

Sammlung Göschen Band 1148

Der polyphone Satz
I
Der cantus-firmus-Satz

Von
Ernst Pepping

Zweite Auflage



WALTER DE GRUYTER & CO
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp.
Berlin 1950

**Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten**

Archiv-Nr. 111 149
Druck von F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen
Printed in Germany

I N H A L T

	Seite
Vorschau	
1. Homophonie / Polyphonie gestern und heute	5
2. Die Tonleiter als Ordnungsgrundlage der Musik	14
3. Methodische Grundsätze	20
Die Weisen	23
Die Übungsausschnitte der Weisen	29
I. Kapitel: Der zweistimmige Satz	
C.-f.-Übung	30
Liedsatz	70
II. Kapitel: Der dreistimmige Satz	
C.-f.-Übung	98
Liedsatz	131
III. Kapitel: Der vierstimmige Satz	
C.-f.-Übung	150
Liedsatz	182
Anhang: Der vielstimmige Vokalsatz	211
Verzeichnis der Liedsätze	222
Sachverzeichnis	223

Verfaßt Winter 1942

Vorschau

1. Homophonie / Polyphonie gestern und heute

Dem weiten Feld der Strukturmöglichkeiten des mehrstimmigen Satzes sind zwei Grenzlinien gesetzt, die, nur theoretisch fixierbar, von der musikalischen Wirklichkeit nie völlig erreicht werden können. Sieht man die eine in der extremen Möglichkeit einer völligen Verschmelzung der Stimmen zum Akkord, derart, daß die Logik des musikalischen Geschehens einzig im Ablauf der Akkordfolge beschlossen läge, so ergänzt sich diese Vorstellung im Bild eines entgegengesetzt gelagerten Gefüges, das unbeschwert von harmonischen Gewichten allein von der melodischen Triebkraft der Stimmen getragen wäre. Tatsächlich ist solche absolut homophone oder polyphone Gestaltung nicht möglich: Das Nacheinander der Akkorde bedarf der melodischen, das Zueinander der Stimmen der harmonischen Bindung. Dort ergänzen sich die melodischen Schritte von Akkordton zu Akkordton zur Linie, die als melodische Trägerin der harmonischen Idee in Erscheinung tritt und zu mehr oder weniger bewußtem Eigenleben gelangen will, hier führt die von Stimme zu Stimme reichende Intervallbindung zwangsläufig zur Bildung des Akkordes, dessen Eigenkraft nach Geltung strebt und Anteil an der Prägung der Form zu erlangen sucht. Die Kräfte lösen sich gegenseitig aus, gleich welches Ventil sie öffnet; und so schwankt der Charakter des mehrstimmigen Satzes zwischen melodischer Verbindung der Harmonien und harmonischer Verflechtung der Stimmen, und es scheint nicht möglich, eine klare Grenze zwischen Homophonie und Polyphonie zu ziehen.

Gleichwohl verrät der Fluß des Satzes seine Quelle. Die Stimmigkeit der primär vom Akkord bestimmten Musik ist eine andere als die der linear konzipierten, ebenso wie deren Klanglichkeit ein anderes Gepräge zeigt als jene. Voraussetzung und Kennzeichen der vordergründigen Stellung des harmonischen Geschehens ist die Gruppierung der Harmonien nach den kontrastierenden Klang-

werten **Tonika** und **Dominante**, wie sie seit etwa Mitte des 17. Jahrhunderts allmählich Platz greift und in der Klassik volle Schlagkraft gewinnt. Denn da jedes Formelement der Spannung der Gegensätzlichkeit bedarf, um fruchtbar zu werden — der Ton ist hoch oder tief, betont oder unbetont, die Melodie steigend oder fallend, der Zusammenklang konsonant oder dissonant —, erlangt auch der Akkord erst durch seine Beziehung auf eine polar bestimmte Ordnung sein entscheidendes Gewicht. Dieses funktionelle Harmoniesystem stellt einem ruhenden Akkord, dem Dreiklang des Tonleitergrundtons, nach oben und unten seine Quintklänge als treibende Akkorde gegenüber und versteht die Verbindung der Klänge als Resultat einer harmonischen Bewegung, die vorwärtsgerichtet zur Oberdominante, rückwärts zur Unterdominante führt. Antriebskraft der Bewegung ist die zum Tonikaakkord zielende Tendenz der Oberdominantharmonie als der Besitzerin der dem Tonleitergrundton benachbarten und melodisch nach diesem gerichteten Leitöne. Sie löst sich aus in dem Quintfall (Kadenz) $V-I$ (analog $I-IV$), der somit Grundform und Richtungsanzeiger der Bewegung ist, unverhüllt erkennbar insbesondere in der Sequenz, dem „Leerlauf“ der funktionellen Akkordreihung. Die Ordnung, in welcher die Akkorde der übrigen Tonleiterstufen, die Nebenklänge, nach Art ihres Tonbesitzes auf die drei Hauptklänge bezogen sind, weist jedem Ton seine harmonische Bedeutung innerhalb der Tonleiter zu. Die Skala hat damit im Grunde den Charakter einer melodischen Stufenfolge verloren, denn sie stellt nunmehr den zur Tonreihe aufgerollten Inhalt der Hauptdreiklänge dar, ist zu einem harmonischen Begriff geworden: Entstanden sind — je nach dem Klanggeschlecht der Hauptharmonien — die Tonsysteme des Dur und Moll. In ihnen steht alle Stimmigkeit in der Hut der die harmonische Verbindung bestimmenden Kadenzformeln $V-I$, $IV-I$, $IV-V-I$, die selbst das dichteste Satzgewebe als Muster durchziehen. Klar und ungebrochen in der Klassik,

