

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Franz Kaern

Methodische Anregungen für den Kontrapunktunterricht aus Quantz' Flötenschule

Dieser Aufsatz handelt von pragmatischen Überlegungen zur Methodik des Kontrapunktunterrichts. Das historische Lehrwerk, aus dem diese Methodik Anregungen schöpft, ist keine Kompositionslehre, sondern eine historische Instrumentalschule, nämlich der *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* aus dem Jahr 1752 von Johann Joachim Quantz. Doch erschöpften sich Lehrwerke wie dieses nicht im instrumentaltechnischen Training. Quantz schreibt in seiner Vorrede:

»Ich habe mich deswegen auch in die Lehren vom guten Geschmacke in der praktischen Musik etwas weitläufig eingelassen. Und ob ich zwar dieselben hauptsächlich nur auf die Flöte traversière angewendet habe: so können sie doch auch allen denen nützlich seyn, welche so wohl vom Singen, als von Ausübung anderer Instrumente Werk machen, und sich eines guten musikalischen Vortrages befleißigen wollen. [...] Denn da ich nicht blos einen mechanischen Flötenspieler, sondern auch mit demselben zugleich, einen geschickten Musikverständigen zu ziehen bemühet bin: so muß ich suchen, nicht allein seine Lippen, Zunge und Finger in gehörige Ordnung zu bringen; sondern auch seinen Geschmack zu bilden, und seine Beurtheilungskraft zu schärfen.«¹

Bekanntlich wird im Kontrapunktunterricht gemeinhin zwischen vokal-linearem Kontrapunkt des 14. bis 16. Jahrhunderts – *vulgo*: der Renaissance – und dem instrumental-harmonischen Kontrapunkt der Barockzeit unterschieden. Die Melodieführung des ersteren ist an den organischen Möglichkeiten und Begrenzungen der Gesangsstimme ausgerichtet und orientiert sich mit dem Primat des Sekundschriffs über wenige emphatisch-expressive Sprünge am Gesang des gregorianischen

1 Die Zitate und die Abbildung 1 sind folgender Ausgabe entnommen: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Breslau 1780, Bayrische Staatsbibliothek München, Signatur 4 Mus.th. 1274, verfügbar unter <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~db/1052/bsb10527689/images/index.html> (zuletzt aufgerufen am 13.4.2014). Das Zitat oben stammt dem ersten, mit X gekennzeichneten Blatt der Vorrede. Die Blätter X, X1, X2 und X3 umfassen jeweils Vorder- und Rückseite.

Chorals. Im Gegensatz dazu richtet der barocke Kontrapunkt seinen Blick weg von der Gesangsstimme auf das Instrument, dessen natürliche Grenzen weiter gesteckt sind. Besonders wichtig sind hierfür die Streichinstrumente, die größere Intervallsprünge innerhalb einer Melodielinie mühelos integrieren können aufgrund des Instrumentenbaus mit vier oder mehr Saiten, gestimmt in größeren Intervallen wie der Quinte. Gleichzeitig profitiert diese Art der melodischen Konzeption bekanntlich vom wachsenden Dur-Moll-tonalen harmonischen Bewusstsein, so dass weite und dissonante Sprünge wie übermäßige Quartan, verminderte Quinten oder Septimen nun als Teil spezifischer harmonischer oder gar funktionaler Vorgänge wahrgenommen werden können und so ihre vormalige melodische Unbrauchbarkeit ablegen. Es entsteht eine Melodik, die gegenüber der früheren modalen mehrdimensionaler wirkt. Man spricht von der latenten Mehrstimmigkeit einer Stimme.

In meinem Kontrapunktunterricht begegneten mir immer wieder Probleme der Studierenden, diesen Schritt von der vokal-modalen zur instrumental-Dur-Moll-tonalen Linienführung mitzugehen. Die Studierenden trauen sich kaum, die Begrenzungen einer Stimme im Sinne der latenten Mehrstimmigkeit zu sprengen, großflächigere, instrumentaler gedachte, virtuosere Stimmverläufe zu konzipieren, die bewusst den Faktor Räumlichkeit mit einbeziehen. Freilich gibt es auch in der Barockzeit Fugen »im alten Stil«, die das Vorbild des *Ricercars* mit einer engeren Stimmführung wiederbeleben. Doch gehört meines Erachtens die andere, instrumentalere Seite zu einem umfassenden Verständnis von Barockmusik unbedingt dazu. Man beraubt sich eines wichtigen Affekts, wenn man vor der kreativen Aneignung einer solchen Kontrapunktik zurückschreckt, weil man die vermeintlich nicht zu durchdringende Komplexität eines solchen Satzes scheut. Wie diese Scheu aufzubrechen ist, beschäftigt mich immer wieder. Hier kommt Quantz' Flötenschule mit einem besonderen Aspekt ins Spiel:²

