

Einleitung

Beginnen wir mit ein wenig Geschichte. In der berühmten *Dichiarazione*, die den 1607 erschienenen *Scherzi musicali* von Claudio Monteverdi beigelegt ist, erklärt sein Bruder Giulio Cesare den Unterschied zwischen der *Prima prattica* und der *Seconda prattica*. Monteverdi ist in der Defensive: Er muss sich gegen die Kritik Giovanni Maria Artusis verteidigen, einige Madrigale aus seinem fünften Buch enthielten fehlerhafte Dissonanzen. Im Grunde hatte Artusi ja auch recht: Die Dissonanzen sind gemäß dem damals verbreiteten Verständnis tatsächlich nicht korrekt, aber, und das ist das Entscheidende, sie seien, so Monteverdi, notwendig, um die Rede angemessen in Harmonie zu kleiden, sie seien, emphatisch gesagt, um der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks willen eingesetzt worden. Die Rede (*oratione*) nämlich solle Herrin der Harmonie (*armonia*) sein und nicht andersherum, so das berühmte Postulat. Zur theoretischen Unterfütterung wartet Monteverdi mit einer Geschichtskonstruktion auf, die einen kühnen Epochenschnitt impliziert: Zuerst habe es die *Prima prattica* gegeben, die von Ockeghem, Josquin, de la Rue, Mouton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert und dem verehrten Willaert entwickelt und zur Perfektion gebracht worden sei. Der Theoretiker Zarlino habe sie treffend dargestellt. In der *Prima prattica* sei die Harmonie dominierend. Mit Cipriano de Rore aber beginne eine *Seconda prattica*, in der die Rede vorherrsche und die Satztechnik daher freier gehandhabt werden könne, und Monteverdi zählt eine ganze Reihe jüngerer Komponisten auf, zu denen er auch seinen Bruder Claudio zählt.

Für viele ist dies der Moment, in dem der musikalische Barock seiner selbst gewahr wird und sich von der Renaissance abzulösen beginnt. So problematisch jede simplifizierende historische Zäsurbildung auch ist: Die vielbeschworene Zäsur von 1600 ist so geschichtsmächtig wie kaum eine andere. Als *Prima prattica* steht die Generationenfolge von Ockeghem bis Willaert als geschlossener Block da, dessen Stil das 16. Jahrhundert prägt. Die Generation um Lasso und Palestrina sitzt recht eigentümlich zwischen den Stühlen; die beiden werden von Monteverdi interessanterweise nicht genannt. Vielleicht liegt es aber gerade

an dieser Zwischenstellung, dass vor allem Palestrina zu einem der ersten großen Klassiker der Musikgeschichte wurde. Seine Werke sind wohl die ersten, die eine bis heute ununterbrochene Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte aufweisen. Die Komponisten und Theoretiker des frühen 17. Jahrhunderts setzen sich auffallend intensiv mit Lasso und Palestrina auseinander. Erlebte man die Epochenschwelle als Zeitgenosse womöglich gar nicht als scharfe Zäsur?

Eine Erklärung ist, dass sich die beiden Stile überlagerten. Eine solche Gleichzeitigkeit und stilistische Vielfalt wurde von vielen bejaht und beschrieben, der Barock ist eine Zeit des Stilpluralismus. Auch für Monteverdi ist die *Prima prattica* nichts zu Überwindendes. Er plädiert vielmehr für ein Nebeneinander der beiden Stile. Und so wurde die Kompositionstechnik des 16. Jahrhunderts als »*Prima prattica*«, »*Stile antico*«, »*Stylus gravis*«, oder wie auch immer die Bezeichnungen heißen, weiterhin gepflegt. Er wurde im Barockzeitalter so etwas wie das Latein der Musik: Es war ein internationaler Stil, man lernte anhand von ihm die Musik, jeder kannte ihn, manchmal benutzte man ihn, im Alltag jedoch sprach man die Landessprache, und zwar nach der allerneuesten Mode. Auf diese Weise überlebte der Stil der Renaissance, wandelte sich jedoch immer mehr zu einem didaktischen Stil. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung ist der Traktat *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (1725), in dem der Autor den an Palestrina angelehnten Kontrapunkt als sicheren Weg zum Gipfel der Komposition empfiehlt. Auch andere Komponisten widmeten sich dieser Sprache weiterhin mit Enthusiasmus. Johann Sebastian Bach studierte Werke von Palestrina, Jan Dismas Zelenka scheute nicht die Mühe, die *Magnificats* von Cristóbal de Morales zu Studienzwecken komplett in Partitur zu setzen.