Hierbei handelt es sich keineswegs nur um den harmonischen Rahmen, in dem die Stimmen sich bewegen, sondern vielmehr um eine Kraft, die weit in das Innere des melodischen Aufbaues vordringt. Der harmonische Gegensatz Dominante — Tonika spiegelt sich wider im periodischen Aufbau der Linie: Ein melodisches Teilstück spannt sich zur Dominante, ihm folgt ein ähnlich gebautes Gegenstück, das zur Tonika hinabführt. Vordersatz und Nachsatz solcher Periode zeigen in sich gleiche Teilung, die Hälften wiederum, und so fort. Oder, umgekehrt gesehen: Das kleinste Teilstück, das Motiv, entwickelt sich innerhalb gewisser Grenzen in geometrischer Progression zu immer größeren Gebilden, so daß bei regelmäßiger Bildung die Taktzahlen 1, 2, 4, 8, 16 usw. die Wellenschläge der harmonischen Grundkraft anzeigen.

Haydn, Streichquartett op. 76, 4

The image shows three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff is labeled 'Motivgruppe' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below this staff, a bracket labeled 'Motiv' spans the first three notes (G4, A4, B4), and another bracket labeled 'Vordersatz' spans the entire six-note sequence. The second staff continues the melody with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The third staff continues with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A bracket labeled 'Nachsatz' spans the first six notes of this staff. The word 'trane' is written above the final notes of the third staff.

Dies Formgesetz, in seinem Wesenskern hier fast handgreiflich faßbar, beansprucht aber keine Allgemeingültigkeit. Die vorbachsche Musik jedenfalls ist ihm nicht unterworfen. Man würde dem Satz

Josquin, Missa da pacem

Gewalt antun, wollte man ihn in das Schema der Kadenzgliederung zwingen. Der Vorwurf der klanglichen Primitivität, der oft gegen die vorklassische Musik erhoben wurde, erweist sich als Fehlfolgerung solchen Versuches, mit fremdem Maß zu messen. Tatsächlich erübrigt es sich, nach einer klanglichen Ordnung im Sinne der Klassik zu suchen, weil die Voraussetzung einer gegensätzlichen Schichtung der Akkorde nicht gegeben ist. Die Harmonien zeigen keine Gruppenbildung, sind vielmehr einander gleichberechtigt nebengeordnet. Ihre Verbindung entbehrt daher der eigengesetzlichen Kraft, und die Prägung der Form bleibt im wesentlichen dem unmittelbaren Willen der Melodie überlassen,

Josquin, Missa pange lingua

die sich frei vom harmonisch bedingten Zwang der Periodizität entfaltet. (Gelegentlich erscheinende periodische Aufteilungen haben ebenso wie äußerlich der klassischen Ordnung entsprechende Akkordreihungen nur zufällige Bedeutung.)

Durch diese Untersuchung der Formgesetze klärt sich also das Verhältnis von Melodie und Harmonie, eine klare Begriffsbestimmung wird tatsächlich möglich: *Homophon*, gleichtönend, ist die Musik, die über eine funktionell gegliederte Akkordfolge verfügt, denn in ihr zeigt sich das Miteinander der Stimmen gleichgerichtet, sind die melodischen Fasern des harmonischen Bandes parallellaufend. *Polyphon*, vieltönend, die Musik, die frei von solcher zentralen Akkordordnung verläuft, denn in ihr ist das individuelle Leben der Stimmen nicht gleichgeschaltet, nährt die Bewegung des lockeren Stimmenverbandes sich vielmehr vom Gegeneinander der vielfältigen melodischen Spannungen.

Die zwischen den Stilen vermittelnde Praxis des Generalbaßspiels prägt zwar die nackte Gestalt des Akkordes aus, rechnet in ihren Anfängen jedoch nicht mit eigengesetzlichem Sinn der Harmonieverbindung. Eine Musik wie

Schütz, Kleines geistliches Konzert, 1636



kann daher nicht homophon genannt werden, vielmehr handelt es sich hier um einen klanglich ausgefüllten zwei-stimmig-polyphonen Satz. Es liegt in der Natur der Entwicklung, daß zur Zeit der Klassik, in dem Moment also, in dem die funktionelle Harmonik unmißverständlich sich das Zentrum der Musik eroberte, die Generalbaßnotation ihre vereinfachende Bedeutung verliert, ja nunmehr sogar sinnstörend wirkt und daher aufgegeben wird, denn die Schrumpfung der Mannigfaltigkeit der polyphonen Akkordverbindung zur Einheitlichkeit der Homophonie trägt in sich die Notwendigkeit der stimmlichen Auflockerung des starren Akkordgerüstes, der melodischen Nuancierung der Klangformel, verlangt also nach unabgekürzter Darstellung des Satzes, dessen freizügiges Generalbaßstenogramm früher dem musikalischen Ermessen des Interpreten überlassen werden konnte.