- 2 Streng genommen entstammt Quantz' Flötenschule der Zeit nach Bach. Doch unterscheiden sich gerade die Figurationen, die Quantz zum Erlernen von Verzierungstechniken einfacher Gerüstmelodien vorstellt, idiomatisch und diastematisch nicht wesentlich von denjenigen, die uns in Bachs Kontrapunktik laufend begegnen, so dass die stilistische Unschärfe der Methodik nicht weiter ins Gewicht fällt.

Methodische Anregungen für den Kontrapunktunterricht

Barocke Musik gewinnt ihre Weiträumigkeit und instrumentale Virtuosität zu einem nicht geringen Teil aus ihrer oft reichhaltigen Ornamentik. Diese war im frühen Barock in erster Linie improvisatorische Angelegenheit des Ausführenden im Moment des Musizierens. In der Kontrapunktik Bachs wird diese strukturelle Ebene von vornherein mit komponiert und durch motivische Konsequenz zu einer Verdichtung des Satzes geführt. Quantz behandelt im XIII. Hauptstück seiner *Anweisung* die »willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle«, also die Technik des Verzieren von Gerüstmelodien. Aus einer Vielzahl von illustrierenden Beispielen, die bei Quantz in den Notentafeln IX bis XVI zu finden sind, sei in Abbildung 1 eine grundlegende melodische Wendung herausgegriffen:

TAB: XI. Fig: 6

Abbildung 1: Quantz 1752, Auszug aus Notentafel XI.

Jede Verzierungstabelle beginnt mit einer melodischen Situation, die aus zwei bis fünf Tönen besteht. In einigen der Beispiele folgt eine Art Akkordsatz derselben, aber nicht im Sinne einer klassischen vierstimmigen Harmonisierung. Vielmehr wird um die Melodietöne eine klangliche »Wolke« gelegt, die einen harmonischen Tonraum oberhalb und unterhalb des Melodiegerüsts öffnet und das Klangmaterial zum Ausschmücken jedes einzelnen Melodietons liefert. Der Schüler, der eine Technik der Verzierung lernt, trainiert auf diese Weise gleichzeitig seine Fähigkeit, hinter einer bloßen Melodielinie eine klangliche Folie zu erkennen. Der Tonraum der Klangwolke kann mit Dreiklangs-

brechungen, Wechselnoten und Durchgangsbewegungen bis zu weit ausholenden Tonleitern durchmessen werden. Je konsequenter an einer bestimmten Motivik festgehalten und mit dieser bewusst gearbeitet wird, desto mehr kann sich die Figuration vom flüchtig Improvisatorischen lösen und zu motivischer Substanz verfestigen. Dabei steigern sich Quantz' Verzierungsbeispiele meist in ihrer rhythmischen und diastematischen Komplexität, ausgehend von relativ engschrittigen Umspielungen des Gerüsts zu weit ausgreifenden, sprunghaften Eroberungen des Tonraums um das Gerüst herum. Auch wenn Quantz dies mit Blick auf die Improvisation lehrt, so lassen sich diese Anregungen doch sehr effektiv gerade auch auf die Schriftpraxis der Komposition übertragen. Es empfiehlt sich, solche Verzierungen nicht nur in ihrem Umgang mit Tonraum, akkordeigenen und -fremden Tönen sowie mit Motivik zu analysieren und ähnliche Gestalten in komponierter Musik aufzuspüren, sondern auch zu spielen.

