

## Johann Joseph Fux (1660—1741) und die Kontrapunktlehre

von Hellmut Federhofer, Mainz

Das zähe Festhalten an der Lehre des strengen Satzes, die mit dem Namen von Johann Joseph Fux untrennbar verbunden ist, erfordert eine Begründung, denn sie fand im Verlauf ihrer Geschichte nicht nur Zustimmung, sondern auch Ablehnung. Negativ äußerte sich Hugo Riemann: Da „der *Gradus ad Parnassum* drei Jahre nach dem ersten Teile von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier erschien (1725), so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß er schon zur Zeit seiner Abfassung veraltet war“<sup>1</sup>. Ernst Kurth erhob — ebenfalls mit Bezug auf Bach — Einspruch gegen Fux, dessen Lehre er mit der Bach-Polyphonie für unvereinbar hielt<sup>2</sup>. Und Carl Dahlhaus beharrte auf der Unvereinbarkeit von harmonisch-tonaler Logik und strengem Satz. Es bestehe „beim Kontrapunkt die Lückenlosigkeit der Überlieferung, pointiert gesagt, in der Beharrlichkeit eines Petrefakts“ mit „Übungen in einer toten Sprache, aus der die Bedeutungen entschwunden sind“; die mit tonaler Harmonik unvereinbare Fuxsche Fundamentallehre lasse Kriterien der Kontrapunktlehre vermissen und sei in einem ideengeschichtlich veränderten Kontext schließlich „in eine didaktische Fiktion übergegangen“<sup>3</sup>. Aus einer derartigen Sicht muß der Wert des Studiums des strengen Satzes bezweifelt werden. Beethovens Verhältnis zu ihm wird negativ gedeutet: „Von Beethoven ist — ebenso wie von Haydn und Mozart — bekannt, daß er Fux' *Gradus ad Parnassum*, und zwar in der Form Haydnscher Excerpte, studierte und als notwendige Exerzitien erduldet“<sup>4</sup>.

Kürzlich bot Alfred Mann eine umfassende Dokumentation über Aufnahme und Verarbeitung von Fux' didaktischem Erbe in Studium und Lehre von Haydn, Mozart und Beethoven<sup>5</sup>. Bekanntlich war Beethoven nicht nur durch Haydn, Johann Schenk und Johann Georg Albrechtsberger im strengen Satz unterwiesen worden, sondern er selbst griff beim Unterricht von Erzherzog Rudolf auf dessen Lehre zurück. Haydn eignete sich den Fuxschen *Gradus* im Selbststudium an. Sein reges Interesse an diesem Werk geht aus den zahlreichen Randbemerkungen, die in seinem Handexemplar der lateinischen Originalausgabe nachweisbar sind, hervor. Es verbrannte zwar im Zweiten Weltkrieg während der Belagerung von Budapest, aber in nicht weniger als drei anderen Exemplaren blieb Haydns Kommentierung erhalten<sup>6</sup>. Diese ist mittlerweile im Kritischen Bericht von A. Mann zur Faksimile-Ausgabe des *Gradus*, in der auch

<sup>1</sup> Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*, Hildesheim 3. Auflage 1961, S. 415.

<sup>2</sup> Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern, 5. Aufl. 1956, S. 128 ff.

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* Teil 1, *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (= *Geschichte der Musiktheorie* 10), S. 17, 149, 152; ders., Teil 2, *Deutschland*, ebda. 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 11), S. 67

<sup>4</sup> Ders., *Die Musiktheorie*, Teil 2, S. 24.

<sup>5</sup> Alfred Mann, *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York 1987

<sup>6</sup> Hellmut Federhofer, *Johann Joseph Fux im Wandel der Zeit*, in: *Johann Joseph Fux and the Austro-Italian Baroque*, hrsg. von Harry White, Aldershot 1992, S. 7, auch in: *Musica Pannonica* 1, Oberschützen-Budapest 1991, S. 16.

eigenhändige Vermerke aus den Handexemplaren von Padre Martini und Leopold Mozart Aufnahme gefunden haben, bequem zugänglich, während der ein Jahr zuvor erschienene Faksimile-Druck weder Vor- und Nachwort noch Zusätze oder Kommentare enthält<sup>7</sup>. Das fälschlich sogenannte „Salzburger Studienbuch“ W. A. Mozarts mit zahlreichen Übungen im strengen Satz galt lange Zeit als Dokument für die Unterweisung durch Vater Leopold, in dessen Besitz sich die lateinische Ausgabe des *Gradus* mit dem Vermerk „1746 Ex Libris Leopoldi Mozart“ befand. Erst Wolfgang Plath konnte nachweisen, daß „entgegen bisheriger Meinung die Schrift Leopolds in diesen Blättern nicht vorkommt. Was dafür gehalten worden war, ist tatsächlich Wolfgangs (!) Handschrift, und zwar aus der Zeit um 1785“<sup>8</sup>. Die bis dahin für Wolfgangs Schriftzüge angesehene Schülerhand ist Franz Jakob Freystädtler, seinem Schüler, der erst 1786 nach Wien kam, zuzuweisen. Wenngleich zu vermuten ist, daß Padre Martini W. A. Mozart auf den *Gradus* hinwies, so fehlen doch alle Beweise, daß er sich mit dessen Unterrichts- und Regelsystem bereits während seiner Studienjahre intensiv beschäftigt hätte<sup>9</sup>. Demzufolge mußte nur Beethoven die Lehre des strengen Satzes „erdulden“, während Haydn sich ihr freiwillig unterzog und Mozart von ihr ‚verschont‘ blieb. Jedoch bedienten sich ihrer als Lehrer alle drei Meister in beachtlichem Ausmaß, was bei Mozart vielleicht besonders überraschen mag, da in den Verlauf jener Unterrichtsjahre sein Bach-Erlebnis fiel. Es verhinderte nicht Mozarts vermutlich durch Haydn vermittelten Zugang zum *Gradus*, von dessen lateinischer Originalausgabe übrigens J. S. Bach ein Exemplar besaß. Mozart benutzte im Unterricht die deutsche Übersetzung (Leipzig 1742) des Bach-Schülers Lorenz Christoph Mizler.

