterricht geht von der Stimme aus, die er in lauter gleiche Teile zerlegt, und fügt Ton für Ton eine zweite hinzu, die insofern nicht „geführt“, sondern aufgebaut wird. Der Sinn der Prozedur besteht darin, keine pauschalen Bewegungen hin zu einem entfernteren Ziel zuzulassen, sondern sie Schritt für Schritt kontrolliert zu vollziehen. Dabei ist auf Vielfalt der Zusammenklänge zu achten; die melodische Freiheit ist ein schöner Überschuß, nicht der eigentliche Zweck.

Fux rechnet als letzter Kontrapunktlehrer mit der „Stimme“ als wirklicher Singstimme.

Mit der Abstrahierung eines eigenen harmonischen Progresses aus dem Satzverlauf beginnt ein Prozess der Ausgliederung des Kontrapunkts aus der eigentlichen Kompositionslehre.

Bach ist die genaue Parallele zu Rameau – ganz gleich ob er tatsächlich „antirameauische“ Grundsätze (nach Carl Philipp Emanuel Bach) vertreten hat oder nicht – er repräsentiert den selben Schritt:

- Instrumentales Denken
- Akkord als integrale Einheit jenseits der einzelnen Bestandteile und damit jenseits des Orts und der Funktion, an dem und bei der die einzelnen Stimmen gerade halten
- Ausgehen von der noch kontrapunktisch zu denkenden Außenstimmenbeziehung, die Mittelstimmen sind sekundärer Natur (Unterricht im vierstimmigen Satz ...)
- Der Satz repräsentiert die Harmonie, nicht mehr, wie bei Erfindung des Generalbasses, der Akkord die Stimmenkonstellation.

Man könnte unter einer bestimmten Perspektive Bach als schlechten Kontrapunktiker, als Scheinkontrapunktisten bezeichnen (so wie Walcha im Namen Bachs den Regerschen Kontrapunkt tadelt) – auszuführen

Dagegen einzuwenden:

Niemand entgeht den Erfahrungen, die er zeitbedingt macht.

Der Generalbass ist das unentrinnbare Schicksal aller späteren Komponisten, und ebenso ein paar Generationen weiter die Harmonielehre.

Aber das Verhältnis hat sich umgekehrt: Nicht die Bewegung der Stimmen erzeugt die Harmonie, sondern die Bewegung der Harmonie erfordert Bewegung der Stimmen, und der Kontrapunkt simuliert deren Selbständigkeit.

Es kommt dann darauf an, den Kontrapunkt jeweils auf der neu gewonnenen Ebene wiederherzustellen.

ALLE a-cappella-Kirchenwerke nach 1600 haben (das ist nicht zu kritisieren, sondern zunächst zu konstatieren) die Erfahrung des Generalbasses aufgenommen; soweit sie gelungen sind, sind sie mehr als antik kostümierte Akkordmusik.

Die Leistung Haydns in den „russischen“ Quartetten besteht darin, dass er den Kontrapunkt mit den Erfordernissen der funktionalen Harmonik der Dur-Moll-Tonalität und der periodischen Metrik in Einklang bringt.

Dies bedeutet, dass Kontrapunkt fortan keine Selbständigkeit mehr erreichen kann. Alle pronociert kontrapunktischen Formen sind

- retrospektiv (Alter Stil)

- speziell

- grundsätzlich auf harmonischer Basis errichtet (selbst Grell und Konsorten)

Es gibt jetzt Musik, die einen besonderen Defekt mit sich herumschleppt, den man Mangel an Kontrapunkt nennen könnte. Wenn die Komponisten intelligent sind, arbeiten sie dann an sich.

Umgekehrt ist mit kontrapunktischer Meisterschaft, die nicht mit dem erreichten Stand der harmonischen, rhythmischen (etc.) Entwicklung konfrontiert wurde, nichts gewonnen.

Rheinberger (wie analoge Erscheinungen: Tanejew, Stanford) ist nicht als Kontrapunktiker, sondern als Harmoniker unzulänglich.

Kontrapunkt dient fortan als Kontrollinstanz, die verhindert, dass sich die Harmonie verselbständigt.

Die Reihe der Revisionen des Kontrapunktbegriffs und der Kontrapunktlehre seit der Klassik ist teils paradigmatisch, teils symptomatisch zu verstehen:

- Wenn Schumann als junger Mann, der gerade einen musiktheoretischen Kursus mit relativ wenig Begeisterung durchlaufen hat, erklärt, von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt zu haben als von seinem Musiklehrer, dann ist das nicht scherzhafte Hyperbel, sondern ermöglicht ihm neue, „poetisch“ legitimierte Verbindungen, wie man ihnen bereits in den *Papillons* begegnet (der „Riesentiefel [...], der sich selbst anhatte und trug“ ...). Später wird Schumann auch wieder musikalische Gewährsleute konsultieren,

um dem tiefempfundenen Mangel an Gediegenheit, d.h. Festigkeit in den Stimmenverbindungen abzuhelpfen.

- Moritz Hauptmanns „Stimmenkatzbalgerei“, die komplementäre Rhythmik, als die er den Kontrapunkt definiert, ist Ausdruck eines kontrapunktischen Defizits, das er in der Musik der 2. H. d. 19. Jahrhundert ausgemacht hat – aber auch eines rhythmischen.

- Ernst Friedrich Richter hat in seinem *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben* (1860er Jahre) eine Definition gegeben, die in wünschenswerter Deutlichkeit den ‚modernen‘ Standpunkt ausdrückt:

„Das, was man heut zu Tage unter Contrapunkt versteht, soll zunächst durch Folgendes ausgedrückt sein, nämlich: die freie, melodisch-selbstständige Führung einer Stimme in Verbindung mit einer oder mehreren andern gegebenen oder vorhandenen melodischen Stimmen unter den Gesetzen der harmonischen Verbindung und Fortschreitung.“ (Konsequenterweise ist ihm Bach der größte aller Kontrapunktisten.)

Der neue Begriff der Stimmführung setzt also den Primat der Harmonie voraus.

- Richard Strauss' Begriff „Nervencontrapunkt“, der unter Berufung auf Richard Wagner ein neues Satzideal für das moderne Orchester reklamiert, gehört in die Geschichte der Kontrapunktlehre als eine weitere Station der Adaption an den jeweils modernen Zustand: die scheinbar regellose, und eher psychologischen als musikalischen Gesetzen folgende Verbindung

- Ernst Kurth hat als das Wesen der kontrapunktischen Stimmführung die frei schweifende „Linearität“ bestimmt (seitdem geistert die „Horizontale“ durch die Diskussion kontrapunktischer Fragen). Die wesentlichen Qualitäten zeigen sich bereits in der einzelnen Stimme, und so befasst sich Kurths Buch *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* über weite Strecken mit der Einstimmigkeit bei Bach. Da Fux davon noch nichts ahnen kann, wird sein Buch von Kurth ziemlich hart angefasst.

Die Linearität setzt jedoch, wie schon die „Stimmführung“, Harmonik voraus, und stellt sie in gewisser Weise nur dar.

Dass dieses Konzept komplementär zu dem einer ‚Krise der romantischen Harmonik‘ entwickelt werden konnte, zeigt, dass eine Antwort gesucht wird auf die Krise der modernen Harmonik, bzw. auf die Krise, welche die moderne Harmonik bedeutet.

– Dazu passt, dass auch Schenker die „Stimmführung“ als das Um und Auf der Kontrapunktlehre ansieht. Auch er will damit freilich nicht den grundsätzlich instrumentalen Charakter seines Kontrapunkts in Zweifel gezogen wissen.