In der Musik J. S. Bachs drängen sich noch einmal die Zeiten zusammen, bevor sie sich endgültig scheiden. Vollendet ist der neue Bau, doch ist in ihm den alten Geistern letzte Wohnstatt gewährt. Der Wille der neuen Ordnung zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als in jenen Chorsätzen, in denen alte, dem polyphonen Stil entstammende Choralweisen umgebogen und ins Dur und Moll gepreßt werden. In diesen Tonsystemen aber ist

noch die ganze Buntheit der schweifenden Klangkombination alter Prägung eingefangen, und die Musik quillt von einer Fülle des Akkordbesitzes, der seiner Herkunft nach eine stilistische Enderscheinung darstellt, in seiner neuen Bewertung jedoch, von der Klammer der Kadenz zusammengepreßt, weit in die Zukunft weilt und an Reichtum der Formen innerhalb der Entwicklung der neuen Stilperiode erst in der Spätromantik sein Gegenbild findet. Die Melodie, deutlich dem periodischen Gezeitenwechsel unterworfen, stemmt sich gegen ihn mit allem Ballast der Vergangenheit, und gleichermaßen formen sich Rhythmus, Taktbewertung und architektonischer Aufbau der Musik im Miteinander von alten und neuen Kräften. Dieses Zwiesicht der Bachschen Musik verleiht ihr einerseits Heimatrecht in der neu anbrechenden Zeit der Homophonie, läßt sie andererseits im Blickfeld dieser Zeit als Ziel der Homophonie angeborenen Sehnsucht nach Befreiung aus den akkordischen Fesseln erscheinen; beides gibt ihr die Möglichkeit, von der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts innerhalb der hier als Supplement zur Harmonielehre fungierenden Lehre des Kontrapunkts als das große Schulungsbeispiel in Geltung gesetzt zu werden.

Diese Geltung wird ihr auch die Gegenwart nicht streitig machen wollen. Doch hat der stilistische Umbruch unserer Zeit den Blick über das Gebirge des Bachschen Werkes hinaus in ein weites Literaturfeld freigelegt, dem bis vor kurzem das Interesse nur kleiner Kreise gehörte. Diese vorbachsche Musik, plötzlich mit Leidenschaft zur Diskussion gestellt, eben weil sich das Heute ihr in mancher Beziehung verwandt fühlt, darf in reinem Sinne polyphon genannt werden als die geniale Kontraktion verschiedenartiger Stilmomente im Werke Bachs und wird daher dem Suchen unserer Zeit klarere Orientierungshinweise geben können als dieses. Wenn es nämlich zutrifft, daß die Musik der Gegenwart aus dem Bereich der Homophonie, also des Dur und Moll, fort zu einem neuen Tonsystem strebt — und ein gewichtiger Teil der neuen Literatur, vom Lied bis zum weiträumigen

Orchesterwerk, scheint dies zu bestätigen —, so ergibt sich hierbei von selbst die Bundesgenossenschaft der alten Musik, deren polyphone Ordnung zwar gewiß nicht das Ziel, wohl aber vielleicht die Marschrichtung anzugeben vermag.

Mit welchem Gepäck dieser Marsch angetreten wird, weiß heute niemand zu sagen. Zwar wirft eine Stilwende alles über Bord, was sie daran hindert, die alte Quantität in eine neue Qualität umzuwerten, doch nie zu irgendeiner Zeit hat sie sich gänzlich des übernommenen Besitzes entäußert, nie die Verbindung gelöst zum Gestern, dessen Bestand vielmehr in gleichsam unterirdisch glimmender Kraft an der Prägung der neuen Form Teil nimmt. Gleiches wird für den Stilwandel der Gegenwart Geltung haben, und mag der schaffende Musiker für sich Weg und Klangmaterial kennen, die Theorie ist im Moment gewiß noch nicht in der Lage, die Erscheinungen eindeutig zu scheiden und zu ordnen. Solange sie es nicht vermag, ist es ihre selbstverständliche Aufgabe, neben dem heute noch zur Unvollkommenheit verurteilten Versuch einer neuen Lehre des polyphonen Satzes den Reichtum der vergangenen Zeit der Homophonie in der ihr eigentümlichen Bestandaufnahme, der Harmonielehre, an den werdenden Musiker weiterzureichen. Allerdings zeigt sich bereits, daß die Disziplinen anderer Bewertung unterliegen als zuvor. Während bislang die Harmonielehre ihre Ausweitung und Ergänzung in kontrapunktischen Übungen fand, in der Unterrichtsmethode vorangestellt wurde, ist hierfür heute kein vernünftiger Grund mehr einzusehen. Vielmehr erscheint es natürlich, die polyphone Schulung als grundlegend anzusehen, mit ihr also zu beginnen, um während ihres Verlaufes die Lehre des homophonen Satzes einzuschalten. Die wünschenswerte Vereinigung beider Disziplinen zu einem in sich widerspruchslosen System sei der stilistisch geklärten Situation späterer Zeiten überlassen.