Sollte tatsächlich der strenge Satz seine fortdauernde Existenz nur seiner bequemen Lehrbarkeit, der selbst die Wiener Klassiker als Lehrer zum Opfer fielen, zu verdanken haben? Gegen eine derartige Vermutung spricht die Tatsache, daß Mozarts Unterricht sich keineswegs auf den strengen Satz beschränkte, sondern auch den freien weitläufig einbezog, wie insbesondere die Attwood-Studien<sup>10</sup>, das wohl bedeutendste Dokument des Kompositionsunterrichts zur Zeit der Wiener Klassik, aber auch die Barbara Ployer- und Franz Jakob Freystädtler-Studien erkennen lassen. Obwohl Attwood bereits Kompositionsstudien bei Felipe Cinque und Gaetano Latilla in Neapel erhalten hatte, bevor er 1785 zu Mozart nach Wien kam, unterwies dieser ihn dennoch im strengen Satz. Überliefert wird die anekdotische Bemerkung von Mozart zu dem ungeduldigen Attwood: „study plain counterpoint for about twelve months, and then it will be time to talk about fugues“<sup>11</sup>. Schließlich darf davon ausgegangen werden, daß sich

<sup>7</sup> J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, vorgelegt von Alfred Mann, Kassel 1967 (= J. J. Fux. *Sämtliche Werke*, Serie VII/1). Der nicht kommentierte Faksimiledruck erschien bei Broude Brothers, New York 1966.

<sup>8</sup> Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I*, in: *Mozart-Jb.* 1960/61, S. 112. — Mittlerweile liegt eine Edition dieser Quelle vor. Vgl. Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädtlers *Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorgelegt von H. Federhofer und A. Mann, Kassel 1989 (= *NMA X/30/2*).

<sup>9</sup> H. Federhofer, *Mozart als Schüler und Lehrer in der Musiktheorie*, in: *Mozart-Jb.* 1971/72, S. 96. Obige Feststellung wird neuerdings durch eine überraschende Entdeckung bestätigt. Vgl. Ernst Hintermaier, *Zur Urheberschaft des Introitus „Cibavit eos“ KV 44 (73u). Mozarts mißglückter Transkriptionsversuch einer mensural notierten Musik*, in: *Mozart-Jb.* 1991, S. 509ff. Als Autor dieses Werkes konnte Hintermaier Johann Stadlmayr identifizieren.

<sup>10</sup> *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorgelegt von Erich Hertzmann (†) und Cecil B. Oldman, fertiggestellt von Daniel Hertz und Alfred Mann, Kassel 1965 (= *NMA X/30/1*). Dazu *Krit. Bericht*, ebda. 1969.

<sup>11</sup> Daniel Hertz, Art. *Thomas Attwood*, in: *MGG* 15, Kassel 1973, Sp. 330 f.

die drei Meister der Wiener Klassik auch als Lehrer von ihrem musikalischen Instinkt und nicht von blindem Eifer für die Überlieferung leiten ließen. Es kann als gesichert gelten, daß sie den strengen Satz — wie auch immer sie ihn im Unterricht heranzogen — nicht als unnützen Regelballast, als bedeutungslos gewordene Übungen, mit denen ihre Schüler gequält wurden, sondern als Voraussetzung für einen geregelten Kompositionsunterricht betrachteten. Markante Unterschiede im Detail und in seiner Begründung, welche der strenge Satz seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durch Johann Georg Albrechtsberger, Luigi Cherubini, Siegfried Dehn, Heinrich Bellermann, Ludwig Bußler, William Rockstro, Michael Haller, Heinrich Schenker, Richard Stöhr, Arnold Schönberg, Ernst Tittel u. a. erfuhr, verhinderten nicht, daß seine Lehre im Kern unverändert blieb und — und nach Darstellung von Mann — selbst von Komponisten wie Richard Strauss und Paul Hindemith im Unterricht Verwendung fand<sup>12</sup>.

Die Einwände, welche gegen den strengen Satz erhoben worden sind, ohne jedoch seine fortwährende Anwendung im Unterricht ernstlich zu gefährden, lassen sich — wie folgt — zusammenfassen:

1. Der strenge Satz entspreche nicht der im 15. und 16. Jahrhundert kodifizierten Kontrapunktlehre.
2. Seine Bedeutung habe er seit Entstehung des freien Satzes und der dominantischen Tonalität im Laufe des 17. Jahrhunderts als unmittelbare Anleitung zur Komposition, aber auch als solche zur satztechnischen Analyse schrittweise eingebüßt. Was einst kontrapunktisch erklärt werden konnte, unterliege nunmehr Gesetzen der Harmonik.

In Bezug auf den ersten Punkt ist zunächst festzuhalten, daß der Kontrapunkt als Satzlehre im Verlauf der Jahrhunderte zwar unerschütterlich bestimmte Prinzipien bewahrte, zeitbedingten Veränderungen im einzelnen jedoch nicht entgehen konnte. Auch die altklassische Polyphonie, die Fux als Vorbild vorschwebte, veränderte sich während des 17. und 18. Jahrhunderts, soweit sie — vorwiegend im kirchenmusikalischen Bereich — weiterhin Verwendung fand. Sie war, „wie alles Künstlerische den geistigen Strömungen der Zeit unterworfen und damit zu einer selbständigen Weiter- und Umbildung verurteilt“<sup>13</sup>. Knud Jeppesen wies bereits auf stilistische Unterschiede zwischen Palestrinasatz und *stylus antiquus* bei Fux hin. Harmonik und Rhythmik lassen sich als entscheidende Faktoren für die unterschiedliche Melodiebildung geltend machen<sup>14</sup>. Die Satzlehre, die sich dem wachsenden Einfluß des Akkordbewußtseins nicht entziehen konnte, blieb hiervon nicht unberührt. Fux' Kontrapunkt zum lydischen Beispiel der dritten Gattung im zweistimmigen Satz, charakterisiert Jeppesen zu Recht „als überwiegend von rein harmonischen Impulsen geprägt“, und stellt ihn dem melodischen Ideal Palestrinas gegenüber<sup>15</sup>. Dennoch verblieb Fux bei den Kirchentonarten, obgleich er — zwar noch nicht in der Korrespondenz mit Johann

<sup>12</sup> J. J. Fux, *Sämtliche Werke*, Serie VII/1 (= *Gradus ad Parnassum*) vorgelegt von Alfred Mann, Kassel 1967, S. XII.

<sup>13</sup> Karl Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1929, S. 83.

<sup>14</sup> Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1956, S. 75 f., 96.

<sup>15</sup> Ebd., S. 96.

