

Kontrapunkt und Polyphonie –

Interdependenzen zwischen Satzlehre und zeitgenössischer Kompositionspraxis

Kontrapunkt ist die übergreifend zusammenfassende Bezeichnung einer Satzlehre, die sich, je nach Stil wandelt, ihre Regeln diesem angleicht. Es ist die Technik der Kombination gleichzeitig erklingender Linien. Der Begriff schließt ein, dass die Einzelstimmen voneinander unabhängig, gleichwohl aber nach bestimmten Grundsätzen in eine Übereinstimmung gebracht werden.

Mit Hölderlin formuliert ließe sich sagen: Kontrapunkt ist die Technik des immer freieren und innigeren Zusammenhangs¹.

Polyphones Denken ist nicht dasselbe, - es ist noch nicht einmal das Gleiche.

Polyphonie ist keine Technik. Polyphonie ist ein musikalisches Grundverhalten, das, je nach Zusammenhang auch ohne kontrapunktische Satzlehre auskommt.

Die Beiden gehören natürlich, von Zeit zu Zeit, *auch* zusammen; allerdings ist, umgekehrt, die Technik problemlos ohne die Haltung zu haben – möglicherweise ist das manches Mal sogar einfacher.

Ich sage das, in aller Vorsicht und aus meiner eigenen Erfahrung.

Ich komme, als Kind, vom Land, aus der Landwirtschaft und der Volksmusik. Ich hatte eine sehr musikalische, zitherspielende Oma und habe selbst Akkordeon gelernt, ein Instrument, welches ich mittlerweile wohl eher Harmonika nennen würde. Dann, etwas später, Gitarre, zunächst, ausgiebig, Folk und Blues. Ich habe das Instrument an der Hochschule danach auch als instrumentales Hauptfach studiert, klassische Gitarre, neben Musiktheorie und Komposition. In meinem Musiktheoriestudium – ein Studium welches sich meinen Wünschen gemäß fast ausschließlich auf den künstlerischen Tonsatz konzentrierte – war mir die kontrapunktische Satzlehre stets eine der bevorzugten und geliebten Disziplinen. Ich habe mich damit immer auch sehr leicht getan, gleichgültig um welches Jahrhundert es sich dabei handelte. Und irgendwann, erst viel später kam mir der Verdacht, dass das für mich eine Angelegenheit sein könnte, die mich eigentlich nichts angeht, die mich im Grunde genommen nicht berührt.

In meinem innersten Wesen bin ich, so scheint es mir mittlerweile, komplett polyphoniefrei; und so hatte ich wohl das Glück, bei einem außerordentlich guten Lehrer eine *reine* Technik lernen zu dürfen. Und ob sich das nun um das 15., 17. oder 20. Jahrhundert handelt, ist dann, unter diesen Voraussetzungen und in diesem Zusammenhang lediglich noch eine Frage der Regeln, wie gesagt, der Satzlehre.

Das macht vieles viel einfacher.

Soviel zunächst ganz grundsätzlich, gewissermaßen aus dem Nähkästchen.

¹ Friedrich Hölderlin, Brief an den Bruder, 1. Januar 1799, in: Werke und Briefe, Insel-Verlag, Ffm 1969

Nun denn, und wie dem auch sei: für meine heutigen Ausführungen habe ich deshalb auch Beispiele gewählt, bei denen der satztechnische Aspekt nicht den gedanklichen Ausgang, nicht die vordere Position einnehmen wird. Das polyphone Denken (oder sich Verhalten) allerdings schon.

Das ist auch der Grund, weshalb meine eigene Arbeit in diesen Ausführungen nur eine sehr randständige, gewissermaßen einführende, propädeutische Rolle spielen kann und wird.

Und somit beginne ich also mit einer kurzen Passage aus einem meiner Stücke: „poco a poco subito“ für Violoncello und Klavier. Es geht um die Takte 18 bis 37; nach einem kurzen Beginn, in dem sich die beiden Instrumente klanglich verständigen, trennen sie sich, aber nur, um aufs Neue wieder zusammenzufinden.