Die Französische Revolution fegte die ständische Komponistenausbildung des 18. Jahrhundert hinweg und damit zum Teil auch die Tradition der *Prima prattica*. Doch bescherte der Historismus des 19. Jahrhunderts auf der anderen Seite einen neuen Zugang und führte zu einem neuen Interesse, der Caecilianismus tat sein Übriges. Heinrich Bellermann veröffentlichte 1862 sein umfangreiches Lehrbuch *Der Contrapunct* ganz aus dem Geist des Historismus, ohne sich jedoch

wirklich auf historische Kompositionsmethoden einzulassen. 1930 brachte der Palestrina-Kenner Knud Jeppesen sein Kontrapunktbuch heraus. Jeppesens profunde Kenntnisse der Geschichte der Musiktheorie und vor allem seine Einblicke in das Werk Palestrinas machten seine Schriften und insbesondere sein Kontrapunktbuch zu Klassikern bis heute. Im 20. Jahrhundert avancierte der sogenannte Palestrinastil als »strenger Kontrapunkt« zu einer Standarddisziplin an Musikhochschulen. Selbst Theodor W. Adorno, der fürwahr kein Liebhaber Alter Musik war, konzidierte, die von Palestrina abstrahierten Regeln seien bis heute die »beste[n] Schule des Komponierens.«¹ Bei all dieser Bewunderung war es nur eine Frage der Zeit, dass das Pendel in die andere Richtung umschlug. Im Zuge der 1968er-Bewegung rebellierte man gegen althergebrachte Autoritäten, somit musste auch der Palestrinastil in den Verdacht kommen, eine solche zu sein. War Palestrina nicht ein rückständiger Komponist und Erfüllungsgehilfe der Gegenreformation, ist sein Stil nicht blass und konformistisch? Solch kritische Nachfragen stellte man mehr oder weniger unverhohlen. Eine solche Sichtweise scheint auch in dem 1981 erschienenen Buch *Kontrapunkt* von Diether de la Motte durch, in dem der Autor den damals nur Experten bekannten Josquin in den Mittelpunkt stellt. Josquins »ungestümer Expressionismus« wird dort immer wieder gegen Palestrinas »weltmännische Souveränität« ausgespielt. Freilich ist es höchst problematisch, zwei Komponisten direkt zu vergleichen, deren Geburtsjahre ungefähr 75 Jahre auseinanderliegen. Nichtsdestotrotz war de la Mottes Kontrapunktbuch ein Befreiungsschlag, und es setzt Maßstäbe bis heute. Denn de la Motte versuchte konsequent historisch vorzugehen und die satztechnischen Differenzen verschiedener Zeit- und Personalstile freizulegen. Er verabschiedete sich damit von der Vorstellung, es müsse im Kontrapunkt ein zwar historisch gewachsener, aber eben doch irgendwie überzeitlich gültiger strenger Satz vermittelt werden. Satztechnik, und zwar nicht nur die zu erforschende, sondern auch die zu vermittelnde Satztechnik, war damit ein für alle Mal historisch und kontingent geworden. De la Motte verabschiedete sich auch vom Erlernen des Kontrapunkts in Gattungen sowie von der zentralen Rolle, die dem Cantus firmus bis dahin stets beigemessen wurde. Er wollte

so eng wie möglich ans wirkliche Komponieren herankommen. Thomas Daniel folgte bei allen stilistischen und inhaltlichen Unterschieden in seinem 1997 erschienenen *Kontrapunkt* im Grunde ähnlichen Prämissen, orientiert sich aber am Stil von Palestrina und Lasso und bezieht auch einige deutsche unbekanntere Komponisten mit ein. Um das Jahr 2000 setzte allerorten eine neue Aufarbeitung historischer Lehrbücher zur Satzlehre ein. Deren leichte Zugänglichkeit im Internet verstärkt diesen Trend bis heute. Ins Bewusstsein traten nun verstärkt auch die ganz konkreten handwerklichen Aspekte der Kompositionstechnik. In seinem 1999 erschienen und 2008 neu aufgelegten *Modal Counterpoint* lässt Peter Schubert solche Aspekte einfließen, folgt aber dennoch dem bekannten Trainingsparcours des Gattungskontrapunkts. Schubert gelingt eine unerhört verdichtete und pragmatische Darstellung, präsentiert ein wirkungsvolles kontrapunktisches Fitnessprogramm und berücksichtigt ein sehr breites musikalisches Repertoire.