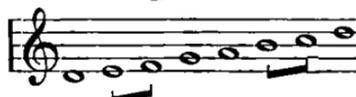
2. Die Tonleiter als Ordnungsgrundlage der Musik*).

Ordnungsschema des Tonmaterials ist die Tonleiter, in der europäischen Musik eine Tonreihe, die in sieben Schritten den Oktavraum, das Schwingungszahlverhältnis 1:2, durchschreitet. Der Bau dieser Reihe gliedert sich im Wechsel der Schrittlänge derart, daß fünf Ganztonschritten zwei Halbtonstufen gegenüberstehen und beide Größen in möglichst gleichmäßiger Mischung kombiniert sind. Sechs Kombinationsmöglichkeiten solcher gleichmäßigen Verteilung entsprechen den Kirchentönen der alten Musik (die unterstrichene Zahl gibt die Folge der Ganztöne an),

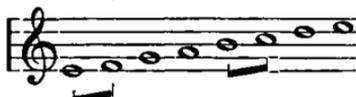
2 1 3 1 : ionisch



1 1 3 1 1 : dorisch



1 3 1 2 : phrygisch



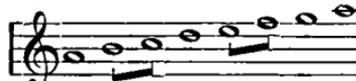
3 1 2 1 : lydisch



2 1 2 1 1 : mixolydisch



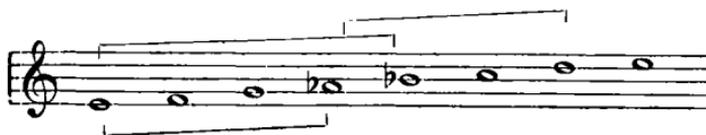
1 1 2 1 2 : äolisch



während die siebente, leztmögliche Mischformel 1 2 1 3 zu einer mit dem Defekt der verminderten Grundtonquint behafteten Reihe führt und daher von der Praxis nicht verwertet worden ist.

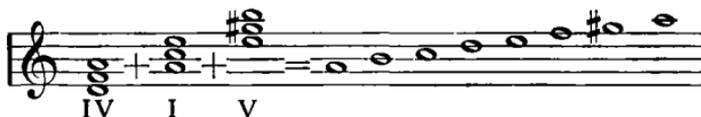
*) In Anlehnung an Gedankengänge meiner Schrift „Stilwende der Musik“, B. Schott's Söhne, Mainz 1934.

Es ist leicht einzusehen, daß die Konstruktion weiterer aus fünf Ganzton- und zwei Halbtonschritten bestehenden Leitern nur in unregelmäßiger Gruppierung der Werte möglich ist. Solche Bildungen, etwa



kranken aber daran, daß sie neben dem unvermeidlichen tritonus-Verhältnis zweier Töne, das sich auch in den genannten Tonleitern findet, andere übermäßige und verminderte Intervalle enthalten und daher der sich aus der Obertonreihe natürlich ergebenden Baustützen der reinen Quint und Quart ermangeln. Sie schalten damit für die Praxis zwar nicht grundsätzlich aus, doch wird man ihnen normativen Wert nicht beilegen und sie kaum über die gelegentliche „Reiz“-Ausnahme hinaus der Melodiebildung zugrunde legen können.

Ebensowenig führt eine andere Oktaveinteilung als die in fünf Ganz- und zwei Halbtonstufen zu einem befriedigenden Ergebnis. Die Molltonleiter ist, wenn man von der bereits berührten Tatsache absieht, da es sich bei ihr, wie auch der Durleiter, nicht um eine melodische Reihe, sondern um den linearen Auszug der drei Hauptdreiklänge handelt, hierfür Beispiel.



In ihr klappt nach drei Ganz- und drei Halbtonschritten die Lücke der übermäßigen Sekunde, und es ist bekannt, daß die melodische Unzulänglichkeit dieses Intervalls zur Bildung der auf die 5—2-Einteilung zurückkehrenden „melodischen“ Mollleiter führte, deren beide Formen jedoch gleichfalls harmonisch bedingt sind, da die Aufwärtstendenz der einen dominantiges, die Abwärtsrichtung der anderen subdominantiges Ziel hat.