Zunächst wird der Tempowechsel (von Viertel = 120 auf 150, 4:5 also) thematisiert,

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Klav.). The score is written for measures 18 to 37. The Violoncello part is in the bass clef, and the Piano part is in the treble and bass clefs. The tempo changes from 120 to 150 beats per minute (bpm) at measure 22. The score includes various dynamics (p, f, sffz, mp, pp) and articulations (accents, slurs, trills). The Piano part features a section labeled 'stumm nachgreifen' (mute aftertouch) starting at measure 30. The Violoncello part has a section labeled 'e.l. bat.' (e.g. bat.) at measure 22. The score is written in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat).

dann, ab Takt 22 mit Auftakt bis Takt 30 hat das Violoncello ein auskomponiertes, quasi digitalisiertes ritardando

20 Vc. *pizz* *c.l. salt* + *arco* Finger langsam abheben ----- *arco* jeden Ton spielen als wäre er eine betonte Zeit (bis T.31)

Klav. *stacc. p, a p. verlängern auf die Dauer eines Viertels (1.29)* *ppp* *sim*

die Seite von der Agraffe her als Flug abgreifen, quasi gliss. (bis Takt 30)

24 Vc. *mf* *p* *poco f* *mf* *p*

Klav. *sim*

beständig sich verlängernde Dauern, - nach den Vierteln, fünf Mal Viertel plus Quintolensechzehntel, dann vier Mal Viertel plus Sechzehntel, danach drei Mal Viertel plus Triolenachtel, immer also so lange, bis die Verschiebung, die allerdings nicht synkopisch gespielt werden sollte wieder auf einer betonten Zeit ankommt, mit dem Klavier also wieder zusammenfällt, welches das Tempo (Viertel = 150) unablässig repetiert. Das setzt sich fort bis im Cello Halbe plus Achtel das neue Viertel ist (was dem Tempo 60 entspricht). Wenn das Violoncello diese Repetitionsdauer erreicht hat, bleibt es dabei, friert das ein und das Klavier

rep. bis Takt 36
(beide Finger locker auf der Saite)
Flug-Veränderungen ergeben sich durch
die Verlagerung des Bogens

nur VC: ♩=60

p. a p. sul pont (bis Takt 36)

poco a poco rit. (♩=60 in Takt 36)

Vc.

Klav.

32

sul pont

♩=60

mit dem VC koordinieren

macht darunter nun ein analoges, nicht auskomponiertes ritardando ebenfalls bis Viertel = 60 und in Takt 36 sind die beiden dann wieder zusammen.

♩=60

(4")

7"

(4")

ppp

♩=60

(4")

7"

tr

ppp

a Tp.

3

3

das b' mit der Hand leicht abdämpfen

Red.

Vc.

Klav.

Das ist ein schlichtes und durchaus polyphones, zweistimmiges Verfahren.

Das allerdings braucht keine positiven satztechnischen Regeln, es stellt sich lediglich die Frage, welche Tonhöhen, oder Tonhöhenbewegungen es ermöglichen, diesen Vorgang, das, was erzählt werden soll, transparent zu machen. Also: was lenkt am Wenigsten ab von dem, was sich ereignet? Ich habe mich für Teiltonbewegungen über demselben Grundton entschieden. Das erhält den repetitiven Charakter und macht den Vorgang gleichwohl etwas farbiger, reicher, mehr nicht: Soviel dazu und als Einstimmung.

Jetzt komme ich auf ein Stück, bei dem das, was ich soeben versucht habe beispielhaft zu erläutern, die Tempopolyphonie, in extenso auskomponiert wurde.