Dieser Streifzug durch die Geschichte, in dem nur schlaglichtartig einige Stationen sichtbar wurden, das meiste jedoch unerwähnt bleiben musste, war notwendig, um deutlich zu machen, wo dieses Buch steht und worum es in ihm geht. Mir ist es nicht darum zu tun, einen Ansatz noch einmal durchzuführen, zu verbessern oder zu korrigieren. In gewisser Weise fühle ich mich allen meinen Vorgängern verpflichtet, denn jeder der genannten Autoren hat etwas substantiell Wichtiges zum Kontrapunkt der Renaissance beigetragen – ganz zu schweigen von den nicht genannten Lehrwerken und unzähligen satztechnischen Einzelstudien.

Ich gehe davon aus, dass insbesondere der Kontrapunkt, wie er nach 1500 und vor 1600 praktiziert und vermittelt wurde, eine gewisse stilistische und auch technische Einheitlichkeit aufweist. Dieser Kontrapunkt entspricht dem, was Monteverdi als »Prima prattica« vor Augen und Ohren hatte. Darunter fallen vor allem Komponisten, die zwischen 1475 und 1525 geboren wurden, um ein Vierteljahrhundert-Raster zu verwenden. Die Generation um Ockeghem übte als Generation der »Großeltern« mehr die Funktion einer zwar anerkannten, aber nicht im Einzelnen rezipierten Autorität aus, die Generation von Josquin und vor allem dieser selbst wurde zwar allseits bewundert, man

schlug aber natürlich auch eigene, neue Wege ein. Diese Wege führen letztlich zum Barock. Die *Seconda prattica* nämlich fällt nicht vom Himmel: Die Affekthaftigkeit der Musik in Zusammenhang mit der Bedeutung des Textvortrags, die Kultur der Rhetorik und das Interesse am antiken Theater, die Bedeutung der Bassstimme, das zunehmende Interesse an Dissonanz und chromatischen Farbeffekten, die anwachsende Zahl von Kompositionen für Instrumente und die Beschäftigung mit Tanzmusik: All dies sind Tendenzen des 16. Jahrhunderts, die im Grunde zwangsläufig zur *Seconda prattica* führen mussten und von Komponisten wie Monteverdi auf geniale Weise aufgegriffen und miteinander vermengt wurden. Kurzum: In der Renaissance steckt mehr Barock als oft angenommen, aber auch andersherum: Im Barock steckt viel mehr Renaissance, als man denkt.

In Hinblick auf die gewählte Zeit wird also das 16. Jahrhundert im Zentrum stehen, wohl aber im Bewusstsein der gerade skizzierten historischen Prozessualität. Ich möchte mich bewusst an keinen Personalstil binden. Führt man eine solche Bindung nämlich konsequent durch, so geraten irgendwann die winzigsten satztechnischen Details in den Blick und man gelangt zu zahllosen nervtötenden Regelungen. Die satztechnische Arbeit gerät dann zu einer sklavischen Erfüllung penibler Vorschriften oder einem Hindernislauf mit zu umgehenden Fehlermöglichkeiten.

Ganz ohne bestimmte Komponisten, die als Vorbilder herangezogen werden, geht es aber auch wieder nicht. Die Frage ist immer nur, wie weit man es mit der Nachahmung treibt. Neben vielen anderen Komponisten werden in diesem Buch vor allem viele Beispiele von Cristóbal de Morales und Palestrina stammen. Dies hat mit meinen persönlichen Vorlieben zu tun, aber auch damit, dass die Werke dieser beiden eine gewisse Klassizität aufweisen, die schon von Zeitgenossen als musterhaft empfunden wurde. Dazu kommt, dass Werke beider Kompositionen in großem Ausmaß gedruckt wurden und damit einen hohen Verbreitungsgrad hatten. Und schließlich war mit Morales und Palestrina der Kontrapunkt aus dem franko-flämischen Raum endgültig im europäischen Süden angekommen und zu einer musikalischen Weltsprache geworden.