Die sechs genannten Kirchentöne also können, was die äußere Anordnung der Werte anbelangt, als *Optimalformen* der siebenstufigen Oktaveinteilung betrachtet werden. Sie sind es mit noch größerem Recht vermöge einer durch diese Anordnung bewirkten Eigentümlichkeit des Baues, die von tiefer Bedeutung für die Beziehungen ihrer Teile ist: Die beiden Halbtonschritte, je einer Mehrheit von Ganztönen beigegeben, lindern diese zu Gruppen zusammen, und so kristallisiert sich um sie in jeder der Reihen ein Paar einander kongruenter Tonleiterstücke. Im Ionischen (siehe Übersicht Seite 14) sind es die Stufenfolgen $c'-f'$ und $g'-c''$, im Dorischen $d'-g'$ und $a'-d''$, im Phrygischen $e'-a'$ und $h'-e''$, im Lydischen $f''-c''$ und $c''-g'$, im Mixolydischen $g''-d''$ und $d''-a'$ bzw. $g'-c''$ und $c''-f''$, im Äolischen $a''-e''$ und $e''-h'$ bzw. $a'-d''$ und $d''-g''$, wobei als Eckpfeiler dieser Einteilung deutlich Quint und Quart des Grundtones in Erscheinung treten (ausgenommen die übermäßige lydische Quart). Damit nun ist wiederum das Zeugungsmoment der Form berührt, das hier die tote Ordnungsreihe der Tonleiter zu einem lebenden Organismus erhöht: Der befruchtende Gegensatz Ganzton — Halbton, der auf die einzelnen Teile der Leiter gerichtet ist, erweitert sich im Rahmen des Gesamtbau'es zur Gegenüberstellung der beiden durch Quint und Quart getrennten Gruppen. In ihnen ist jedem Ton seine Stellung, seine melodische Funktion innerhalb der auf den Grundton errichteten Reihe zugewiesen. Das Ordnungsschema wandelt sich zum tonalen Beziehungskreis mit dem Mittelpunkt Grundton und dem Radius Grundton-Quint bzw. Grundton-Quart, und jede Tonfolge, die in diesem Kreise beheimatet ist, erhält melodisches Leben eben durch das Bewußtsein des Ruhepunktes Grundton und der Span-

schwerwiegenden Irrtum begehen, wollte sie ihre moderne Gesinnung durch Aufgabe dieser „veralteten“ Reihen erweisen, sie etwa durch die Fiktion der chromatischen Zwölftonleiter ersetzen. In ihr sind die unterschiedlichen Stufenhöhen Ganz- und Halbtonschritt zur flachen Einförmigkeit nivelliert, die Gruppenpaare aufgelöst, ein lebender Organismus in seine Teile zerschlagen, die, wieder zu einer Reihe aneinandergeleimt, sich nicht über den Wert eines toten Zählmechanismus, eines Lexikons der Tonhöhen erheben können.

Erkennen wir also die Kirchentöne als die alle stilistische Entwicklung der Musik überdauernden Ordnungen an so soll damit nicht gesagt sein, daß ihr neuer Gebrauch den alten zu kopieren hätte, dessen nur stilgeschichtlich interessierende Regeln gewiß nicht für uns verbindlich sind. Hierzu gehören die Unterscheidung von authentischen und plagalen Reihen, die stereotypen Schlußformeln der alten Musik, insbesondere auch die melodischen Modalitäten der Kirchentöne alten Gebrauchs: die Bedingungen der Auswechselbarkeit etwa der lydischen übermäßigen Quart durch die reine, der dorischen großen Sext durch die kleine usw. Aber gerade diese in der alten Musik innerhalb beengter Grenzen mögliche Beweglichkeit des Ordnungsschemas *) kann uns vielleicht den Weg zu einer neuen Qualitätsumschichtung der überlieferten Form weisen. Nicht zu verkennen ist, wie in der bis zu uns hinüberreichenden klassischen Stilperiode der Homophonie die Wogen der Entwicklung die starren Ufer der Tonleiter zusehends unterwühlen. Die Alteration der Akkorde, die Chromatik der Melodie

*) Sie begründet sich als melodische Korrektur der bei Mischung von fünf großen und zwei kleinen Sekunden nicht vermeidbaren Stelle, an der drei Ganztonstufen zusammenstoßen und so das tritonus-Intervall bilden, das sich besonders oft im Lydischen und Dorischen dem Fluß der Melodie widersetzt. Da jedoch die übermäßige Quart ebenso zwangsläufig auch in den anderen Skalen eingebaut ist, ist nicht einzusehen, warum auch in ihnen die Melodie nicht berechtigt sein sollte, zuweilen gleiche Korrektur zu erzwingen. Dies würde bedeuten, daß ebenso wie das Lydische ins Ionische überzuschlagen vermag, dies ins Mixolydische variieren könnte, diese Tonart wiederum ins Dorische, das Dorische ins Aolische, das Aolische ins Phrygische und, um den Kreislauf zu be-