Mattheson, jedoch in seinem *Gradus* — die plagalen verwarf. Den Versuch, „auf der Basis von Dur-Moll zu einer nach strengsten Regeln aufgebauten Lehre zu kommen“, welchen Kurt Holler bereits im *Gradus* verwirklicht sieht<sup>16</sup>, unternahm aber erst Albrechtsberger, während Bellermann die Kirchentonarten wiederum zu restituieren versuchte. In solchem Bemühen ging ihm Beethoven bei seinem Unterricht von Erzherzog Rudolph voraus: „he went back to modal counterpoint and the teaching of Haydn“<sup>17</sup>. Mozart veränderte an mehreren Stellen die Fuxsche Stimmführung dort, wo er dessen Beispiele in seinen Unterrichtsplan übernahm. Dadurch entstand — unter Vermeidung von Leerklängen — eine z. T. geschmeidigere Stimmführung. Ebenso wie manche Randbemerkungen Haydns zum *Gradus* lassen auch Abänderungen Mozarts „eine bewußt harmonische Orientierung“ erkennen und dessen „Tabelle zur Erweiterung der von Fux (*Gradus ad Parnassum*, S. 76) angegebenen Auszierungen der Dissonanzauflösung ist wahrscheinlich die ausführlichste, die je zusammengestellt wurde“<sup>18</sup>. Jedoch bleiben die wesentlichen Stimmführungsprobleme von derartigen Veränderungen unberührt: „Die Abwandlungen der kontrapunktischen Faktur gemahnen den Kontrapunktiker, daß seine Arbeit [...] nur auf grundlegende Regeln gerichtet sein kann — und daß nur ein Verständnis solcher Prinzipien zum tieferen Verständnis für die Gültigkeit dieser oder jener Entscheidung der Satztechnik unter Gegebenheiten verschiedener Stilperioden führen kann“<sup>19</sup>.

Konfrontiert man die Hochschätzung, welche der strenge Satz bei den Wiener Klassikern fand, mit den einleitend erwähnten gegen ihn erhobenen Einwänden, so muß davon ausgegangen werden, daß es „die“ Kontrapunktlehre nicht gibt. Vielmehr veränderte sie sich im Verlauf ihrer Entwicklungsgeschichte analog zum Wandel der Mehrstimmigkeit. Einen „Idealtypus“ der Kontrapunktlehre, an dem ihre verschiedenen Ausprägungen zu messen wären, gibt es nicht. Zwar fehlt bisher eine systematische Darstellung jener satztechnischen Prinzipien, welche die Jahrhunderte überdauerten, solange das Konsonanzprinzip grundsätzlich seine Geltung behielt. Aber ihre Konstanz und Resistenz gegenüber dem Wandel von kosmologischen Vorstellungen des Mittelalters zu Aufklärung und Empirismus lassen sich nicht leugnen. Die Lehre des Kontrapunkts ist auf philosophische, mathematische oder naturwissenschaftliche Begründungen nicht angewiesen. Auch das Fuxsche System bedarf daher zu seiner Rechtfertigung nicht des Hinweises auf das erste Buch des *Gradus*, das traditionell der zahlenmäßigen Fundierung der Intervalle als „tönender Mathematik“ dient<sup>20</sup>. In Wahrheit bekannte sich Fux zum Vorrang des *sensus* vor der *ratio*, was er offen einbekennte, da „*pleraque Musicae intervalla proportionibus suis rationalibus consistentia, aurium judicio potiùs, quàm ratione nitantur*“; daher erscheint es verständlich, daß er sich der gleichschwebenden Temperatur bediente, ohne sich in eine langwierige Diskussion über Fragen der Temperatur einlassen zu wollen<sup>21</sup>. Obwohl

<sup>16</sup> Karl-Heinz Holler, *Giovanni Maria Bononcini's Musico pratico in seiner Bedeutung für die musikalische Satzlehre des 17. Jahrhunderts*, Straßburg 1963, S. 149.

<sup>17</sup> Mann, *Theory and Practice*, S. 65.

<sup>18</sup> Ders., in: *Krit. Bericht zu NMA X/30/1*, S. 33.

<sup>19</sup> Ebda., S. 27.

<sup>20</sup> Vgl. dagegen Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, Teil 2, S. 133 f.

<sup>21</sup> Fux, *Gradus*, S. 34. ferner Federhofer, *Johann Joseph Fux und die gleichschwebende Temperatur*, in: *Mf* 41 (1988), S. 9ff.

Gioseffo Zarlino nur in der Tonartenlehre des *Gradus* flüchtige Erwähnung findet, fühlte sich Fux als Glied in der Kette der Überlieferung des Kontrapunkts und machte als sein Verdienst bloß die leichte Lehrart geltend, „quâ pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis hujus adeptiones pervenire possent“<sup>22</sup>. Selbst hinsichtlich des Artensystems, das er seiner Lehre zugrunde legte, hatte er einige Vorbilder (z. B. Girolamo Diruta, Adriano Banchieri, Lodovico Zacconi), ohne sie jedoch namentlich anzuführen. Er beruft sich ausschließlich auf Palestrina als seinen Lehrmeister. Obwohl er dessen Werk offenbar doch besser kannte<sup>23</sup>, als vermutet worden ist, dürften ihm die erst seit den grundlegenden Forschungen von Jeppesen deutlich gewordenen Unterschiede zwischen seiner Satztechnik und jener Palestrinas kaum bewußt geworden oder doch nur als unwesentlich erschienen sein. Jedenfalls veränderten sie in seinem Sinn das Wesen des Kontrapunkts nicht. Dahlhaus bezieht sich auf die Bemerkung von Fux, daß „praeter motûs rationem, & quòd plures imperfectae, quàm perfectae adhibendae sint, planè aequis earum usus est: excepto principio, & fine, quorum utrumque Consonantiâ perfectâ constare debet“<sup>24</sup>. Daraus folgert Dahlhaus: „Von dem Prinzip, daß Differenzen zwischen Intervallen oder Intervallklassen zusammenhangbildend wirken, blieb nichts als die Regel übrig, daß am Anfang und am Schluß eines Satzes perfekte Konsonanzen stehen sollen“<sup>25</sup>. Der Wechsel der Klangkontraste als Grundprinzip des Kontrapunkts sei preisgegeben worden, und „in der Fux-Tradition das Gefühl für Intervallprogressionen — dafür also, daß die Verbindung imperfekter und perfekter Konsonanzen ein dynamisches Moment enthält — weitgehend geschwunden“<sup>26</sup>.

Läßt sich diese herbe Kritik, die unausgesprochen zugleich Fux als Komponisten des *stylus antiquus* disqualifiziert, entkräften? Dahlhaus begrenzt den Kontrapunkt auf den Intervallsatz, den er strikt vom Akkordsatz trennt. Daß erstgenannter musikalischen Zusammenhang durch Intervallfortschreitungen herbeiführt, leugnet niemand. Jedoch möchte Dahlhaus nur jene Intervallfortschreitungen, die im regelmäßigen Wechsel von imperfekten und perfekten Konsonanzen ein spezifisch dynamisches Moment enthalten, als zusammenhangbildend klassifizieren. Er bezeichnet sie als Intervallprogressionen. Beispielhaft für sie sind die Progression von der großen Sext zur Oktav und von der kleinen Terz zum Einklang, beide in Gegenbewegung mit Halbtonschluß in je einer Stimme. Sie sind das unzerstörbare Merkmal eines schlußbildenden Vorgangs, während — spätestens seit dem 16. Jahrhundert — die Progression von der großen Terz zur Quinte als Schlußbildung obsolet wurde. „Der Begriff des Halbtonschlusses ist von dem der Intervallprogression nicht zu trennen“<sup>27</sup>. Sicherlich begriff mittelalterliches Ordnungsdenken Fortschreitungen von imperfekten zu per-

<sup>22</sup> Fux, *Gradus*, Praefatio ad lectorem.