Das Stück stammt von Mathias Spahlinger. Es hat den Titel „fugitive beauté“ – „flüchtige Schönheit“ also – und ist für ein Sextett aus Altflöte, Oboe, Bassklarinette, Violine, Viola und Violoncello geschrieben. Die sechs Instrumente sind untergliedert in ein Solo: – Oboe – ein Duo: – Altflöte und Violine – und ein Trio: – Bassklarinette, Viola und Violoncello. Das Stück dauert knappe 17 Minuten und liegt in zwei Fassungen vor – die eine ist mit, die andere ohne Clicktracks. Das hat mannigfaltige Konsequenzen, vor allem in metrischer und aufführungspraktischer Hinsicht, das braucht uns aber für das, um was es hier heute geht nicht weiter zu kümmern.

Wir werden uns eher mit dem, dem Stück zugrunde liegenden Prinzip beschäftigen und nicht mit seinen Umsetzungsmöglichkeiten.

Solo, Duo und Trio sitzen auf drei unterschiedlichen Zeitschienen, ritardando oder accelerando-Verläufen.

Die Oboe hat ein accelerando von Viertel = 3.53 (d.h. 17“ pro Schlag) bis Viertel = 328. Es gibt einen Sprung bei Minute 12: das erreichte Viertel = 100 wird Achtel (das Viertel also 50) und das accelerando setzt sich fort bis 164 (was den 328 entspräche).

Das Duo (Altflöte und Violine) hat ein ritardando von Viertel = 94 bis 28 – auch hier ist eine 1:2 Proportion eingebaut, allerdings umgekehrt, bei Viertel = 50 wird das Achtel Viertel, also 100 und das ritardando setzt sich fort und landet am Ende auf 56, was den 28 entspricht.

Und das Trio acceleriert von Viertel = 34 bis 300 – hier allerdings ohne Proportionensprung.

Sehen sie sich das in einem Strukturüberblick zunächst einmal etwas genauer an

	I	II	III
A	3.53	93	34
00'00"		93	35
00'10"		91	36
00'20"		90	37
00'30"		88	39
00'40"		87	40
00'50"		85	41
01'00"		83	43
01'10"		82	44
01'20"		81	46
01'30"		80	48
01'40"		79	50
01'50"		78	52
02'00"		77	55
02'10"		76	57
02'20"		75	61
02'30"		74	64
02'40"		73	67
02'50"		72	72
03'00"			
B 3'6A"		71	71
C 3'2A"		71	73
03'30"		71	75
03'40"		70	76
03'50"		69	77
04'00"		68	79
04'10"		68	80
04'20"		68	81
04'30"		67	82
04'40"		67	84
04'50"		67	86
05'00"		66	87
05'10"		65	88
05'20"		65	90
05'30"		64	92
05'40"		63	94
05'50"		63	96
06'00"		63	97
06'10"		62	100
06'20"		61	102
06'30"	17	61	103
06'40"	19	61	105
06'50"	22	60	107
07'00"	24	60	111
07'10"	28	59	113
07'20"	33	59	115
07'30"	41	59	120
07'40"	54	59	60
07'50"	60	58	
08'00"			

D 7'55"

erst gleiche tempi

Es gibt für alle Kombinationen der drei Schichten jeweils einen Punkt an dem sie sich treffen:
 Duo und Trio bei Minute 3. Solo und Trio sind bei Minute 8 für 1,5 Minuten zusammen, alle drei, das
 Sextett also, verfehlt sich an dieser Stelle nur knapp, trifft sich allerdings dann kurz nach Minute 12,