zerren an ihnen. Der festgefügte Bau der Tonleiter gerät ins Schwanken, Dur- und Mollterz wechseln sich aus, die Anziehungskraft der Dominante auf ihre Nachbartöne führt zum Ersatz der großen Dursext durch die kleine, der reinen Quart durch die übermäßige usf. Nun scheint sich zwar die neue Musik in Reaktion zur Überchromatik sowohl der Spätromantik als auch der eigenen Anfänge zu einer skalengebundenen Melodik zu bekennen, doch ist gleicherweise zu beobachten, daß sie keineswegs damit auf den von der homophonen Musik eroberten neuen Klangraum Verzicht leistet. Wenn die theoretische Betrachtung diesen beiden anscheinend einander widersprechenden Erscheinungen ordnend begegnen will, so stehen ihr zwei Wege offen: Entweder sie nimmt als Ordnungsgrundlage im Mehr der Quantität tatsächlich die chromatische Tonleiter an, in der dann allerdings nichts mehr Gestalt, alles nur noch Inventarium ist, oder aber sie muß ihren Tonleiterbegriff qualitativ ändern. Dies ist im folgenden versucht in der Vorstellung einer Tonleiter, die in ihrer Grundstellung, ihrer Idee, zwar dorisch oder phrygisch oder ionisch ist, in sich aber die Möglichkeit der variablen Verschiebbarkeit der Stufen und damit der Auswechselbarkeit der verschiedenen Grundtypen trägt. Mit dieser Vorstellung ist das einer starren Tonleiterbindung widerstrebende und die alten Grenzen überfließende Tongeschehen der neuen Musik in einer elastischen Ordnung aufgefangen, die die Freizügigkeit in sich selbst trägt und damit das ausschweifende Außen sanktioniert. Aus dem gelegentlichen Hinüberpendeln des Dorischen zum Äolischen, des Lydischen zum Ionischen ist hier ein Fluß

enden, das Phrygische schließlich über das Hypophrygische ins Lydische. Dieser Quintkreis (mit wachsend zunehmenden Erniedrigungszeichen) fände, da der tritonus ebensowohl durch Erhöhung seines unteren Tones geradegerichtet werden kann, seine Ergänzung im rückzielenden Quartkreis (mit steigender Zahl der Erhöhungszeichen). Man sieht die zum Quinten- und Quartenzirkel der Dur-Moll-Homophonie bestehende Parallele. Wenn man innerhalb beider Tonartzusammenhänge für den Wechsel von einer Skala in die andere den Ausdruck Modulation gebrauchen will, so ständen sich *ä u ß e r e* (mit Grundtonrückung, siehe hierzu S. 73) und *i n n e r e* (in Verschiebung der Skaleneinteilung) Modulation gegenüber.

der Ordnungsübergänge geworden, eine Modulation neuer Art von einem System ins andere *). Hierbei liegt die Gefahr der „Vermantschung“ der Tonordnungen allzu nahe, als daß eigens auf sie hingewiesen werden müßte. Es ist selbstverständlich, daß ähnlich wie die harmonische Modulation der homophonen Musik auch diese melodische Modulation der neuen Polyphonie sich ästhetischen Grundsätzen unterwerfen muß, soll sie nicht zum chaotischen Durcheinander der Ordnungen führen; auf knappem Raum angewandt erscheint sie in melodisch unechter Chromatik. In den kurzen cantus-firmus-Übungen dieser Anleitung wird sie daher nur spärlichen Gebrauch, mit größerem Gewicht jedoch bereits bei den anschließenden ausgedehnteren Liedsatzversuchen Geltung finden können.

3. Methodische Grundsätze.

Seit Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725) ist die cantus-firmus-Übung, die kontrapunktische Ausarbeitung kurzer Melodien in einer vom Einfachen zum Komplizierteren fortschreitenden Rhythmisierung, ein unentbehrlicher Bestandteil der Unterrichtsmethode. Sie nimmt hier die Rolle der Etüde des Instrumentalunterrichtes ein und ist wie diese zwar mehr als nur „Fingerübung“, aber doch in der Beengtheit ihrer musikalischen Ansprüche der Gefahr der Trockenheit ausgeliefert. Es kann daher nicht empfehlenswert sein, den Schüler durch ein umfangreiches, von der Zwei- bis zur Vielstimmigkeit reichendes Etüdenwerk hindurchzuführen, bevor man ihn vor größere und anregendere Arbeiten stellt. Vielmehr ist die natürliche Möglichkeit die Verbindung beider Aufgaben: Jeden Abschnitt der c.-f.-Übung schließen somit als Ziel und Bewährung der satztechnischen Schulung auf der Ebene des neu erreichten „Schwierigkeitsgrades“ Lied- und Choralätze ab. Sie beschränken sich auf die

*) Diese Stufenbeweglichkeit gibt der einem Teil der neuen Musik eigentümlichen (anfänglich aus praktischen Gründen gewählten) Notation ohne generelle Tonleitervorzeichen die innere Berechtigung.

einfachste Form der Liedbearbeitung, in der die Weise in origineller Gestalt, ohne Melodie-, Rhythmus- und Tempo-Veränderungen und ohne Pauseneinschiebungen übernommen ist. Mittel der melodischen Vereinheitlichung (Imitation) und Auswechselbarkeit der Stimmen (doppelter Kontrapunkt) wurden hierbei aus Erwägungen grundsätzlicher Art außerhalb des Bereiches der Darlegung gestellt.