<sup>23</sup> Darauf scheint die Bemerkung von Fux im Zusammenhang mit der Tonartenlehre hinzudeuten: „Haud pauca exempla adducere possem ex Aloysio Prenestino, quibus demonstratur, rem Modorum neque praestantissimo Viro huic magnae fuisse curae“ Fux, *Gradus*, S. 230.

<sup>24</sup> Ebda., S. 46.

<sup>25</sup> Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, Teil 2, S. 133.

<sup>26</sup> Ebda., S. 66.

<sup>27</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2), S. 78.



fekten Konsonanzen als Auflösung des Unvollkommenen in Vollkommenheit und als Weg von einer komplizierten zu einer einfachen Zahlenproportion. Rangunterschiede zwischen Konsonanzen „per se“ (Unisonus, Diapason, Diapente) und „per accidens“, nämlich fortschreitungsgebundenen Konsonanzen (Semiditonus, Ditonus und Tonus cum Diapente), die wegen ihrer pythagoreischen Intervallproportionen, z. T. auch als Dissonanzen Bezeichnung fanden, bestimmten ebenso — wie die Forderung nach Gegenbewegung samt der Regel des nächsten Weges — die jeweiligen Folgekonsonanzen. Jedoch verhinderte der empfohlene Wechsel der Klangcharaktere nicht, daß „causa variationis [...] eine andere perfekte oder imperfekte Konsonanz folgen“ konnte, als es die Normverbindungen nahelegten<sup>28</sup>. Franchinus Gaffurius trennte zwischen *mandata necessaria* und *mandata arbitraria*; hinzu traten Lizenzen<sup>29</sup>. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts schied die Quarte aus dem Konsonanzbereich aus, während Terzen und Sexten sich als Konsonanzen von der Bindung an Einklang, Quinte und Oktav lösten. Von dieser Entwicklung, die vor allem der dem fortwährenden Wechsel von Klangkontrasten entzogene Fauxbourdonsatz bezeugt, blieb auch die Musiktheorie nicht unberührt. Johannes Tinctoris gelangte in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) zu einer umfassenden Systematik aller möglichen Intervallfortschreitungen. Vom Einklang, von Terz, Quinte, Sext, Oktav, aber auch von allen zusammengesetzten konsonanten Intervallen ausgehend, werden sämtliche Fortschreibungsmöglichkeiten erläutert, z. B. vom Einklang zur Terz, Quinte, Sext und Oktav, ferner von der Terz zum Einklang, zur Quinte, Sext, Oktav und Dezime usf. bis zur Tripeloktav. Tinctoris unterscheidet zwar große von kleinen Terzen und Sexten, indem er — leicht verwirrend — die großen als perfekte, die kleinen hingegen als imperfekte bezeichnet. Jedoch wies bereits Albert Seay darauf hin, daß Tinctoris „marks no distinction in the employment of imperfect thirds and sixths from that of perfect ones. In point of fact, he makes no distinction whatsoever, even in those places where there would be a natural tendency to do so, i. e. in the leading of the minor third into a unison, the major sixth into an octave, etc.“<sup>30</sup>. Kleine und große Terz finden ebensowenig eine gesonderte Behandlung wie kleine und große Sext, ohne daß in den folgenden Notenbeispielen der Halbtonanschluß gefordert oder auch nur erwähnt würde<sup>31</sup>.



Notenbeispiel 1

<sup>28</sup> Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974 (= *BzAfMw* 13), Wiesbaden 1974, S. 62, 66, 122.

<sup>29</sup> Ebda., S. 110.

<sup>30</sup> Johannes Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, translated and ed. with an introduction by Albert Seay, [o. O.] 1961 (= *Musicological Studies and Documents* 5), S. 4.

<sup>31</sup> Ebda., S. 26, 37.

Demzufolge war er nur in den Klauseln erforderlich, was Gaffurius (*Practica musicae*, Mailand 1496) insofern bestätigt, als er in seiner siebten Regel — außerhalb des Schlusses — auch die Folge kleine Sext-Oktav billigt<sup>32</sup>. Unter Berufung auf Adam von Fulda räumt Dahlhaus zwar ein, „daß am Ende des 15. Jahrhunderts die imperfekte Konsonanz nicht mehr als ‚Spannungsklang‘, als abhängiges, auf die perfekte Konsonanz bezogenes Intervall, sondern als selbständiger, in sich beruhender Zusammenklang empfunden wurde“, jedoch werde „der Begriff der Intervallprogression als Kategorie musikalischen Hörens durch die Verselbständigung der imperfekten Konsonanz und die Tendenz zur «ricchezza dell’harmonia» nicht restlos preisgegeben“, was Gioseffo Zarlino’s generelle Forderung des Halbtonanschlusses beim Fortschreiten von imperfekten zu perfekten Konsonanzen erkennen lasse<sup>33</sup>. Aber Zarlino geht noch weiter, indem er seine Forderung hinsichtlich des Halbtonanschlusses nicht auf dieses Regelgebot beschränkt. Bereits Riemann betrachtete es als einen „unglücklichen Einfall“, das Verbot paralleler Konsonanzen gleicher Größe auf die unvollkommenen Konsonanzen auszudehnen, „derart, daß überhaupt niemals zwei Stimmen gleichgroße Schritte in paralleler Richtung ausführen sollen, sondern immer die eine einen Ganztonschritt und die andere einen Halbtonschritt“, was sogar die Folge kleiner Terzen oder großer Sexten unmöglich machte<sup>34</sup>. „Damit kommt etwas Neues, aber leider etwas der Praxis der Meister Widersprechendes, nur theoretischer Spekulation Entsprungenes in die Lehre“ Zarlino’s<sup>35</sup>. Guy A. Marco weist auf Widersprüchliches hin: Zarlino “is not even certain himself whether perfect and imperfect concords ought to alternate or not. First he says there is no need for them to alternate, then he says they should alternate but follows with an example in which a third of the progressions do not alternate”<sup>36</sup>. Und im folgenden zweistimmigen Beispiel Zarlino’s beschränkt sich der Wechsel der Klangcharaktere vorwiegend auf imperfekte Konsonanzen<sup>37</sup> und gleicht in dieser Hinsicht Exempeln von Fux.

Cantus firmus

## Notenbeispiel 2

<sup>32</sup> Die insgesamt acht Regeln werden mitgeteilt von Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 337 f., sowie von Frieder Rempp, *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, Darmstadt 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 7), S. 146.

<sup>33</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 83.

<sup>34</sup> Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 405.