Erste satztechnische Übungen bewegen sich am besten zunächst in einer lediglich einstimmigen melodischen Struktur, um ein grundlegendes Gespür für barocke Melodiebildung zu entwickeln. Dies lässt sich dann auch auf mehrstimmige Zusammenhänge übertragen. So ist es beispielsweise praktikabel, eine Chormelodie zu verzieren, die man vorher mit einer solchen »Wolke« einer einfachen Harmonisierung umgeben hat, etwa an der Regola dell'Ottava orientiert, eventuell mit wenigen eingestreuten Zwischendominanten, verminderten Septakkorden und Vorhaltsbildungen angereichert. Geübt wird z. B. das motivische Strukturieren einer durchgehenden Sechzehntelbewegung, bei der aufgrund der rhythmischen Einförmigkeit das Augenmerk ganz auf die bewusst gestaltete motivische Qualität von Sprüngen, Läufen, Dreiklangsbrechungen und Knickfiguren gelenkt werden soll. Dieser Melodietyp ist in barocker Instrumentalmusik nicht selten. Als Vorbild hierfür kann etwa der erste Satz *Allemande* aus Johann Sebastian Bachs Partita a-Moll BWV 1013 dienen (Abbildung 2). Bach verwendet hier eine überschaubare Anzahl von Grundmotiven, die in verschiedenen Zusammenhängen Verwendung finden und den durchlaufenden Sechzehnteln Struktur und Halt verleihen. Neben dem Gestalten von Zusammenhängen sollte dabei auch auf Aspekte der Energetik von unterschiedlich garteten Motiven und ihrer Kombinationen

Methodische Anregungen für den Kontrapunktunterricht

sowie auf die Gestaltung des Tonraums verwiesen werden, um das Entstehen von Monotonie zu vermeiden.

Abbildung 2: J. S. Bach, Partita BWV 1013 für Flöte solo,
Allemande, erste Reprise.

Bei sich an solchen Vorbildern orientierenden Übungen fungiert das Gerüst einer Chormelodie mit seiner harmonischen »Wolke« als Gerippe, das die Kadenzziele und Phrasenlängen der zu gestaltenden Sechzehntelmelodik bestimmt. Abbildung 3 zeigt ein typisches Sechzehntelmotiv, es sei hier *x* genannt, mitsamt einer Reihe von Ableitungen, die durch Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung sowie die unterschiedliche Lage der dem Motiv eigenen Wechselnote innerhalb oder außerhalb des Sprungintervalls gebildet werden können. Die Größe des Sprungintervalls kann dabei je nach harmonischer Situation von der kleinen Terz bis zur Oktave variieren, und dennoch wird das Motiv durch seine charakteristische diastematische Gestalt erkennbar bleiben (vgl. Abbildung 3).

Motiv *x* kann mit einer gewissen Anzahl anderer Figuren wie Tonleiterbewegungen, Dreiklangsbrechungen, Knickfiguren usw. kombiniert werden. Gern geschieht auch der steigende Sprung in einen Vorhaltston, nachdem sich die Melodielinie vorher, als der Ton noch konsonanter Bestandteil des vorangehenden Klanges war, von ihm aus fallend abgewendet hat (siehe Abbildung 4 – die gestrichelten Bögen

Franz Kaern

zeigen, wo ein solcher Vorhaltston konsonant vorbereitet und dann im Aufwärtssprung wieder aufgegriffen wird).

Motiv x aus steigendem Sprung und anschließender Wechselnote in Gegenbewegung mit verschiedenen Sprungintervallen von k3 bis 8

Varianten des Motivs x

Abbildung 3.

Eine andere Variante dieser Übung (siehe Abbildung 4b) zielt auf eine Motivik mit prägnantem rhythmischem Gestus ab (etwa als *Siciliano*). Es kommt hier wie auch bei der vorigen Übung nicht primär auf die Erkennbarkeit der zugrunde liegenden Chormelodie an. Nicht das Variieren derselben an sich ist Thema der Übung. Vielmehr soll eine sich in organischer Weise weiträumig entwickelnde Melodie angestrebt werden, die mit einem überschaubaren Repertoire einiger motivischer Grundelemente eine möglichst große Flexibilität bei gleichzeitiger Ökonomie der Motivik verwirklicht. Die Chormelodie bietet dafür nur den Anlass. Experimentiert werden kann dabei mit dem abwechselnden Platzieren der Figurationen oberhalb und unterhalb der Gerüsttöne oder mit dem allmählichen Lösen einer anfänglich starren Bewegung in fließendere Notenwerte zu einer Kadenz hin.

a) Durchgehende Sechzehntel

b) Flexiblere Rhythmik

Abbildung 4.