	08'10"	60	58	60
	08'20"		58	
	08'30"		57	
	08'40"		57	
	08'50"		57	
	09'00"		56	
	09'10"		56	
	09'20"		55	
	09'30"		55	
E 9'32"	09'40"	61	55	(60)
	09'50"	63	55	
	10'00"	65	54	
	10'10"	67	54	
	10'20"	68	54	
	10'30"	71	53	
	10'40"	73	55	
	10'50"	75	52	
	11'00"	78	52	
	11'10"	81	51	
	11'20"	83	51	
	11'30"	87	51	
	11'40"	91	50	
	11'50"	95	50	
P 12'03"	12'00"	100	50	
E 12'54"	12'10"	100		
	12'40"	52	98	102
	12'50"	54	97	103
	13'00"	58	95	107
	13'10"	61	92	109
	13'20"	65	91	115
	13'30"	71	88	118
	13'40"	76	87	120
	13'50"	82	85	125
H 13'53"	14'00"	84	84	130
	14'10"			133
	14'20"			140
	14'30"			144
	14'40"			150
I 14'46"	14'50"	86	83	154
	15'00"	88	79	158
	15'10"	92	87	167
	15'20"	97	74	171
	15'30"	102	71	181
	15'40"	105	69	194
	15'50"	111	67	200
	16'00"	118	65	214
	16'10"	122	63	222
	16'20"	130	61	242
	16'30"	140	59	261
	16'40"	150	58	273
	16'50"	158	56	300
	16'53	162	56	300

die Stelle an der die 1:2, respektive 2:1 Proportionen ihren Platz haben und Solo und Duo sind bei Minute 14 zusammen.

Das ist Tempopolyphonie in Reinform, und dabei ist es natürlich wichtig, dass die Tempi sich als solche auch realisieren und wahrgenommen werden können. Es ist also im kompositorischen Prozess weder sinnvoll, die Schläge kompliziert zu untergliedern noch in möglicherweise konkurrierende Metren zusammenzufassen.

Spahlinger macht das übrigens nur an wenigen Stellen überhaupt und folgerichtig dann auch nur dort und sehr vorsichtig, wo die Gruppen sich in ihren Tempi treffen, dann also gemeinsame Einheiten haben, von denen aus eine Untergliederung als Untergliederung auch verstanden werden kann.

Wie aber geht nun das Stück damit um, wie richten sich die Instrumente in diesen polyphonen Verläufen ein?

Ich konzentriere mich auf den Abschnitt beginnend bei 12'03", der Stelle also, an der die drei Schichten sich für 30" auf dem Tempo 50 bzw. 100 treffen, zusammen sind, bis zu 14'46".

Zunächst sind, wie bereits gesagt, alle für eine halbe Minute zusammen, dann von 12'34" bis 13'53" beschleunigt die Oboe von 50 auf 84; das Duo (Altflöte und Violine) machen in derselben Zeit ein ritardando von 100 auf 84, dann sind diese drei, das Solo und das Duo bis 14'46" für eine knappe Minute zusammen. Über diese gesamte Zeit, von 12'34" bis 14'46" macht die dritte Schicht, das Trio ein accelerando von 100 auf 154.

Wie ist das nun satztechnisch gelöst?

Wie hinlänglich klar geworden sein dürfte ist die Grundanlage des Stückes dreistimmig polyphon.

Hier, im Bereich dieser drei Minuten allerdings sind die drei Schichten sehr nahe beieinander, trennen sich äußerst vorsichtig, langsam, das Solo und das Duo finden danach doch gleich wieder zusammen, sodass eine besondere Sorgfalt, kompositorisch wie satztechnisch greifen muß um dieser Situation des „nah – getrennt“ gerecht werden zu können. Die realisierte Lösung greift nun auf ein Mittel der Heterophonie zurück. Eigentlich spielen alle dasselbe, in zum Teil unterschiedlicher Auflösung und/oder mikrotonalen Varianten. Das gilt für die gesamte Passage, besonders deutlich allerdings wird das, wenn die drei Schichten sich, nach dem rhythmischen unisono beginnen wieder voneinander zu trennen. Schauen sie sich das einmal gesondert und im Zusammenhang an es handelt sich um die 30" von 12'50" bis 13'20".