<sup>35</sup> Ebda.

<sup>36</sup> Guy A. Marco, *Zarlino's Rules of Counterpoint in the Light of modern Pedagogy*, in: *MR* 22 (1961), S. 9.

<sup>37</sup> Gioseffo Zarlino, *The Art Counterpoint. Part Three of Le Istitutioni harmoniche 1558*, translated by G. A. Marco and Claude V. Palisca, New Haven 1968, S. 56.

Dennoch wäre die Behauptung willkürlich, solche Intervallfolgen stifteten keinen unmittelbaren Zusammenhang, was bereits Frieder Rempp zur Feststellung veranlaßte: „Die Kriterien dessen, was eine unmittelbar musikalischen Zusammenhang stiftende und damit die Klangfolge bestimmende Intervallprogression und was eine davon abgeleitete Intervallfolge ist, sind indessen nicht eindeutig zu bestimmen“<sup>38</sup>.

Die in den Intervallverbindungen wirkende Energie des musikalischen Fortgangs, der sich zudem nicht auf eine Addition von Klangkontrasten reduzieren läßt, beschränkt sich nicht auf den Wechsel von imperfekten mit perfekten Konsonanzen. Ein derartiger Wechsel der Klangkontraste war erforderlich, solange Terzen und Sexten als Dissonanzen oder als nicht stabile Konsonanzen und daher als auflösungsbedürftig aufgefaßt wurden. Er zählt jedoch außerhalb der Klauseln in der Kontrapunktlehre seit den Zeiten von Tinctoris zu den *mandata arbitraria*. Wie Rempp aufzeigt, gestattet die von Tinctoris entwickelte, bereits erwähnte Systematik der Intervallfortschreitungen die Ableitung allgemeiner Prinzipien des Kontrapunkts, welche von den vier Grundregeln (perfekt — perfekt, perfekt — imperfekt, imperfekt — perfekt, imperfekt — imperfekt), die schon G. Diruta aufstellte und Fux nur wiederholte, nicht weit entfernt sind<sup>39</sup>.

Je größer die Stimmenanzahl, desto mehr büßte das Kontrastprinzip des Intervallsatzes als Wechsel von Note gegen Note gesetzter konsonanter Intervalle verschiedener Intervallklassen seine einstige Bedeutung ein. Seit dem 15. Jahrhundert sorgte eine neue Art fließender Melodik unter Einbeziehung der Diminution und in Verbindung mit einer geregelten Dissonanzbehandlung, die vor allem bei Guilelmus Monachus und Tinctoris greifbar wird, nebst Beachtung der systematisierten Fortschreitungsregeln für den Zusammenhang des mehrstimmigen Satzes. Er entwickelte sich zum Akkordsatz. Der Contratenor als Füllstimme, die verschiedenartige Behandlung der Quarte je nach ihrem Verhältnis zur jeweils tiefsten Stimme und die Erscheinung des Solus Tenor gestatten auch bei sukzessiver Stimmenkomposition nicht, den mehr als zweistimmigen Satz als bloße Summe von Intervallsätzen zu interpretieren. Ein neues Verständnis der zunächst nur negativ bewerteten, wenngleich unvermeidlichen Dissonanz bestimmte die Kontrapunktlehre. Dahlhaus versucht, Jepses Unterscheidung zwischen der Synkopensdissonanz als „primäres“ Phänomen von der Durchgangsdissonanzen als „sekundäres“ mit dem Hinweis auf Zarlino zu entkräften, demzufolge auch die erstgenannte nur unauffällig als „verborgene“ Dissonanz auftrete<sup>40</sup>, was folgende Ausführung der Synkopensdissonanz nahelegt:



Notenbeispiel 3

im Gegensatz zu:



Notenbeispiel 4

<sup>38</sup> Rempp, S. 143.

<sup>39</sup> Ebda., S. 144.

<sup>40</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 113 f.



Daß sich letztere Ausführung offenbar erst im Zusammenhang mit dem Entstehen des modernen Taktbegriffs durchsetzte, verhindert die prinzipielle Scheidung von Synkopen- und Durchgangsdissonanzen jedoch nicht. Jeppesen weist mit Bezug auf Palestrinas Werk darauf hin, daß erstere — im Gegensatz zu letztgenannten — stets auf die ungerade Zahl der Halbnoten entfallen: „Es ist überhaupt nicht zu leugnen, daß man in der Vokalpolyphonie konsequent andere musikalische Mittel auf den Taktteilen, die in den modernen Ausgaben als betonte hervortreten, verwendete als auf den unbetonten“<sup>41</sup>. Das Ausmaß der Betonung „guter“ Zählzeiten bleibt ungewiß. Klaus-Jürgen Sachs macht darauf aufmerksam, daß der „Nachdruck, mit dem Tinctoris den »motus violentus« der »soni musici« und seine unterschiedlichen Auswirkungen auf die »partes notarum« anspricht“, die Meinung von Dahlhaus, „daß die Synkopensdissonanz vor dem 17. Jahrhundert noch »kein betonter Vorhalt, sondern ein halb verdeckter, allerdings wirkungsvoller Übergang zwischen zwei Konsonanzen«“ gewesen sei, fragwürdig erscheinen lasse<sup>42</sup>. Die Normen der Auflösung von Synkopensdissonanzen als eines wesentlichen Bestandteiles der Kontrapunktlehre werden durch eine ohnehin nur hypothetisch begründbare Differenz ihrer Betonung nicht berührt.

Wenngleich sich die Lehre des strengen Satzes nicht unmittelbar von Zarlino, dessen Autorität im 17. Jahrhundert unbestritten blieb, sondern von Fux herleitet, so knüpft dieser selbst doch in allen satztechnisch entscheidenden Belangen an die Kontrapunktlehre des 15. und 16. Jahrhundert an, deren Kontinuität außer Zweifel steht. Riemann verkannte die Bedeutung des *Gradus* als Kompositionslehre des *stylus antiquus*. Auch wenn sich dieser nach 1600 zunehmend auf die Kirchenmusik erstreckte, so blieb er — insbesondere im katholisch verbliebenen Bereich Deutschlands — in der Praxis bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fest verwurzelt, weshalb Fux ohne Übertreibung sagen konnte, daß „nomine Contrapuncti Compositio intelligitur ad Artis Regulas elaborata“<sup>43</sup>. Noch 1733 befürwortete er die Anstellung von Matteo Pallota „als Compositor für die Kay.[serliche] Capelle in einer Gattung Composition, welche ohne Orgel und Instrumenten pflegen abgesungen zu werden“, weil „von dergleichen Arth Composition in der kay. Capellen ein zimblicher abgang ist und hierin nit ein ieder Compositor reusciret“<sup>44</sup>. Was der im obigen zweiten Punkt erwähnten Kritik aber vor allem widerspricht, ist das Verhältnis zwischen *stylus antiquus* und *stylus modernus*, der seit dem 17. Jahrhundert alle musikalischen Gattungen erfaßte und zahlreiche neue ermöglichte. Im Verständnis der damaligen Zeit galt die *prima pratica*, die dem *stylus antiquus* entspricht, nicht als Gegensatz zu der von Claudio Monteverdi verkündeten *seconda pratica*, sondern als deren Grundlage, was Heinrich Schütz in die bekannten Worte faßte, daß „in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselben gebührlich handeln

<sup>41</sup> Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 15.

