

INSTRUMENTALER KONTRAPUNKT IN DER BAROCKZEIT

(Peter Wettstein, 1997)

Vom vokalen zum instrumentalen Kontrapunkt (Ende 16. Jahrhundert)

Die strengen kontrapunktischen Regeln des motettischen Vokalsatzes (Palestrina) werden bei der Verlagerung auf den Instrumentalbereich gelockert. Der harmonische Ablauf wird bewusster und differenzierter.

Die neue Notationstechnik (q = Metrumseinheit) setzt sich durch.

Folgende Freizügigkeiten im Vergleich zum strengen Palestrina-Satz können festgestellt werden:

1. Generell sind Wechselnoten möglich.
2. Die Cambiata-Figur wird auch aufwärts verwendet.
3. Stufenweise eingeführte freie Vorhalte sowie durchgangsartige Vorhalte sind auf- und abwärts möglich.
4. Dreiklangsbrechungen auf- und abwärts werden unbedenklich.
5. Das Schritt-Sprung-Gesetz ist nur noch tendenziell wirksam.
6. Verdeckte Parallelen sind auch im zweistimmigen Satz möglich, sofern der Sopran schreitet.
7. Dissonanzen aus einem Dominantseptakkord oder einer Subdominante mit Sixte ajoutée können wie Konsonanzen behandelt werden, wobei allerdings die Einführungs- und Auflösungsregeln zu beachten sind.

SATZTECHNISCHE BEGRIFFE

Homophonie bedeutet (melodische) Einstimmigkeit. Sie kann, wie im gregorianischen Choral unbegleitet, oder wie in vielen instrumentalen und vokalen Formen und Gattungen auch begleitet auftreten (Monodie). Bei Mitwirkung mehrerer Stimmen herrscht immer die Melodiestimme vor.

Polyphonie bedeutet eine Vielstimmigkeit, bei der jede beteiligte Stimme - sei sie instrumental oder vokal - einen selbständigen Charakter besitzt. Polyphone Stimmführung finden wir vor allem in kontrapunktisch konzipierter Musik.

Zwei Möglichkeiten der Polyphonie:

a) Ausgangspunkt ist die lineare Erfindung: Mehrere selbständige Linien werden miteinander kombiniert unter Berücksichtigung bestimmter Kriterien des Zusammenklangs und der Stimmführung. Der harmonische Ablauf ist bei dieser linearen Polyphonie nur "Resultat" (spätes Mittelalter, Renaissance, 20. Jh.).

b) Ausgangspunkt ist das harmonische Denken: Im Rahmen harmonisch bestimmter Abläufe werden die Stimmen so selbständig und linear wie möglich geführt (Bach, Brahms, Reger, Strauss).

Unter **Kontrapunkt** versteht man die gleichzeitige Führung zweier oder mehrerer rhythmisch und melodisch selbständiger Stimmen (punctus contra punctum). Einfacher Kontrapunkt: Deckt sich mit der vorstehenden Definition.

Doppelter Kontrapunkt: Wenn sich zwei selbständige Stimmen derart austauschen lassen, dass die ursprünglich untere Stimme in einem andern Oktavregister über die ursprünglich obere Stimme zu liegen kommt, spricht man von doppeltem Kontrapunkt. Ausser der Versetzung über eine oder mehrere Oktaven besteht in einem speziell gearbeiteten doppelten Kontrapunkt auch die Versetzungsmöglichkeit in die Dezime, Undezime oder Duodezime (z.B. Kunst der Fuge von J.S.B.).

Schematische Darstellung: A B
 B A

Dreifacher Kontrapunkt ermöglicht das gegenseitige Vertauschen von drei selbständigen Stimmen; doch beschränkt sich das Austauschintervall auf die Oktave.

Stimmenverlauf: A B C A B C
(6 Möglichkeiten) B A B C C A
 C C A B A B

Vierfacher Kontrapunkt verlangt die Austauschmöglichkeit von vier selbständigen Stimmen. Hier gibt es $4! = 24$ verschiedene Kombinationsmöglichkeiten, die in einer Komposition jedoch kaum je voll ausgeschöpft werden.