Handwritten musical score for a woodwind and string ensemble. The score is divided into two systems, I and II. System I includes parts for Oboe (ob), Flute (fl), Violin (vcl), Viola (va), and Violoncello (vc). System II includes parts for Flute (fl), Violin (vcl), Viola (va), and Violoncello (vc). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, pppp). Fingerings and breath marks are indicated above the notes. The key signature is one sharp (F#).

mathias spahlinger: fugitive beauté

(40)

Handwritten musical score for a woodwind and string ensemble, continuing from the previous page. The score is divided into two systems, I and II. System I includes parts for Oboe (ob), Flute (fl), Violin (vcl), Viola (va), and Violoncello (vc). System II includes parts for Flute (fl), Violin (vcl), Viola (va), and Violoncello (vc). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, pppp). Fingerings and breath marks are indicated above the notes. The key signature is one sharp (F#).

The image shows a handwritten musical score for a woodwind quintet. It consists of five staves: Oboe (ob), Alto Flute (af), Violin (v), Viola (va), and Violoncello (vc). The score is organized into three systems, labeled I, II, and III on the left. Each staff contains musical notation with various dynamics such as *pp*, *p*, *meno*, and *pppp*. There are also performance markings like *13'40''* and *13'20''* indicating specific time points. The notation includes notes, rests, and slurs, with some fingerings and breath marks indicated.

Eine ziemlich komplexe, deutlich heterophone Anlage, sie hilft, die polyphone Grundstruktur erkennbar und durchsichtig zu machen. Ein Vorgehen, aber dies nur am Rande, welches man ab und zu auch in früheren Jahrhunderten finden kann.

Und nun zu meinem dritten und letzten Beispiel. Es ist das Streichquartett „Doubles mit einem beweglichen Ton“ von Nicolaus A. Huber. Hier, zunächst, gewissermaßen als Ein- und Überleitung auch ein kleines und zum dritten Mal anderes Beispiel der Tempopolyphonie.

Handwritten musical score for a multi-layered composition. The score is written on five staves. The top staff is in 4/2 time, marked with a tempo of 120. The second staff is in 4/4 time, marked with a tempo of 116. The third staff is in 4/4 time, marked with a tempo of 160. The fourth staff is in 4/4 time, marked with a tempo of 126. The fifth staff is in 4/4 time, marked with a tempo of 126. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations like '5x', '3x', '4x', and '6x' indicating repetitions. The score is signed 'Schule für Musik Freiburg' and dated '20.18.0850'.

Ich zeige das eigentlich auch nur, weil hier, in diesem Beispiel der satztechnische Aspekt überhaupt gar keine Rolle mehr spielt.

Wir haben:

- 4 Temposchichten: Viertel = 120, 116, 126 und Sechzehntel = 160,
- 3 metrische Schichten: 2mal 5 Viertel, 1mal 10 Sechzehntel (4+3+3) und eine, die das Metrum beständig wechselt, und
- 2 in Hinsicht auf die Tonhöhen differenzierte Schichten: 1 Melodie und 3 Tonhöhenrepetitionen (wobei die eine davon noch ein mikrotonales Glissando hat).

Das Ganze ist harmonisch stabil: ein liegender D-Dur Dreiklang mit leicht unsicherer Großterz, dem Intervall also durchaus angemessen, und eine leicht andominantisierte Melodie darunter, die klingt, als zitiere sie etwas.

Das ist eine homophone Situation, die polyphon aufgeladen wurde, - die Reihenfolge in der die Töne der Melodie gespielt werden ist – unter satztechnischem Aspekt – vollkommen gleichgültig, wichtig ist allein die Auswahl, hier die Tatsache, dass sie harmonisch zum liegenden D-Dur Dreiklang passt. Denkbar wäre ja auch eine andere Auswahl an Tonhöhen, ein 12-Ton Feld beispielsweise, das erzählte dann eben etwas anderes, und wäre, für den vorliegenden Zusammenhang wohl eher ungeeignet.

Und nun noch das Folgende.

Wir haben zunächst eine Bratschenmelodie

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system features a single melodic line for the violin (Bratschenmelodie) on a five-line staff. The bottom system shows a more complex arrangement with multiple staves, including a section marked 'arco' and 'Sue A' with a tempo marking of 100. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

tremolierend, mit einer additiven nicht-metrischen Dauernfolge von 2-1-3-2-4-3-5 und 10 Vierteln.