<sup>42</sup> Sachs, *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in: Hans Heinrich Eggebrecht [u. a.], *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt 1984 (= *Geschichte der Musiktheorie* 5), S. 253.

<sup>43</sup> Fux, *Gradus*, S. 45.

<sup>44</sup> Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux*, Wien 1872, S. 439.

oder tractiren könne / er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet“<sup>45</sup>.

Ähnlich lief die Argumentation des von Schütz geschätzten Marco Sacchi (*Breve discorso sopra la musica moderna*, Warschau 1649) darauf hinaus, einerseits „eine klare Trennungslinie zwischen *prima* und *seconda pratica* zu ziehen“, andererseits aber „zu zeigen, daß es trotz aller augenfälligen Unterschiede eine Ebene der Gemeinsamkeit gab, und zwar nicht nur in den allgemeinen Voraussetzungen, dem rationalen, zahlhaften Fundament der Musik, der »forma« nach Zarlinos Terminologie, sondern ebenso auf dem Boden der praktischen Musik- und Satzlehre, deren Grundlagen auch in der im *stile moderno* komponierten Musik verbindlich blieben“<sup>46</sup>.

Unter Verwendung des Figurenbegriffs entwickelte der Schütz-Schüler Christoph Bernhard auf der Basis der Satzlehre des *stylus antiquus* bzw. *gravis* jene des *stylus modernus* bzw. *luxurians*, worin ihm eine Reihe von Theoretikern, u. a. in Süddeutschland und Österreich, wie Johann Kaspar Kerll, Alessandro Poglietti, Johann Jacob Prinner und Johann Baptist Samber, folgten, was beweist, daß Glaubensgegensätze das Verständnis beider Stile und deren Satztechniken als unzertrennliche Einheit weder berührten noch beeinflussten. Es ist irrig zu glauben, daß der Generalbaß als systematische Lehre der Bildung von Akkorden und deren Verbindung die Kontrapunktlehre entthront habe. Beide gründen auf dem Konsonanzprinzip. Die neuen melodischen Möglichkeiten, welche die Generalbaßstütze bot, bleiben auf die Kontrapunktlehre bezogen. Der Wiener Hofkapellmeister Antonio Bertali spricht von einer „*compositio regularis*“ und „*irregularis*“, welche „erst durch den untergezogenen Bassum continuum rectificiert würd“, und der Salzburger Hoforganist Samber läßt seiner ausführlichen Generalbaßlehre eigens eine auf seinen eigenen Unterricht bei Andreas Hofer und Georg Muffat beruhende Kontrapunktlehre folgen, weil man zur Komposition „nur durch langwürige Mühe und Fleiß auch mit genauister Beobachtung der Grund-Reglen gradatim gelangen kan/und nicht allein die Fundamenta des regulirten Basses zu verstehen gnug ist“<sup>47</sup>.

Die Dreiklangskonsonanz als harmonische Grundlage ermöglichte eine Fülle satztechnischer Neuerungen, die als Lizenzen von Stimmführungsregeln der *compositio regularis* selbst dort noch verstanden wurden, wo sich ein Dreiklang mit einer frei eintretenden Septime verbindet, was deren Bezeichnung als *anticipatio transitus* rechtfertigt. Denn als auflösungsbedürftige Akkorddissonanz verleugnet sie ihre Herkunft aus der Stimmführung nicht. Kontrapunkt wird nicht als Gegensatz, sondern als Voraussetzung eines in allen Stimmen korrekt ausgeführten Generalbasses verstanden.

<sup>45</sup> Heinrich Schütz, *Geistliche Chor-Musik*, Dresden 1648, Vorrede.

<sup>46</sup> Renate Groth, *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert, Antikenrezeption und Satzlehre* von F. Alberto Gallo [u. a.], Darmstadt 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 7), S. 323.

<sup>47</sup> Federhofer, *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Mf* 11 (1958), S. 274. Ders., *Ein Salzburger Theoretikerkreis*, in *AML* 36 (1964), S. 50 ff. — Johann Baptist Samber, *Continuatio ad manuductionem organicam*, Salzburg 1707, S. 159 f.

Bereits der spätmittelalterliche *contrapunctus diminutus* erforderte zu seiner Erklärung die Bezugnahme auf den *contrapunctus simplex*, als dessen Prolongation er galt. Nicht anders verfährt Fux, wenn er die von seinem Schüler zunächst mißverständene *figura variationis* und *anticipationis* auf Fortschreitungen bezieht bzw. zurückführt, die dem strengen Satz entsprechen<sup>48</sup>. Trotz der stilistischen Zweiteilung wurde an der Einheit der Kompositionslehre festgehalten, was Mizler — im Sinn von Fux — kurz und bündig in den Satz zusammenfaßte: „Der Grund der Setzkunst bleibt unverrückt, es mag sich der Geschmack ändern, wie er will“<sup>49</sup>.