Die cantus-firmus-Komposition, von ihrer vollgültigen Stellung innerhalb der Vorklassik — man denke etwa an die Messen der Niederländer, an die polyphone deutsche Liedbearbeitung des 15. und 16. Jahrhunderts, schließlich an die Choralkantaten und -sätze Bachs — diesseits der klassischen Stilwende zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken, nimmt heute wieder deutlich an Gewicht zu. Wiederentdeckung des alten Volksliedes, umfangreiche und gewichtige Sammlungen alter und neuer Liedsätze, Rückwendung zum alten Choral in Verbindung mit dem Entstehen einer reichen neuen Chormusik, die Flut neuer, am alten Vorbild geschulter Singweisen weltlicher und geistlicher Art können als Kennzeichen eines entscheidenden Gesinnungswandels der Musik gewertet werden, bedeuten Hingabe an die Bindung, Preisgabe der individualistischen künstlerischen Freiheit. Bewußt ist in dieser knappen Darlegung des polyphonen Satzes der c.-f.-Komposition ein verhältnismäßig breiter Raum gewährt. Nur über sie kann der Weg zur freien Form führen, denn ihr Sinn ist handwerkliche Treue, Selbstentäußerung, Disziplin des Schaffens.

Die elementaren Gesetze der Melodie gründen sich auf die natürlichen Gegebenheiten der menschlichen Stimme. Die c.-f.-Übung beschränkt sich daher auf den Vokalsatz, dem erst innerhalb der c.-f.-Komposition das Instrument beitrifft.

Es läge nahe, den Unterrichtsgang im Sinne eines vermeintlich konsequenten Aufbaues mit einstimmigen Übungen zu beginnen, an ihnen die Melodiebildung zu entwickeln und den Schüler zur Erfindung eigener Weisen

anzuleiten, um diese dann als *cantus firmi* den mehrstimmigen Aufgaben nterzulegen. Tatsächlich wäre damit das Schwerste an den Anfang gestellt und das gewünschte Ergebnis der c.-f.-Arbeit als Voraussetzung genommen. Eben diese Arbeit zielt ja vornehmlich darauf, allmählich und Zug um Zug das Verständnis des Schülers für echte Melodik zu wecken. Auch wäre es ein aus psychologischen Gründen lahmes Beginnen, die Aufgaben zu eigenen Weisen ausführen zu lassen, weil damit der Reiz des Abstandes zum fremden Melodiegut genommen wäre, das Abenteuer der Aneignung des Fremden, der Ausweitung des Eigenen wegfielen. Die Unterweisung stützt sich daher auf eine Reihe alter Volkslieder und Choräle, die in allen Stimmgattungen stets von neuem als c.-f.-Gerüst des Satzes benutzt werden sollen, und entnimmt ihnen kurze und rhythmisch vereinfachte Ausschnitte als Material der c.-f.-Übung.

Mit diesen Weisen, denen alte Skalenordnungen zugrunde liegen, ist das brennende Problem der Tonart in den Mittelpunkt der Schulung gestellt. Gewiß nicht in der Absicht stilistischer Rückkehr zur alten Ordnung, vielmehr in Besinnung auf die Quellen des Neuen. Nicht soll der Schüler dazu erzogen werden, dorisch, phrygisch usw. zu komponieren, es gilt, ihm Wege über die melodische Enge des Dur-Moll hinaus zu zeigen, in ihm das Bewußtsein der Spannungen zu wecken. Gemeint ist nicht die Sicherheit, sondern der Zweifel.

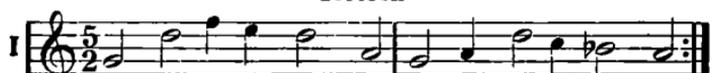
In gleichem Sinne wurde vermieden, den Schüler bereits von den ersten Übungen an mit der Fülle der Variantenbildungen des Zusammenklanges zu überfallen, wie sie der heutigen Praxis zur Verfügung stehen. Vielmehr wurde Wert darauf gelegt, vorerst einmal in Beschränkung auf einen Auszug der klanglichen Mittel gewisse Grundbegriffe des polyphonen Satzes bloßzulegen, Melodiebildung und Behandlung der Dissonanz von einem Zuviel der Möglichkeiten zu entlasten. In der Überzeugung, daß alte und neue Polyphonie gleicher Wurzel entstammen, geht die Darstellung daher von den Satz-

regeln der vorbachschen Musik aus, soweit sie als richtunggebend angesehen werden können, und legt sie, allerdings in einigen notwendigen Umformungen (Behandlung der Quart, Schlußformen usw.), der c.-f.-Übung zugrunde. Erst die Anweisung im Liedsatz, die bereits mit einigem erworbenen Können rechnen kann, erweitert diese Regeln und versucht, ihnen andeutungsweise die Grundzüge der heute gültigen abzuleiten.