Ein Hauptmittel der Formbildung sowohl im kontrapunktischen als auch im homophonen Satz ist die Imitation.

Freie Imitation ahmt ein Motiv oder Thema nicht notengetreu, sondern variiert nach.

Bei **strenger (realer) Imitation** wird ein Motiv oder Thema sowohl rhythmisch genau als auch intervallgetreu nachgeahmt (Kanon, Fuge).

Tonale Imitation: Das zu imitierende Modell wird tonartlich angepasst. So kann aus einem grossen ein kleines Intervall werden.

Die **Umkehrung** einer Melodie entsteht, indem man die Melodieintervalle an einer Horizontalachse spiegelt. Auch hier unterscheidet man zwischen realem und tonalem Spiegel.

Gegenbewegung ist eine freie Art der Umkehrung.

Unter **Krebs** versteht man die rückläufige Folge einer musikalischen Gestalt (Symmetrie mit Vertikalachse).

Krebsumkehrung ist die Kombination beider kontrapunktischer Verfahren.

Vergrosserung und **Verkleinerung:** Beides sind Imitationen des Themas unter gleichmässiger Veränderung der rhythmischen Werte (meistens Verdoppelung oder Halbierung).

Engführung: Einsatz eines Themas oder eines Motivs in einer zweiten Stimme, bevor das Modell in der ersten Stimme abgeschlossen ist.

J. S. BACH: **INVENTION** (Inventio (lat.) = Erfindung)

Vom Gestaltungsprinzip (nicht von der Form) her können wir drei Typen von Bach'schen 2-stimmigen Inventionen unterscheiden:

1. Die motivisch imitierende Invention: Ein kurzes Motiv bildet die Basis.
2. Die Simultan-Invention: Die Basis besteht aus einem längeren Thema und einer selbständigen Gegenstimme, die im doppelten Kontrapunkt zueinander stehen.
3. Die kanonische Invention: Die beiden Stimmen bilden über längere Abschnitte einen Kanon

Bei den dreistimmigen Inventionen übernimmt Bach die Gestaltungsprinzipien 1 und 2. Das Verhältnis der sich folgenden Themen- oder Motiveinsätze entspricht den Beantwortungsregeln, wie sie im Ricercare und in der Fuge praktiziert worden sind.

DIE FUGE

Der Name Fuge kommt vom italienischen fuga (Flucht) und ergibt sich aus der fortführenden Imitation (eine Stimme flieht vor der andern). Die Fuge gehört zu den höchstentwickelten kontrapunktischen Formen. Die wichtigsten Vorformen sind: Canzona und Ricercare (Recercar).

BACH-FUGE

Thema: Das Fugenthema ist in der Regel charakteristisch und markant, asymmetrisch und häufig durch Zäsur in "Kopf" und "Rumpf" gegliedert. Es ist etwa anderthalb bis fünf Takte lang. Im Verlauf der Fuge kann es auch in der Umkehrung erscheinen. Ferner kann es in der Vergrößerung oder seltener auch in der Verkleinerung auftreten.

Beantwortung: Der erste Einsatz heisst **Dux** und steht auf der Tonika; er wird beantwortet durch den zweiten Einsatz = **Comes** (Gefährte, Führer), der auf der Dominante steht. Die Beantwortung kann sowohl mit dem letzten Ton des Dux einsetzen, als auch etwas vorher (überlappend) oder etwas nachher (verzögert).

Der Abstand von Dux und Comes beträgt im Hochbarock eine Quinte, während im Frühbarock die Beantwortung in der Quarte häufig war. Wie beim Kanon unterscheidet man in der Fuge reale und tonale Beantwortung, doch hat hier die tonale Beantwortung einen anderen Sinn. Ein zu Beginn des Themas als wesentliche, melodische Hauptnote vorkommender Dominantton wird mit dem Tonikaton beantwortet; alle übrigen Töne werden im Quintabstand abgebildet (tonale Beantwortung). Erscheint jedoch der Dominantton nicht als wesentliche Hauptnote am Anfang des Themas, sondern erst in dessen Verlauf oder gar nicht, so erscheinen alle Thematöne genau im Quintabstand (reale Beantwortung).