Die bis dahin geltende einheitliche Satzlehre unterbrach erst Jean-Philippe Rameau. Sein die Musiktheorie revolutionierender Versuch, Prinzipien der Harmonik zu begründen, wies der neuzeitlichen theoretischen und praktischen Harmonielehre den Weg. Durch sie schien die bisherige Kontrapunktlehre obsolet zu werden. Im Gegensatz zu ihrer im Kern unbestrittenen Einheit blieb jedoch die neu entstandene Harmonielehre bis zur Gegenwart von scheinbar unüberwindlichen Gegensätzen beherrscht, die zugleich ihr Verhältnis zum Kontrapunkt belasteten. Darüber, was unter harmonisch-tonaler Logik zu verstehen und wie sie zu begründen ist, liegt nur hinsichtlich ihrer allgemeinen Grundlagen Übereinstimmung vor. Unbestritten bleiben nur elementare Fakten, nämlich die Konsonanz von Dur- und Moll dreiklängen als Materialgrundlage im Gegensatz zu den als Dissonanzen eingestuften übrigen Mehrklängen sowie die Quintverwandtschaft von Dur-Dreiklängen als Voraussetzung für das Prinzip der dominantischen Tonalität einschließlich des Tonika- und Dominantbegriffs. Aber wie die Akkorde und ihre Verbindungen im realen Satzverlauf zu deuten sind, bleibt umstritten und von differierenden Höreinstellungen sowie unterschiedlichen musiktheoretischen Überlegungen abhängig. Bezogen auf das hiervon mitbetroffene Verhältnis von Kontrapunkt und Harmonik wurden gegensätzliche Deutungen verfolgt, die unvereinbare Ergebnisse zeitigten. Entweder absorbiert Harmonik den Kontrapunkt, indem Elemente der Stimmführung zur Begründung des Harmoniebegriffs herangezogen werden, oder letzterer bleibt strikt auf die vertikale Dimension bezogen, ohne die Zuständigkeit des Kontrapunkts für die Belange der Stimmführung einzuschränken. Beide Wege wurden mit unterschiedlichem Erfolg beschritten. Den ersten verfolgten Rameau und Riemann. Ihren Systemen ist — trotz tiefgreifender Unterschiede — gemeinsam, daß Elemente der Stimmführung harmonisch umgedeutet werden. Rameau substituierte die reale Baßstimme als Bestandteil des Kontrapunkts durch die *basse fondamentale*, Riemann die Stimmführung durch den Begriff der harmonischen Funktion. Seine Ableitung des Leittonwechselklanges stellt nur ein besonders typisches Beispiel dieses Verfahrens dar. Zwar bleibt hier wie dort ein durch Harmonik unerklärter Rest an Bestandteilen der Stimmführung zurück, in welchem die Harmoniebedeutung scheinbar suspendiert ist. Er reicht jedoch zur Begründung und Notwendigkeit einer Kontrapunktlehre im bisherigen Sinn nicht aus. Vielmehr wird der musikalische Verlauf als Folge von harmonisch-logisch aufeinander und insgesamt auf eine Tonika bezogener Akkorde gewertet. Inbegriff einer derartigen An-

<sup>48</sup> Fux, *Gradus*, S. 217 ff.

<sup>49</sup> In Lorenz Christoph Mizlers Vorrede zu seiner Übersetzung des *Gradus ad Parnassum*, Leipzig 1742, 2<sup>v</sup>

schauung ist das Kadenzschema zwecks Darstellung einer auf Stufen oder harmonische Funktionen reduzierbaren Folge von Akkorden. Daß solcherart die Kontrapunktlehre im herkömmlichen Sinn überflüssig wird, erscheint einleuchtend, obwohl sie in die üblichen vierstimmigen Schulbeispiele der Harmonielehren erneut Eingang findet, nachdem sie aus ihr eliminiert worden war, sobald die Stimmführung ihre vermeintliche Hilfe zur Mitbegründung harmonischer Funktionen geleistet hatte.

Rameaus Lehre, die insbesondere durch Wilhelm Friedrich Marpurg Verbreitung in Deutschland fand, stieß bereits auf den Widerspruch von J. S. Bach, wie sein Sohn Carl Philipp Emanuel bezeugt<sup>50</sup>. Obwohl ihr Einfluß noch in der Fundamentbaßtheorie, der auch Schönbergs Harmonielehre verpflichtet ist, weiterwirkte, fand sie — ebenso wenig wie Riemanns Funktionstheorie, die sich wohl im mittel- und norddeutschen Bereich, jedoch nicht in Österreich Geltung verschaffen konnte, — allgemeine Anerkennung. Letztgenannter erwuchs vor allem in Heinrich Schenker ein namhafter Kritiker. Er beschritt den angedeuteten zweiten Weg, indem er Kontrapunkt und Harmonik begrifflich voneinander trennte, ohne jedoch Elemente der Stimmführung durch harmonische Funktionen zu ersetzen. Infolgedessen gewann die Lehre des strengen Satzes ihr altes, von Fux verbrieftes Recht zurück. Zwar bediente sich ihrer auch Schönberg in seinem Unterricht, konnte aber keine andere Erklärung für sie heranziehen, als daß sie geeignet sei, „Sinn für Form, Balance und musikalische Logik zu vermitteln“<sup>51</sup>, ohne doch ihren Zusammenhang mit der Praxis begründen zu können, so daß der gegen sie erhobene Vorwurf, Petrefakt eines überholten Lehrsystems zu sein, nicht ausgeräumt erscheint. Schenker verfolgte hingegen die von Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts bereits vorgezeichnete Idee eines Zusammenhangs zwischen strengem und freiem Satz, indem dessen Stimmführung als eine durch die Harmonik ermöglichte Prolongation des ersteren gedeutet wird. Dadurch findet die Lehre des strengen Satzes in zweifacher Hinsicht eine sachliche Begründung:

Erstens fällt ihr die didaktische Aufgabe zu, auf der Basis der Diatonik als Grundlage der Mehrstimmigkeit Simultan- und Sukzessivintervalle samt den vielfältigen Möglichkeiten ihrer Verbindung und Aufeinanderfolge sowie den prinzipiellen Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz hinsichtlich der Satztechnik darzustellen<sup>52</sup>.

Zweitens wird dem strengen Satz jene Bedeutung zuerkannt, die ihm — der historischen Entwicklung entsprechend — als Grundlage des freien Satzes entspricht.

Dieser Gesichtspunkt berechtigt Schenker dazu, Erscheinungen des freien Satzes auf solche des strengen zurückzuführen. Die Auskomponierung als horizontale Entfaltung der Harmonik verbindet sich mit einer im strengen Satz verwurzelten Stimmführung die durch Reduktion des Satzes sichtbar gemacht wird. Die Anwendung eines solchen Verfahrens kann schon an folgendem satztechnischen Detail Einsichten eröffnen: Kurth deutet an folgender Stelle aus J. S. Bachs *Menuet G-Dur* (BWV 843, Takte 28—29, den mit X bezeichneten Ton *d* als „frei von dem Harmonieton *c* abspringend“,

<sup>50</sup> Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* 2, Abt. 3, Berlin und Königsberg 1779, S. 188.

<sup>51</sup> Arnold Schönberg, *Vorschule des Kontrapunkts*, Wien 1977, S. 32.

<sup>52</sup> Heinrich Schenker, *Kontrapunkt*, Halbbd. 1, Stuttgart und Berlin 1910, S. 15f.

weil *d* „nach harmonischer Gesetzmäßigkeit [...] als Durchgang oder Nebennote behandelt und sekundweise weitergeführt werden“ müßte<sup>53</sup>.



