zeitschrift
ästhetische
bildung

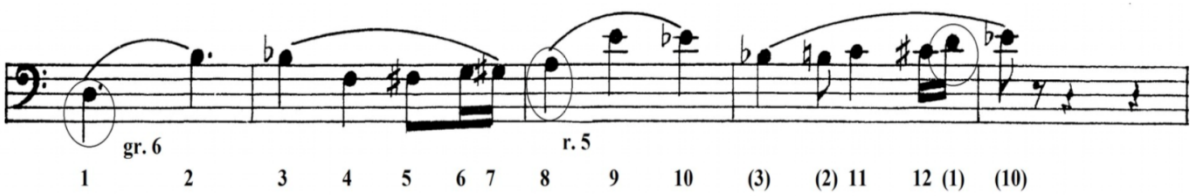
zaeb.net
Jg. 11 | 2019 | Nr. 1

Reize verbergen.

Wie und zu welchem Zweck lehrt ein Spätromantiker strengen Kontrapunkt?

Sonja Stojak

Der österreichische Komponist Franz Schmidt (1874–1939), heute einem breiteren Musikpublikum wohl nur noch durch sein Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln* bekannt, war ein ambitionierter Pädagoge. Bereits seit Anfang des 20. Jahrhundert eine wichtige Persönlichkeit im musikalischen Leben Wiens, hatte er es als Krönung seines musikpolitischen Wirkens empfunden, dass die Musikakademie, der er als Rektor vorstand, in eine Hochschule umgewandelt wurde. Schmidt war in enharmonisch zerfließender und zum chromatischen Total tendierender Harmonik zu Hause (siehe Notenbeispiel 1); besonders diese hatte seinen Kompositionen Reiz verliehen, sie zog Schüler*innen aus Ländern der ehemaligen Donaumonarchie in Scharen an. Wie kam dieser Musiker dazu, Komposition mit seinem Kontrapunktunterricht so zu lehren, dass praktisch nichts Modernes an die Oberfläche treten konnte? Warum eliminierte Schmidt aus dem Kontrapunkt das, was die Attraktivität des eigenen Werks ausmachte? Er unterwarf seine Schüler*innen (und sich als Lehrer) strengen Schreibreglements. Oder ließen sich etwa verborgene und nicht explizierte Strategien seines Lehrgangs doch für aktuelles Komponieren fruchtbar machen?



Notenbeispiel 1. Franz Schmidt, *Das Buch mit sieben Siegeln*, das sogenannte Buch-Thema, Ziffer 32.1–5 (Ausschnitt)

Wie Schmidt Kontrapunkt lehrte, kann man aus keinem Lehrbuch rekonstruieren. Es gibt lediglich eine Mitschrift des Unterrichts aus dem Studienjahr 1923/24, die von seinem damaligen Schüler Ludovít Rajter (1906–2000) stammt. Als Nachfolgerin der Wiener Musikakademie und der nachmaligen Hochschule stellte die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sich Ende des letzten Jahrhunderts die Aufgabe, für die Geschichte der Lehre an der Institution wichtig erscheinende Dokumente ihrer Schüler und Lehrer unter

© Sonja Stojak

den Reihentitel *Reden und Schriften* zu veröffentlchen. So wurde erst 1998 Rajters Mitschrift publiziert; mit nicht einmal dreißig Seiten hat sie den Umfang einer Broschüre.

Da Schmidt die Broschüre nicht selber verantwortete, ist anzunehmen, dass ihr Wortlaut nicht genau mit dem übereinstimmt, was im Unterricht tatsächlich gesagt worden war. Hinzu kommen mögliche individuelle Präferenzen Rajters bezüglich des im Unterricht Gehörten, so dass die folgenden Überlegungen nicht auf festen Grund gebaut sein können.

Ludovít Rajter hatte von 1924 bis 1929 bei Schmidt studiert. Der Kompositionsunterricht, den er bei ihm nahm, begann der Tradition entsprechend mit den Gebieten Kontrapunkt, Fuge und vierstimmigem Satz, die heute meist zur historischen Satzlehre zählen und vom eigentlichen Kompositionsunterricht geschieden werden; nach der Fortsetzung seines Studiums in Budapest wirkte Rajter 1933 bis 1945 als Dirigent des Ungarischen Rundfunkorchesters in Budapest und leitete seit 1949 mehrere tschechoslowakische Orchester. Zunächst als Lehrer an der Budapester Musikhochschule tätig, lehrte er nach dem Zweiten Weltkrieg an der Hochschule für musische Künste in Bratislava Dirigieren, bis er 1976 in den Ruhestand ging.