Dazu sollen möglichst viele Quellen zur Kompositionstechnik berücksichtigt werden. Auch hier geht es mir nicht darum, einem bestimmten Autor zu folgen, sondern das herauszugreifen, was entweder besonders erhellend ist, oder das, worin viele Autoren übereinstimmen. Eine vollkommen einheitliche Praxis des Kontrapunkts oder ein allgemeingültiges Regelwerk hat es freilich nie gegeben. In vielen Einzelfragen widersprechen sich die Autoren, die großen Züge jedoch ähneln sich und in manchen Fällen kopierte man den Vorgänger oder den Kollegen sogar. Bei all dem soll dieses Buch aber ein Lehrbuch bleiben, es ist keine Abhandlung zur Geschichte der Satzlehre oder gar der Musiktheorie.

Zum Aufbau des Buches: Zunächst werden einige Grundlagen behandelt, die unbedingt nötig sind, um sich im gewählten Zeitraum satztechnisch zu betätigen: Das Tonsystem, Schlüssel und Stimmlagen, Modalität und Notation. All dies sind natürlich komplexe Themen, die hier nur stark komprimiert dargestellt werden können.

Wie de la Motte und Daniel werde auch ich keine Gattungen verwenden. Von kontrapunktischen Gattungen (auch Species genannt) spricht man, wenn einem Cantus firmus ein Kontrapunkt nach einem bestimmten rhythmischen Muster hinzugefügt wird, also z.B. zwei Noten gegen eine oder nur Synkopen etc. Zum einen spielt der Gattungskontrapunkt in den Lehrschriften wenn überhaupt, dann nur eine marginale Rolle (so etwa bei Vincenzo Lusitano), zum anderen ist die den Gattungen innewohnende rhythmische Gleichförmigkeit der Musik des 16. Jahrhunderts eher fremd.

Statt der klassischen fünf Gattungen, wie man sie von Fux kennt, gibt es in diesem Buch nur zwei: den *Contrapunctus simplex*, einen Note-gegen-Note-Satz, und den *Contrapunctus diminutus*, einen figurierten Satz mit verschiedenen rhythmischen Werten. Danach richtet sich auch der Aufbau des Buches. Zunächst wird gezeigt, wie der *Contrapunctus simplex* funktioniert, und zwar nicht nur zwei- sondern auch mehr als zweistimmig. Damit soll deutlich werden, wie »Harmonik« im 16. Jahrhundert zustande kommt. Der einfache Kontrapunkt entspricht im Grunde dem, was heute die sogenannte Harmonielehre leistet: Er beschreibt, wie Klangfolgen organisiert werden. In viele Lehrwerken

fällt auf, dass Kontrapunkt nicht die Lehre der kunstvollen Polyphonie ist, sondern zunächst einmal nur vermittelt, wie Mehrstimmigkeit zu organisieren ist. Kontrapunkt ist zunächst etwas Basales, und daher soll den basalen Dingen in diesem Buch viel Platz eingeräumt werden. Dazu gehören Satzmodelle, die auch in der Musik der Renaissance eine wichtige Rolle spielen.

In einem zweiten großen Teil wird der *Contrapunctus diminutus* behandelt, und mit ihm verbunden die Behandlung der Dissonanzen. Dabei wird ein besonderer Wert auf die idiomatische Formelhaftigkeit der Diminution gelegt.

Der dritte Hauptteil ist mit »*Musica poetica*« übertitelt. Hier wird eher in Form eines Lesebuchs gezeigt, wie Komposition in einer Kultur der Rhetorik zu begreifen ist, wie musikalische Form hergestellt wird, welche Gattungen es gab, wie die beiden wichtigsten Satzprinzipien – *Cantus firmus* und *Imitation* – funktionieren. Es wird ferner der Frage nachgegangen, wie der mehr als vierstimmige Satz zu behandeln ist, welche kontrapunktischen Kunstgriffe zur Verfügung stehen, nach welchen Kriterien textiert wird und welche Möglichkeiten die Chromatik bietet.