Notenbeispiel 5

Oswald Jonas nimmt auf dieses Beispiel Bezug und weist im Sinne Schenkers als dessen Gerüst einen Außenstimmensatz nach, der eine Analogie zur zweiten Gattung des von Kurth verpönten strengen Satzes bildet, indem — hier wie dort — das Gesetz der Konsonanz eine Prolongation mittels eines Durchgangs erfährt:



Notenbeispiel 6

Gleichviel, ob die Reduktion auf die zwei-, drei- oder vierstimmige Grundform erfolgt, bleibt *c* im Baß Durchgang. „Kurth kommt mit der Regel »Note gegen Note«, hört daher fälschlich *c* und *e* wirklich zusammen und bemerkt nun, daß Bach in seiner »Kühnheit« sich nicht an solch lächerliche Regel hält! Kurth selbst bleibt eben bei der »ersten Gattung« stehen und kann so leicht die Lehrmethode des Kontrapunktes für »methodischen Wust« und »gehaltlosen Schematismus« erklären<sup>54</sup>. Damit dürfte sich auch der Einwand von Riemann erledigen, daß „die Anwendung der Regeln Fux' auf die Werke Bachs zu ganz schiefen Urteilen“ führe<sup>55</sup>.

Die Harmonik als vertikale Komponente des Satzes, nämlich als Verhältnis der Stufen zueinander, bleibt im Sinn Schenkers von der Stimmführung unabhängig. Insofern besteht zwischen ihm und Dahlhaus eine gewisse Übereinstimmung, als letzterer den harmonischen Sinn einer Akkordkadenz auch bei absurder Stimmführung gewahrt sieht<sup>56</sup>. Aber gerade deswegen ist seine Schenker-Kritik abwegig. Für Schenker liegt — im Gegensatz zu Dahlhaus — der Sinn der Tonalität nicht in der Akkordkadenz, sondern im Ursatz beschlossen, der mit dem Terzzug in der Oberstimme und der Quintbrechung im Baß als zeitlicher Entfaltung eines Dur- oder Molldreiklanges zugleich ein kontrapunktisches und harmonisches Ereignis veranschaulicht. Dahlhaus mißverstehet Schenker, wenn er unter Bezugnahme auf die alte Diskant-Tenor-Klausel

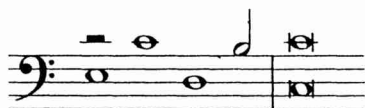
<sup>53</sup> Kurth, *Grundlagen*, S. 513, Beispiel Nr. 452.

<sup>54</sup> Oswald Jonas, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1972, S. 46f. Vgl. ferner John Rothgeb, *Strict Counterpoint and Tonal Theory*, in: *Journal of Music Theory* 19 (1975), S. 260ff. — Obiger Kommentar zu Kurth ist entnommen meiner Schrift *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien 1981 [= *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* 27], S. 50f.

<sup>55</sup> Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 415.

<sup>56</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 59: „Eine Stufenfolge wie IV—V—I oder eine Funktionenfolge wie S—D—T besagt nichts über die Stimmführung, die absurd sein kann, ohne die ‚harmonische Logik‘ aufzuheben“.





## Notenbeispiel 7

feststellt: „Einerseits ist also der ‚Terzzug‘ als Zentrum einer Kadenz eine geschichtliche Erscheinung und nicht ein ‚Urphänomen‘. Und andererseits verlor er seine Relevanz, als die Akkordkadenz entstand, die Schenker aus ihm zu deduzieren versucht“<sup>57</sup>. Abgesehen davon, daß Dahlhaus — entgegen seiner bereits erwähnten Feststellung — nun doch wieder die Kadenz mit der Stimmführung vermengt, ist seine Argumentation brüchig. Unbeschadet der Frage, ob Urphänomen oder geschichtliche Erscheinung, schließt die Identität einer Tonfolge, im vorliegenden Fall von e - d - c, nicht jene ihrer Funktion ein, und der Terzzug Schenkers ist nicht das „Zentrum einer Kadenz“, sondern die Oberstimme eines „Ursatzes“, der mit einer Akkordkadenz nicht identisch ist. Hinsichtlich des Verhältnisses Kontrapunkt — Harmonik steht Dahlhaus als Musiktheoretiker in der Nachfolge von Rameau und Riemann. Er begreift die Entwicklung von Zarlino zu Rameau als Übergang von der Intervallprogression zur *basse fondamentale*<sup>58</sup>. Demzufolge wird der Kontrapunkt scheinbar unvermittelt heimatlos. In der daraus resultierenden Leugnung der Einheit von strengem und freiem Satz erblickt Schenker die Ursache für die seit dem 18. Jahrhundert ständig zunehmende Entfremdung von Theorie und Praxis, wie sie im Zwiespalt von Lehre und Komposition bei Anton Bruckner kraß in Erscheinung tritt. Johannes Brahms erkannte die Trennung von Komposition und deren Lehre. Gegenüber Gustav Wendt beklagte er, daß er „aus den dicken Büchern von [Adolf Bernhard] Marx“, dessen vierbändige Kompositionslehre ein Standardwerk in der Mitte und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte, nichts gelernt habe<sup>59</sup>. Die von Dahlhaus — unter Berufung auf Schönberg — als „wahrhaft neutral“ bezeichnete, in Wahrheit jedoch utopische Harmonielehre ist ein bloßes Denkmodell<sup>60</sup>. Schenkers Bemühen, den in der Praxis vollzogenen Zusammenschluß von Kontrapunkt und Harmonielehre, der allein Gegenstand einer Lehre des freien Satzes sein kann, theoretisch zu begründen, führt unweigerlich zum *Gradus ad Parnassum* von Fux zurück. Die überzeitliche Bedeutung dieses Werkes für die abendländische Mehrstimmigkeit erklärt das Interesse, welche — wie eingangs dargelegt — ihm von den Meistern der Wiener Klassik und bis zur Gegenwart in bemerkenswertem Ausmaß zuteil geworden ist. Auf den strengen Satz bezogen trifft zu, was Walter Wiora in Hinblick auf das „Fortsetzen von Grundgedanken im Wechsel des Zeitgeistes“ sagt. Sie „waren nicht an nur ein Zeitalter gebunden, sondern haben Epochengrenzen überschritten, wie wenn man auf einer langen Reise verschiedene Länder durchquert. Mit dieser Feststellung wird nicht Ewigkeit dieser Ideen behauptet, sondern nur ihre lange Lebensdauer. Auch ist diese Lebensdauer nicht als Immergleichheit zu verstehen. In neuen Zusammenhängen erhielten sie neuen Stellenwert, und indem sie geschichtlich lebendig waren, machten sie Wandlungen durch“<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Ebda., S. 40.

<sup>58</sup> Ebda., S. 84.

<sup>59</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms I/1*, Berlin 3. Auflage 1912, S. 34.

<sup>60</sup> Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, Teil 1, S. 86. Vgl. dazu meine diesbezüglichen Bemerkungen, in: *Heinrich Schenker (1868—1935) und Arnold Schönberg (1874—1951) als Musiktheoretiker*, in: *StMw* (im Ersch.).

<sup>61</sup> Walter Wiora, *Zeitgeist und Gedankenfreiheit*, in: *Mf* 26 (1973), S. 13f.