Methodische Anregungen für den Kontrapunktunterricht

Sehr praktikabel für das Üben mehrstimmiger kontrapunktischer Komplexe – bewusst erst einmal außerhalb konkreter großformaler Zusammenhänge – sind Sequenzstrukturen. Dabei kann als Sequenzglied ein einfacher harmonischer Quintfall, bestehend aus einem Septakkord und seiner Auflösung, genutzt werden. Er lässt sich in verschiedener Weise sequenzierend vervielfachen und wird kontrapunktisch aus melodisch charakteristischen Einzelschritten zusammengesetzt, die zur Auszierung einladen (siehe Abbildung 5).³



Abbildung 5.

Festzulegen ist hierbei zunächst die Dauer der beiden Klänge innerhalb einer zu wählenden Taktart, denn dies hat einen direkten Einfluss auf die Länge der zu konzipierenden Motive des Sequenzgliedes. Es ist sinnvoll, möglichst viele unterschiedliche metrische Situationen zu probieren: schnellere oder langsamere Klangprogressionen, geradtaktige oder ungeradtaktige Metren mit duolischer oder triolischer Binnenstruktur, gleiche oder ungleiche Länge der beiden Klänge, also die Folgen lang–kurz oder kurz–lang. (Einige solcher Grundkonstellationen zeigt Abbildung 6.) Eine Vielzahl solcher metrischen Dispositionen stimuliert oder provoziert eine Vielfalt unterschiedlich langer und individuell gestalteter Motive, woraus eine ganze Reihe charakteristischer Affekte entstehen kann.



Abbildung 6.

3 Die Zahlen im Notenbeispiel beziehen sich dabei auf die jeweiligen Akkordtöne des Dominantseptakkordes und des Auflösungsakkordes. So bezeichnet die Zahlenfolge 5-1 die Tenorklausel, welche von der Dominant-Quinte zum Grundton des Auflösungsakkordes fällt.

Zunächst ist aber zu beachten, was Quantz in §7 der *Anweisung* schreibt:

»Ueberhaupt muß man bey den Veränderungen allezeit darauf sehen, daß die Hauptnoten, worüber man die Veränderungen machet, nicht verdunkelt werden. Wenn Veränderungen über Viertheilnoten angebracht werden: so muß auch mehrentheils die erste Note der zugesetzten eben so heißen, wie die simple: und so verfährt man bey allen Arten, sie mögen mehr oder weniger gelten, als ein Viertheil. Man kann auch wohl eine andre Note, aus der Harmonie des Basses erwählen, wenn nur die Hauptnote gleich wieder darauf gehöret wird.«⁴

Was heißt das? Quantz empfiehlt, eine Verzierung zunächst mit dem zu verzierenden Ton zu beginnen und schließlich auch wieder zu beenden, so dass das Motiv insgesamt klar den grundlegenden Melodiestritt repräsentiert, egal mit wie vielen Tönen und wie weiträumig dieser ausgeschmückt wird (Abbildung 7a). So lässt sich auch besser kontrollieren, dass bei der Kombination zweier Stimmen durch die Verzierung keine ungewollten Oktavparallelen entstehen. Die Folge 1-1 kann ja ein Quintfall oder Quartstieg sein und bei linearem Ausfüllen der jeweiligen Bewegung die Fortschreitungen 3-1 (steigend) oder 5-1 (fallend) streifen, was dann zu Konflikten mit derjenigen Stimme führen kann, die einen dieser beiden Schritte vollzieht. Es ist aber auch reizvoll, mit den melodischen Grundschritten freier zu spielen, etwa zwei verschiedene in einer einzigen Figur zu vereinen, wodurch sie tatsächlich latent zweistimmig wird, wenn man die Gerüsttöne beider Grundschritte mitsamt ihrer jeweiligen Auflösungen hörbar macht: Ein Leitton kann etwa Scheitelpunkt eines melodischen Knickes sein und dadurch zunächst unaufgelöst in der Luft hängen bleiben, bevor seine Auflösung nachgereicht wird, nachdem der andere Grundschritt erfolgt ist (Abbildung 7b). Oder aber eine Stimme beginnt mit einem Ton des ersten Klanges, beispielsweise der Terz, erreicht aber letztendlich einen anderen, wie z. B. die Septime, und löst diese im nächsten Klang zu dessen Terz auf, während eine andere Stimme die umgekehrte Bewegung durchführt, hier also von der Septime zur Terz des Septakkordes, welche in den Grundton des folgenden Klanges leitet (Abbildung 7c).