Die tonale Beantwortung dient dazu, der Haupttonart ein Übergewicht zu sichern. Beim seltenen Fall eines **modulierenden** Themas (in die Dominanttonart) führt der Comes in die Haupttonart zurück. Dies bedingt den Wechsel vom Quint- in den Quartabstand.

Die erste Note der **Vox riposta** (Comes) kann gegenüber derjenigen der **Vox proposita** (Dux) verkürzt werden. Der Comes kann auf einen anderen Taktteil als der Dux eintreten, was auf die häufig asymmetrischen Schwerpunkte der Fugenthemen zurückzuführen ist. Folgen sich die Themaesätze unmittelbar, spricht man von **Engführungen**.

Erscheint zum Thema häufig der gleiche Kontrapunkt, so bezeichnet man diesen als **Kontrasubjekt**. Dieses ist im doppelten Kontrapunkt zum Thema komponiert und hat zwei Funktionen: Gegenstimme zum Thema und lineare Fortsetzung des Themas. Es kann aus Motivik des Themas oder aus neuem Material komponiert sein.

Formaler Verlauf: In verschiedenen Abschnitten wird das Thema und ein eventuelles Kontrasubjekt durchgeführt. Alle **Durchführungen** sind dadurch gekennzeichnet, dass sie vollständige Fugenthemen enthalten. Nach der Exposition können kontrapunktische Komplikationen auftreten (Engführung, Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung des Themas).

Die Durchführungen können durch **Zwischenspiele** voneinander getrennt sein. Diese sind in der Regel entweder aus Teilen des Themas oder des Kontrasubjektes gestaltet, weisen Sequenzen auf und haben häufig modulatorische Funktion.

Entspricht in einer Durchführung die Anzahl der Themensätze nicht der Stimmenzahl, so handelt es sich um eine "unvollständige" oder "überevullständige" Durchführung. Die **Exposition** (= 1. Durchführung) muss immer mindestens vollständig sein. Verzögert sich ein Themaesatz, so spricht man von einer **Verzögerung** (Zwischentakte).

Die Fuge kann mittels einer **Coda** abschliessen (Merkmale: Akkordischer Satz, Aufhebung der Stimmigkeit, Hinwendung zur Subdominante, Orgelpunkt, thematische Verdichtung).

Die Fuge ist keine Form, sondern ein Kompositionsprinzip. Die **Form** wird bestimmt durch die Kriterien: Harmonik (Kadenz, tonartliche Ebenen, Modulationen), Bewegungsdichte, Satzdichte, thematisch-motivische Zusammenhänge und Tonhöhenregister.

Hier ein abstraktes Fugenmodell, welches immer wieder variiert wird::

- Exposition = 1. Durchführung Tonika- und Dominant-Ebene
- Zwischenspiel meistens modulatorisch
- 2. Durchführung evt. kontrapunktische Verdichtung, benachbarte Tonart
- Zwischenspiel
- 3. Durchführung Steigerung oder Abbau der kontrapunktischen Dichte
- evt. Coda.

Dieses Schema kann z.B. als Bogenform (mit Höhepunkt 2.Df), als Steigerungsform (Höhepunkt 3.Df/Coda) oder als Strophenform (Exp.- Zw./2.Df. - Zw./ 3. Df - Coda) gestaltet werden.

Doppelfuge: Darunter versteht man eine Fuge mit zwei selbständigen Themen. Man kann zwei Hauptarten feststellen:

- a) Auf eine Fuge mit dem ersten Thema folgt eine weitere Fuge mit dem zweiten Thema. Der Schluss wird mit einer Engführung der beiden Themen gekrönt (Reger).
- b) Beide Fugenthemen sind von Anfang an im Spiel (Mozart-Requiem: Kyrie). Dieser Typ ist seltener.

Bei einer modifizierten Form der ersten Art tritt das zweite Thema bereits nach der ersten oder zweiten Durchführung auf (häufig bei Bach).

Die **Tripelfuge** verwendet drei Themen; die **Quadrupelfuge** besitzt vier Themen.