

Ott, Immanuel (2015): Johannes Menke, Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance (= Grundlagen der Musik 2), Laaber 2015. ZGMTH 12/1, 128–132.
<https://doi.org/10.31751/801>

© 2015 Immanuel Ott



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.

veröffentlicht / first published: 23/07/2016
zuletzt geändert / last updated: 18/03/2017

Johannes Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*
 (= Grundlagen der Musik 2), Laaber 2015

Der Kontrapunkt der Renaissance ist eine Kerndisziplin des musiktheoretischen Curriculums. Nach Publikationen wie Thomas Daniels in erster Auflage 1997 erschienenem *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, dem 2002 noch *Zweistimmiger Kontrapunkt: Ein Lehrgang in 30 Lektionen* desselben Autors nachfolgte, und zuletzt Thomas Krämers *Kontrapunkt. Polyphone Musik in Selbststudium und Unterricht* aus dem Jahre 2012 hat nun Johannes Menke, Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis, den Band *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* vorgelegt.

Das Buch gliedert sich in eine Einleitung, vier Kapitel als Hauptteil und ein Nachwort sowie Autoren- und Werkregister. Im ersten Kapitel »Allgemeine Grundlagen« werden das Tonsystem, die modale Ordnung und die Notation der Musik der Renaissance thematisiert. In den darauf folgenden drei Kapiteln entwickelt der Autor einen Zugang zur Musik des 16. Jahrhunderts, der sich bislang in Lehrbüchern dergestalt nicht fand. So nutzt Menke die historisch verbürgte Differenzierung zwischen dem »Contrapunctus simplex« (gleichnamiges zweites Kapitel), einem Note-gegen-Note-Satz, und dem »Contrapunctus diminutus« (gleichnamiges drittes Kapitel), der diminuierten Form des »Contrapunctus simplex«. Im vierten Kapitel »Musica poetica« werden die zuvor entwickelten Satztechniken und Setzweisen auf ihre Verwendung in größeren Formen hin dargestellt. Das Buch schließt mit einem »Nachwort«, das vor allem die Empfehlungen an junge Kontrapunktschüler und Komponisten aus Gallus Dresslers *Præcepta musicæ poëticæ* (1563–64) enthält.

Mit diesem inhaltlichen Aufbau nimmt Menke ausdrücklich Abstand von methodi-

schen Ansätzen, denen viele Kontrapunkt-
 lehren bislang gefolgt sind: dem Gattungs-
 kontrapunkt und dem sukzessiven Aufbau
 der Stimmenzahl vom zweistimmigen zum
 (mindestens) vierstimmigen Satz. (15) Den
 Verzicht auf den Gattungskontrapunkt be-
 gründet Menke mit dem Hinweis auf die äs-
 thetischen Unzulänglichkeiten der auf diese
 Weise entstehenden Sätze. Dass der mehr als
 zweistimmige Satz im Zentrum des Buches
 stehen soll, wird wiederum damit legitimiert,
 dass »die Musik vor allem der zweiten Hälfte
 des Cinquecento nur selten zweistimmig« sei
 und »Zweistimmigkeit schwerer [ist] als man
 denkt.« (15f.) Dass es möglich ist, von Anfang
 an den mehr als zweistimmigen Satz ins Auge
 zu fassen, verdankt sich einer besonderen
 Perspektive, die Menke in Bezug auf »Kon-
 trapunkt« einnimmt: »In vielen Lehrwerken
 fällt auf, dass Kontrapunkt nicht die Lehre der
 kunstvollen Polyphonie ist, sondern zunächst
 einmal nur vermittelt, wie Mehrstimmigkeit zu
 organisieren ist.« (14f.) Die hier angesproche-
 ne Art der Organisation von Mehrstimmigkeit
 bezieht sich auf den vertikalen Aspekt von
 Klangorganisation, denn der »einfache Kont-
 rapunkt entspricht im Grunde dem, was heute
 die sogenannte Harmonielehre leistet: Er be-
 schreibt, wie Klangfolgen organisiert werden.«
 (14) Der Begriff »Kontrapunkt« beschreibt des-
 halb nach Menke auch nicht unbedingt »Po-
 lyphonie« (177), sondern einen »Gerüstsatz,
 der durch Ornamente weiter ausgeschmückt
 wird«. (70)