Im Vorwort der Broschüre beschreibt Rajter Franz Schmidt als jemanden, dem von all seinen musikalischen Tätigkeiten das Unterrichten am liebsten gewesen sei; seine Schüler hätten ihn verehrt und geliebt wie einen Vater. Aber er sei streng gewesen: „Sein scharfes Ohr hörte jeden Fehler, verdeckte Parallelen ebenso wie eine falsche Note.“[1] Die Mitschrift des Kontrapunktlehrgangs gliedert sich in zwei Teile, den Stoff zum strengen und einen sehr kurzen zum freien Satz. Anzunehmen ist, dass zum zweiten Teil des Lehrgangs außerdem die Behandlung der Fuge gehört hatte; eine Mitschrift der Behandlung jenes Stoffs hat sich jedoch nicht erhalten.[2] In Anlehnung an die Tradition der Kontrapunktlehre und anders als Heinrich Schenker, der Wiener Theoretiker jener Jahre, dessen Lehre weit über die Grenzen der Stadt und über ihre Entstehungszeit hinaus wirksam wurde, schloss Schmidt die Fuge jedenfalls nicht aus seinem Lehrplan aus.

Der strenge und der freie Satz unterscheiden sich nach Schmidt durch folgende Eigenschaften:

DER STRENGE SATZ	**DER FREIE SATZ**
sehr strenge Dissonanzbehandlung	freier Gebrauch von Dissonanzen
Kirchentonarten, Dur und Moll (Vermeidung funktionaler Wirkungen)	Kirchentonarten, Dur und Moll (wird cantus firmus wird zunächst harmonisiert)
nur konsonierende Zusammenklänge	auch dissonierende Akkorde kommen in

[1] Rajter, Franz Schmidt als Lehrer, S. 7.
[2] Vgl. Scholz, Zum Geleit, S. 3.

	Verwendung.
vokal	vokal und instrumental
Dreiklänge können relativ viel unabhängig aufeinander folgen.	Der harmonische Zusammenhang ist wichtig.

Tabelle 1: Strenger und freier Satz nach Franz Schmidt

Eine Behandlung der Modi ist in die Mitschrift nicht einbezogen, Grundkenntnisse von ihnen wurden offenbar vorausgesetzt. Die Mitschrift beginnt überraschenderweise mit sogenannten „Melodische[n] Veränderungen in den Kirchentonarten“.[3] Gleich anfangs ist in Schmidts Kontrapunktlehrgang also von spezifischen Alterationen einzelner Modusstufen die Rede.

Dorisch: Erhebt sich die Melodie bis zur VI. Stufe und kehrt sie dort um, muß die VI. Stufe erniedrigt werden. Wenn die VII. Stufe zur VIII. geht, muß sie erhöht werden.
Phrygisch: In der einstimmigen Musik niemals eine Veränderung.
Lydisch: Die IV. Stufe wird im Absteigen erniedrigt.
Mixolydisch: Wenn die VII. zur VIII. Stufe geht, muß sie erhöht werden.
Aeolisch: Wenn die VII. Stufe zur VIII. geht, muß sie erhöht werden. Wenn dieser erhöhten VII. Stufe unmittelbar die VI. vorangeht, muß auch diese erhöht werden.
Ionisch: Niemals eine Änderung.

Abbildung Nr. 1: Melodische Veränderungen in den Kirchentonarten, aus: Franz Schmidt, *Kontrapunkt*, S. 9

Anders als in historisch informierten Lehren der jüngeren Zeit wird nicht zwischen melodischen Charakteristika authentischer und plagaler Modi unterschieden, und es werden auch keine moduseigenen Kadenzorte erwähnt. Der Umgang mit den Modi wird festgesetzt wie Spielregeln eines Gesellschaftsspiels oder einer Sportart. Vergleicht man mit verbreiteten Lehren des strengen Satzes jener Jahre, so ist bemerkenswert, dass Schmidts Kontrapunktlehrgang überhaupt noch Modi in Betracht zieht. Ein in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrtes Manuskript von Robert Fuchs, dem Lehrer Franz Schmidts, zeigt, dass auch dieser – in Fortsetzung der Wiener Tradition Johann Joseph Fuxens – den strengen Satz auf Modi gründete, Schmidt blieb dieser Lehrtradition treu. Er definiert Kontrapunkt als die Lehre von der melodischen Führung der Stimmen, es ginge bei ihm um „die Satztechnik der Hochblüte des Vokalstils“.[4] Auf welche Musik sich die Gesetze beziehen, die Schmidt im Folgenden aufstellt, wird damit zwar angedeutet, es werden aber keine Komponistennamen genannt – auch nicht der Palestrinas –, und es kommen keine Beispiele aus originaler Literatur vor. Kontrapunktunterricht war nicht als Lehre der Nachahmung eines historischen Stils konzipiert.