4 Quantz, *Anleitung*, 120.

Methodische Anregungen für den Kontrapunktunterricht

a) Melodisierung eines Grundschrittes:



b) Zwei Grundschritte in einer Stimme kombiniert:



c) Zwei Stimmen tauschen ihre Grundschritte aus:



Abbildung 7.

Bei der Kombination verschiedener Stimmen zu einem mehrstimmigen Satz müssen nun nicht alle Stimmen gleichzeitig an einer solchen weit ausladenden Melodiebildung beteiligt sein. Die Gesetze des Kontrapunkts erstreben den Ausgleich von Kräften, das Wahren eines insgesamt waltenden Gleichgewichts, die Rücksicht, eine Stimme zurückzunehmen, während eine andere sich in den Vordergrund spielt. Hat man eine mehrstimmige Grundstruktur dieses harmonischen Quintfalls konzipiert, lässt diese sich als Sequenzglied vervielfältigen und in unterschiedliche Bewegungen versetzen, ob in Sekunden oder in Terzen fallend oder steigend, wobei Parallelismus-Sequenzen, Quintfall-Sequenzen, zwischendominantisch steigende Sequenzen etc. entstehen. Dabei können die einzelnen Sequenzmotive jeweils in ihrer ursprünglichen Stimme verbleiben, oder aber es finden Permutationen der Motive durch die Stimmen im Sinne des doppelten Kontrapunkts statt. Zusätzlich kann ein einmal gestaltetes Motiv auch im Laufe einer Sequenz weiter variiert werden, um ihr eine Entwicklung neben dem bloßen Fallen oder Steigen »einzuimpfen«.⁵ Solche Übungen vermitteln gewisse satztechnische Grundfertigkeiten und Vertrautheiten mit barocker Melodiebildung und Kontrapunktik, die in konkreten Zusammenhängen von Inventionen, Präludien, Fugen, Suitensätzen, Trio-sonaten und Passacaglien anwendbar werden. Quantz formuliert:

5 Aus Platzgründen musste an dieser Stelle auf den Abdruck eines Notenbeispiels verzichtet werden, welches diese unterschiedlichen mehrstimmigen satztechnischen Situationen veranschaulicht. Dieses kann aber – zusammen mit den anderen Notenbeispielen – unter http://www.franzkaern.de/Quantz_Notenbeispiele.html abgerufen werden.

»Ich will aber hiermit durchaus nicht Männern, die sich sowohl in der Composition, als in der Ausführung, allgemeinen Beyfall erworben haben, Gesetze vorschreiben. Nein: ich lege vielmehr ihre, und ihrer Werke Verdienste, die sie von so vielen Andern unterscheiden, hier gleichsam Stück für Stück an den Tag; und gebe dadurch jungen Leuten, die sich der Tonkunst widmen, Anleitung, wie sie es anfangen müssen, wenn sie dergleichen berühmten Männern nachzufolgen, und in ihre Fußstapfen zu treten Lust haben.«⁶

Und eben diese Lust am Kombinieren, Experimentieren und Knobeln gilt es beim schöpferischen Nachvollziehen dieser Techniken zu wecken und zu fördern. Kontrapunkt ist keine Hexerei, sondern eine Frage der Übersicht, des Blicks für den Kern im Ornamentalen. Und andererseits ermöglicht er die Freude daran, im spielerischen Umgang mit Ornamentik trotz aller Umwege das klare Ziel nicht aus dem Auge zu verlieren.

6 Quantz, *Anleitung*, Vorrede X2/Vorderseite.

© 2015 Franz Kaern-Biederstedt (franzkaern@web.de)

Evangelische Hochschule für Kirchenmusik Halle

Kaern-Biederstedt, Franz (2015), »Methodische Anregungen für den Kontrapunktunterricht aus Quantz' Flötenschule« [Methodical Suggestions for Counterpoint Lessons from Quantz' Flute School], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 127–136.
<https://doi.org/10.31751/p.140>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: barocker Kontrapunkt; baroque counterpoint; Flötenschule; flute treatise; Johann Joachim Quantz; Kontrapunktunterricht; ornamentation; teaching counterpoint; Verzierung

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015