Dieser Auffassung von »Kontrapunkt« ent-
 sprechend wird nur eine Auswahl der im
 16. Jahrhundert genutzten Satztechniken er-
 fasst. Besonders fokussiert werden dabei sol-
 che, die in deutlicher Beziehung zu den Tech-
 niken des »Contrapunto alla mente« stehen

und die später im Rahmen des Generalbasses in anderer Form erneut in Erscheinung treten. Betrachtungen über die Bildung stilistisch angemessener melodischer Linien oder über das Verhältnis der Stimmen zueinander finden sich in Menkes Lehrgang hingegen nur am Rande. Diese inhaltliche Ausrichtung hat ihre Entsprechung in den abgedruckten und zur Erläuterung herangezogenen Musikbeispielen. Sie sind in den meisten Fällen Theorietraktaten, nicht aber Kompositionen der Zeit entnommen und nicht selten von geringer ästhetischer Qualität, weil sie nur zur Demonstration eines satztechnischen Sachverhalts entwickelt worden sind (vgl. 91 und 228). Kompositionen von Palestrina oder Morales erscheinen nur in Ausschnitten, weshalb es für den Leser schwierig sein dürfte, ein Gespür für die Wechselbeziehung der Linien in einer mehrstimmigen Komposition, kurz: für Polyphonie, zu erlangen. Allerdings ist dieses Lernziel vom Autor, demzufolge ›Polyphonie‹ wie erwähnt durch die Verzierung eines ›Contrapunctus simplex‹ im Rahmen des ›Contrapunctus minutus‹ entsteht, erklärtermaßen auch nicht beabsichtigt: »Dadurch wird es möglich, Stimmen in rhythmischer Hinsicht unterschiedlich zu gestalten, d. h. damit ist erst die Voraussetzung für deutlich wahrnehmbare Polyphonie geschaffen.« (177)

So entwickelt Menke – gestützt auf bestimmte historische Aussagen – ein Bild von ›Kontrapunkt‹, das Thomas Daniel in der Einleitung seines Buches noch kritisiert hatte: »Drittens begegnet die Beschäftigung mit der ›Klassischen Vokalpolyphonie‹ der Gefahr, daß Kontrapunkt zu einer ›Harmonielehre mit Zwischentönen‹ verkommt.«¹ Gewissermaßen stehen sich Menkes und Daniels Buch antipodisch gegenüber: Während Menke die Musik des 16. Jahrhunderts von der vertikalen Klangkonstruktion aus betrachtet, beabsichtigt Daniel, die melodischen Linien eines mehrstimmigen Satzes »nach Maßgabe der Zusammenklänge zu organisieren, jedoch ohne sich von Akkord zu Akkord fortzutasten.«²

1 Daniel 2002, 12.

2 Ebd.

Der Unterschied der Betrachtungsweisen ist allerdings im Gegenstand selbst angelegt, denn die Musik des 16. Jahrhunderts, eines Jahrhunderts, das mit seiner Vielzahl von musikalischen Stilen, Auffassungen und Praktiken möglicherweise als ›Übergangszeit‹ gelten darf, kann sowohl vom 15. Jahrhundert als auch vom 17. Jahrhundert aus betrachtet werden. An den Kompositionen eines Lasso oder Palestrina lässt sich ebenso die ältere (im herkömmlichen Sinne) ›polyphone‹ Schreibart beobachten wie das Entstehen ›proto-barocker‹ Merkmale.

Beide Sichtweisen haben ihre Berechtigung und sollten in einem modernen Kontrapunktlehrbuch einander ergänzend nebeneinander (und nicht gegeneinander) gestellt werden. Begrüßenswert ist folglich, dass Menke satztechnische Phänomene des 16. Jahrhunderts diskutiert, die in dieser Zeit eine große Rolle spielen, von Daniel aber nicht oder nur am Rande erwähnt werden, so etwa Gymel, Fauxbourdon oder Dezimensätze. Es wäre allerdings wünschenswert gewesen, dass Melodik und der Aspekt des Zusammenspiels der melodischen Linien innerhalb einer Komposition einen größeren Raum in der Diskussion erhalten hätten. Auch wenn Menkes Ansatz durch die inhaltliche Konzentration ein hohes Maß an Stringenz aufweist, wird dadurch die Musik des 16. Jahrhunderts von ihren historischen Vorläufern abgespalten, und der Durchbruch der satztechnischen Neuerungen, der sich im Laufe dieses Jahrhunderts anbahnt, in den Hintergrund gedrängt. Schon in der nicht unproblematischen Gleichsetzung der Kompositionsweise der zwischen 1475 und 1525 geborenen Komponisten mit der von Monteverdi so genannten »Prima prattica« (12) wird eine historisch spätere Perspektive eingenommen: »Die Generation um Ockeghem übte als Generation der ›Großeltern‹ mehr die Funktion einer zwar anerkannten, aber nicht im einzelnen rezipierten Autorität aus, die Generation von Josquin und vor allem dieser selbst wurde zwar allseits bewundert, man schlug aber natürlich auch eigene, neue Wege ein. Diese Wege führen letztendlich zum Barock.« (12 f.) Die Konsequenz ist, dass die satztechnischen