[3] Schmidt, Kontrapunkt, S. 9.
[4] Ebd.

Bemerkenswert ist ein Abschnitt der Mitschrift, welcher den Aufbau des cantus firmus behandelt. Im Unterschied zu vielen Autoren von Kontrapunktlehren ist Schmidt sich mit Schenker darin einig, dass ein cantus firmus nicht von Gott gegeben sei, und so wird seine Erfindung Bestandteil des Lehrgangs.

Bei der Erfindung des cantus firmus ist laut Franz Schmidt Folgendes zu beachten:

- Zu beginnen und zu schließen sei mit der Tonika. Gemeint ist offenbar die Finalis. Diese Regelung schließt zahlreiche Melodien aus, die Komponisten der Renaissance als cantus firmus gedient hatten, sie ist strenger, als Kontrapunkt in seiner „Hochblüte“ war.
- Der cantus firmus kadenziere im vorletzten Takt mit dem großen und kleinen Leitton. Mit „Leitton“ meint Schmidt hier offenbar einen Ganzton- bzw. den Halbtonschritt, der zur Finalis führt.
- Der Umfang dürfe eine Oktave nicht überschreiten.
- Der melodische Verlauf solle zu Anfang langsam ansteigen, um gegen Schluss hin geschwinder abzusteigen. Hier wird ein formdynamisches Ideal formuliert.
- Für den melodischen Höhepunkt ergebe sich daher die Position in der Mitte oder – besser noch – kurz nach der Mitte des cantus firmus.
- Der cantus firmus müsse eine ungerade Anzahl an Tönen haben.[5] Diese Regel soll nach Schmidt uneingeschränkt gelten. Von welchen Mustern sie sich herleitet, bleibt im Dunkeln.

Verboten sei für den cantus firmus Folgendes:

- dissonierende Sprünge;
- größere Sprünge (möglich seien maximal die kleine Sexte und die Oktave aufwärts sowie abwärts die Quinte);
- mehrere Sprünge in derselben Richtung;
- der Tritonus;
- Akkordzerlegungen;
- Sequenzen;
- Chromatisierungen;
- Tonwiederholungen.

[5] Vgl. ebd., S. 10f.

Schmidt lehrt Gattungskontrapunkt. Nach der ersten Gattung (Note gegen Note) kommt es bei Gelegenheit der zweiten Gattung (zwei halbe Noten gegen eine Ganze des cantus firmus) zur Besprechung des Unterschieds zwischen „schlechten“ und „guten“ Taktteilen. Schon in der zweiten Gattung gestattet Schmidt Dissonanzen, allerdings nur auf diesen „schlechten“ Taktteilen und nur Durchgänge. Es gibt eine größere Anzahl von Sonderregeln zu Bewegungsarten.

Wie in jeder Kontrapunktlehre, die der Fux'schen Tradition folgt, ist die Dissonanzbehandlung ein wichtiges Thema. Schmidt führt die üblichen Dissonanzen auf, sowohl mit eher unscheinbaren Lizenzen als auch mit Regeln, die weit rigoroser sind als üblich: Ausnahmsweise dürften Durchgänge in der dritten Gattung mit vier Noten gegen eine auch als sogenannte harte Durchgänge auf einem dritten Viertel erscheinen, solange die umgebenden Töne konsonant seien; Nebennoten – für Schmidt offenbar das, was gewöhnlich als Wechselnoten bzw. Drehnoten bezeichnet wird, – gestattet er auf einem zweiten Viertel, also dort, wo der Bezugstons der Ganzen im cantus firmus nicht wechselt; Schmidt erlaubt die Cambiata und bei Vorhalten (Synkopendissonanzen) ausnahmsweise (und eher ungern) sogar die Auflösung in eine vollkommene Konsonanz.[6] Akzentquinten und -oktaven verbietet er im zweistimmigen Satz der ersten und zweiten Gattung, und zwar sowohl im strengen als im freien Satz. Lizenzen sind reglementiert: So findet Schmidt Akzentparallelen nur erträglich, wenn der Kontrapunkt zu dem zwischen den Akzenten liegenden „schlechten“ Taktteil einen größeren Schritt als den der Terz mache, und in der dritten Gattung duldet Schmidt Akzentparallelen bei kontrastierender Figuration, verbietet sie aber strikt zwischen dem dritten Viertel eines Taktes und dem ersten des folgenden. In der vierten Gattung (Synkopen) untersagt er die hier als Pendant von Akzentparallelen wirkenden nachschlagenden Quinten und Oktaven.