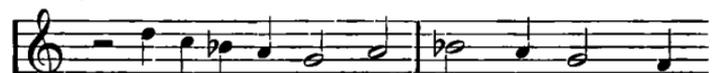
Die Weisen

dorisch

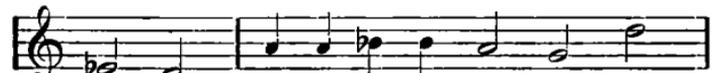
I



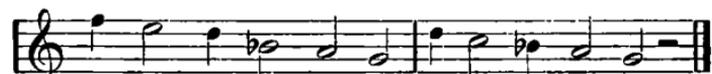
{ Hoch-ge-lo-bet seist du, Je-su Christe, Gotts Sohn!
{ Ein Gast zu uns kommst du von dem himmlischen Thron



nie-der zu der Er-den, für uns Mensch zu



wer-den. Des-sen freun wir uns all und



emp-fan-gen dich all: o mil-der Hei-land.

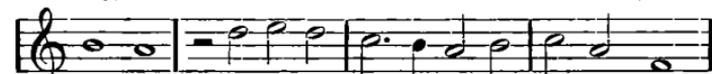
II



Der Wäch-ter der blies an den



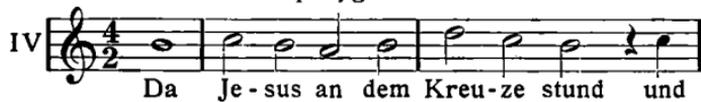
Tag, an ei-ner Zin - - - nen, da



er lag, er blie-se an des Ta-ges Schein:



phrygisch

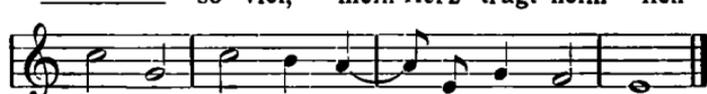


V  Ach Gott, wie weh tut Schei-den, hat mir mein Herz

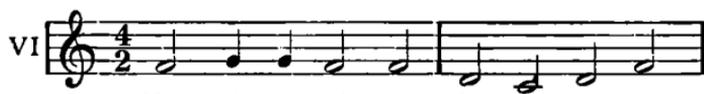
 _____ verwundt, so trab ich ü - ber die Hei-den

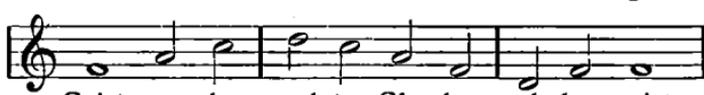
 und traur_ zu al-ler Stund. Der Stunden der sind all_

 _____ so viel, mein Herz trägt heim - lich

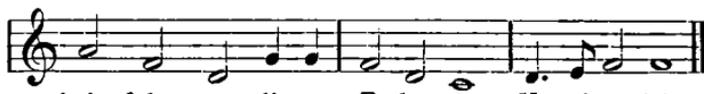
 Lei-den, wie-wohl ich____ oft fröh-lich bin.

lydisch

VI  Nun bit-ten wir den hei - li - gen

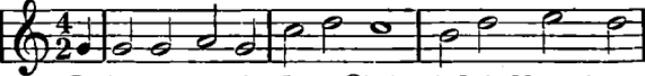
 Geist um den rech-ten Glau-ben al - ler-meist,

 daß er uns be-hü - te an un-serm En-de, wenn wir

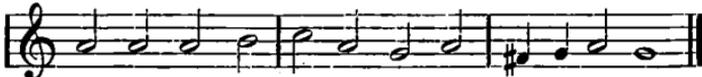
 heim-fahrn aus diesem E - len-de. Ky-ri - e - leis.

Vorschau

mixolydisch

VII 

Ge-lo-bet seist du Je-su Christ, daß du Mensch ge-

 bo-ren bist von ei-ner Jung-frau, das ist wahr, des

 freu-et sich der En-gel Schar. Ky-ri-e-leis.

VIII 

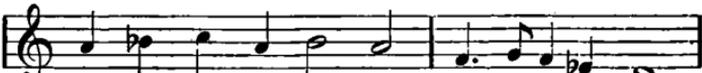
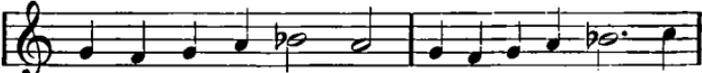
Der Mai-e, der Mai-e, der bringt der Blümlein

 viel. — Ich trag ein freis Ge - mü - te, Gott weiß wohl,

 wem ichs will, — Gott weiß wohl, wem ichs will.

äolisch

IX 

Komm Gott, Trö-ster, hei - li - ger Geist,

 such uns heim, wie Chri-stus uns — ver-heitst,

 gib uns Teil an dei - nem Heil, —