Bedingungen der Zeit um 1600 und in diesem Zusammenhang vor allem der Generalbass für zu maßgeblich erachtet werden. Auch wenn der Generalbass als Endpunkt einer Entwicklung anzusehen ist, die spätestens im 16. Jahrhundert beginnt, erscheint es unangemessen, die Musik dieser Zeit allein von ihm aus zu betrachten und beispielsweise die ›Sextakorde‹ am Anfang des Gloria aus Palestrinas *Missa Aeterna Christi munera* in Verbindung zu Francesco Biancardis *Breve Regola* zu setzen (171). Menkes Legitimierungsversuch für dieses Vorgehen überzeugt letztendlich nicht: »Mit Generalbass-Augen auf den Kontrapunkt zu blicken ist daher nicht unhistorisch, sondern die Perspektive der Generation der um 1600 aktiven Musiker.« (166) Denn was für die Komponistengeneration um 1600 stimmen mag, muss es nicht in Bezug auf eine frühere. Es bleibt unklar, welcher Zweck innerhalb des Buches mit dieser Erklärungsstrategie verfolgt wird, zumal sich die interessantesten Einblicke und Erkenntnisse in Menkes Buch immer dann ergeben, wenn ein satztechnisches Phänomen tatsächlich kontrapunktisch erklärt wird. Solche Abschnitte gewähren neue und lehrreiche Einblicke. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen zur Kadenzbildung (115–130 und 208–219) und die Katalogisierung der Transitusfiguren (190–203).

Die Beschränkung auf die vertikalen Bedingungen des musikalischen Satzes und der weitgehende Verzicht auf originale Musikbeispiele führen zu einem grundsätzlichen Problem: Das Buch kann den Anspruch, ein Kontrapunkt-Lehrbuch des 16. Jahrhunderts zu sein, nur bedingt erfüllen, weil es auf eine Darstellung der Verknüpfungsmöglichkeiten der im Einzelnen beschriebenen satztechnischen Phänomene verzichtet. Nur im Zusammenhang mit den Kadenz- und Satzmodellen tauchen Hinweise zu der Frage auf, nach welchen Kriterien Klänge aufeinanderfolgen können. Ohne diese Information ist es jedoch nahezu unmöglich, einen musikalischen Satz mit den dargestellten Techniken zu verfassen. Diesem Problem hätte der Autor begegnen können, wenn er die Setzweisen an Beispiel-

kompositionen dargestellt und erläutert oder wenn er dem Buch eine Liste mit geeigneten Cantus firmi beigegeben hätte. So aber erweist sich das Fehlen von Übungen und Übungsmaterial als größte Schwäche des Buchs. Ohne praktische Anwendungsmöglichkeiten verbleibt der Leser weitestgehend in einer rezipierenden Haltung. Zu zeigen, »was man alles machen kann« und »wie man es macht« (86), sind unterschiedliche Aufgaben, und während Menkes Buch die erstgenannte mit interessanten Ergebnissen angeht, bleibt die zweite ungelöst.

Was die äußere Form des Buchs angeht, stört die Vielzahl der typographischen, orthographischen und grammatikalischen Fehler. So finden sich durch den gesamten Band hinweg Verwechslungen von Gedanken- mit Bindestrichen, doppelte und gelegentlich fehlende Leerzeichen sowie falsche Apostroph-Setzungen. Neben Tippfehlern wie »Richard Wagners Liebensdrama« (80) tauchen falsch geschriebene Fachbegriffe auf, etwa »Prothus« statt »Protus« (43) und »Conntrapunctus« (272). Auf Seite 185 ist die Fehlerdichte besonders hoch: die Schreibweise »Missa de beate Virgine« statt »Missa de Beata Virgine« (vgl. 180), das überflüssige »s« bei »Charakters«³ sowie die beiden letzten Notenbeispiele, die in der Unterstimme statt auf dem Ton *d* mit dem Ton *e* enden. Schließlich schmälert der Verzicht sowohl auf ein Sachregister als auch auf ein Literaturverzeichnis den Nutzen des Buches erheblich. Letzteres wiegt schwer angesichts einiger unvollständiger Fußnoten (etwa auf Seite 17, Anm. 2 oder auf Seite 251, Anm. 7).

Menkes Buch liest sich wie eine Vorbereitung auf den bislang (Juli 2016) noch nicht erschienenen Band »Kontrapunkt II: Die Musik des Barock«.⁴ Es steht zu erwarten, dass sich im Zusammenspiel beider Bände reizvolle Perspektiven auf die Musik des 17. Jahrhunderts ergeben werden. Der vorliegende Band

3 »Dann soll die Unterstimme ihren Charakters [sic] als Cantus firmus verlieren und ebenfalls diminuiert werden« (185)

4 Der Band ist für Januar 2017 angekündigt.

gibt deshalb als Lesebuch neue und interessante Einblicke in einen bestimmten Aspekt der Musik des 16. Jahrhunderts, dem Anspruch, ein Lehrbuch zum Kontrapunkt die-

ser Zeit zu sein, wird es jedoch nur bedingt gerecht.

Immanuel Ott

Literatur

Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Köln: Dohr.