Danach ein homophoner Satz, der das Verhältnis von Dauer und Repetition in ein Verhältnis setzt und thematisiert: 1mal in 5 Vierteln, 2mal in 4, 3mal in 3, 4mal in 2 und 5mal in einem Viertel.

Dann wird das Verhältnis vertauscht, die Dauern laufen rückwärts die Anzahl der Repetitionen bleibt konstant: 5 in 1 Viertel, 5 in 2, 5 in 3

Handwritten musical score for strings, measures 36-40. The score is written on five staves (Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass). Measures 36-39 show a complex rhythmic pattern with 5/4 and 4/4 time signatures, featuring a crescendo from pp to f. Measure 40 shows a decrescendo back to pp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

5 in 4 und 5 in 5 Vierteln, jeweils mit einem crescendo pp nach f, die letzten 5 decrescendieren in Stufen. Nach einer 3 Viertel dauernden Unterbrechung durch das Violoncello kippt das Ganze nun unvermittelt um in die Polyphonie:

Die Violine 1 wiederholt die Bratschenmelodie von gerade eben; die Violine 2 und die Bratsche machen, was die Tonhöhen betrifft dasselbe wie die Violine 1, nur mit veränderten Dauern und wir bekommen eine Art Tonhöhenkanon im Abstand Null. Was die Dauernorganisation betrifft, so hat die Violine 2 zunächst eine Reduktion von 5 Vierteln über 4-3-2 auf 1 Viertel und wiederholt dann die additiven Vierteldauern des Beginns der ersten Violine 2-1-3-2-4-3, während in der Bratsche die Dauernfolge der Violine 2 komplett im Krebs abläuft, sie hat also demnach am Schluß ein auskomponiertes ritardando. Diese beiden Instrumente schließen sich zusammen, die 10 Viertel der Violine 1 haben sie durch 4-3-2-1 ersetzt.

Und so, auf diese Weise, haben wir, im Grunde genommen, strukturell, einen polyphonen Satz mit einer Haupt und 2 Nebenstimmen, eine polyphone Situation in Reinform, sowas gab's früher, im 15. Jahrhundert bei Dufay und Ockeghem.

Daran an schließt, gewissermaßen der Vollständigkeit halber, wenn ich das so sagen darf, noch ein homophones Feld sich verkürzender Dauern: 1 in 5 Vierteln, 1 in 4 Vierteln, in 3, in 2 und in 1 Viertel. Ich denke nicht, dass ich an diesem Beispiel noch ausführlicher über den satztechnischen Aspekt mich äußern muß.

Satztechnik im herkömmlichen Sinn spielt bei den gewählten Beispielen ja nur eine sehr untergeordnete und wenn überhaupt, dann negative Rolle – die Frage ist hier doch nur: was muss ich vermeiden um zu bekommen, was ich will.

Ich kann für mich sagen, dass ich auch erst durch die und in der Neuen Musik so richtig begriffen, d.h. erlebt und erfahren habe, dass Polyphonie und kontrapunktische Satzlehre durchaus nicht untrennbar aneinander gekoppelt, miteinander verbunden sind.

Gleichwohl, ich weiß natürlich auch, dass ich genügend andere Beispiele aus der zeitgenössischen Musik hätte wählen können, bei denen sich das durchaus anders, und in dieser Hinsicht eher traditionell verhält. Mein Lehrer Klaus Huber wäre hierfür ein wunderbares Beispiel gewesen.

Die Neue Musik ist ja, das sollte hinlänglich bekannt sein, kein Stil.

Ich denke aber, dass gerade dann, wenn das polyphone Denken und das satztechnische Regelwerk sich fremd werden, man über beide – wechselseitig - am meisten erfahren kann.

Cornelius Schwehr, Sommer 2018