Da ich, wie oben beschrieben, von einer historischen Prozessualität ausgehe und der Frühbarock sozusagen vor der Haustür wartet, habe ich mir hin und wieder erlaubt, für harmonische Phänomene die Denkweise des Generalbasses zu Hilfe zu nehmen, es gibt auch ein kleine Kapitel zum frühen Generalbass. Die frühbarocken Komponisten wandten ganz zwanglos Generalbass oder auch Partiturnotation (inklusive Taktstriche) auf die Musik ihrer Väter an, mit der sie ja aufgewachsen waren. Warum sollen wir es uns schwerer machen und nicht dieselben Hilfen benutzen, wenn wir uns als viel später Geborene einen Zugang verschaffen wollen?

Anders als fast alle anderen Lehrbücher zum Kontrapunkt der Renaissance werde ich nicht zuerst den zweistimmigen Satz behandeln und dann den vollstimmigen Satz, sondern erst den *Contrapunctus simplex* und dann den *Contrapunctus diminutus*. Es gibt mehrere Gründe dafür: Erstens wird in vielen historischen Lehrbüchern genauso vorgegangen. Zweitens ist die Musik vor allem der zweiten

Hälfte des Cinquecento nur selten zweistimmig. Drittens ist Zweistimmigkeit schwerer als man denkt. Nicola Vicentino verglich die Zweistimmigkeit mit dem Akt in der Malerei, die Vollstimmigkeit hingegen mit der Malerei bekleideter Menschen. Der Akt, so Vicentino, sei wesentlich schwieriger zu bewältigen. So könnten zwar viele Komponisten gut für mehrere Stimmen komponieren, nur wenige jedoch gut für zwei Stimmen.² Müht sich nun der heutige Studierende erst so lange mit dem zweistimmigen Satz ab, bis er ihn zu einem halbwegs befriedigenden Punkt gebracht hat, so muss ihm die Drei- und Vierstimmigkeit geradezu metaphysisch schwierig anmuten. Leichter ist es, schon früh einfache vollstimmige Sätze zu schreiben, also von Anfang an keine Hürden vor der Vollstimmigkeit aufzubauen. Dies stärkt die klangliche Vorstellungskraft, erleichtert es, Querbezüge zu anderen Epochen herzustellen und führt insgesamt schneller zum Ziel.

Das Buch will informieren, anregen und orientieren. Wer den Kontrapunkt erlernen will, muss selbst improvisieren und schreiben. Das Buch kann dazu nur einen Anstoß geben, es ist ein Lehr-, aber kein Arbeitsbuch.

Ich möchte allen Dank sagen, die mir die Erstellung dieses Buches ermöglicht und mich dabei unterstützt haben. Den Herausgebern Felix Diergarten und Manuel Gervink, wobei Felix Diergarten doppelt genannt werden muss, denn er stand und steht mir als Freund und Kollege in ganz besonderer Weise zur Seite. Ich verdanke viele Anregungen meinen Lehrern, die mich einst an die Musikwelt der Renaissance herangeführt haben: meinem Gymnasiallehrer und Chorleiter des Dufay-Ensembles Nürnberg, Wolfgang Fulda, meinem Theorielehrer Thomas Müller, meinem Studienfreund und Kollegen Ludwig Holtmeier und meinem Hauptfachlehrer Eckehard Kiem, der inzwischen leider schon verstorben ist. Ich danke weiterhin meinen Basler Vorgängern Markus Jans und Dominique Muller, denen ich viele neue Einsichten verdanke, sowie meinen Basler Kollegen David Mesquita, Sven Schwannberger und Anne Smith, mit denen ich mich in ständigem fruchtbarem Austausch über die Musik der Renaissance befinde. Weitere Anregungen habe ich durch Jean-Ives Haymoz und Peter Schubert erfahren, denen ich mich fachlich verbunden fühle. Ein besonderer Dank gilt meiner

Familie und meiner Frau Ulrike, die die Produktion dieses Buches nachsichtig und aufmunternd begleitet haben. Nicht zuletzt danke ich all meinen Schülern, denen ich den Kontrapunkt der Renaissance nahebringen durfte und darf. Aus der Arbeit mit ihnen ist dieses Buch hervorgegangen.

Lörrach, im Frühjahr 2014

Anmerkungen

- 1 Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1989, S. 111.
- 2 Vicentino, libro quarto Cap. XXIII, S. 83.