Selbst der blühende Kontrapunkt der fünften Gattung mit gemischten Werten gegen die Ganze des cantus firmus ist weitgehend reglementiert, diesmal bezogen auf Rhythmisches: Der blühende Kontrapunkt solle gleichmäßig zwischen den Gattungen wechseln, wobei man bei den Halben der zweiten Gattung nicht länger als zwei Takte bleiben solle, bei den Vierteln der dritten Gattung maximal drei Takte; die Kombination von zweiter und vierter Gattung solle man nicht länger als vier Takte hintereinander beibehalten. Die Regelung macht einen beinahe seriellen Anschein. Gleichen Rhythmus in zwei Stimmen lässt Schmidt nur für einen halben Takt durchgehen.

Im Anschluss an die Beschreibung leicht gelockerter Regeln im freien Satz kommt Schmidt auf den Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalsatz zu sprechen. Unter dem Stichwort „Intonation“ gestattet er im Instrumentalsatz mehr chromatische Elemente und

[6] Ebd., S. 13.

„häufiger große, übermäßige und dissonierende Intervallsprünge“[7] als im Vokalsatz. Unter dem Stichwort „Ausdauer“ ist dann davon die Rede, dass man – wie im Vokalsatz – jedenfalls für Bläser bedenken müsse, dass ihnen Pausen zum Atmen blieben. Man könne sich im Instrumentalsatz eine höhere Geschwindigkeit leisten als im Vokalsatz, habe sich aber mit den Stimmumfängen der Instrumente vertraut zu machen und zu berücksichtigen, in welcher Lage des jeweiligen Instruments eine Melodie sich befände.

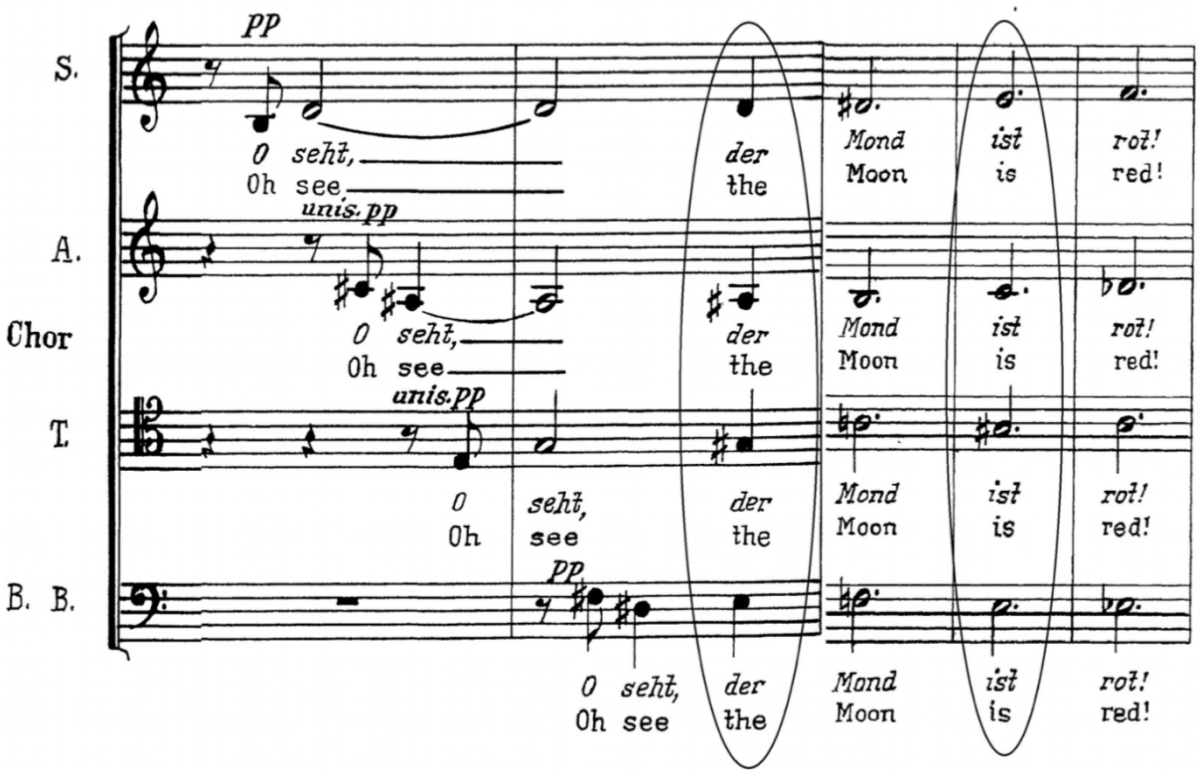
Ein ungewöhnlicher Aspekt von Schmidts Kontrapunktlehrgang ist die ausgedehnte Behandlung der Corona im cantus firmus bzw. des Fermate-Zeichens. Dass in der Mitschrift des Lehrgangs unter den „kontrapunktische[n] Formen“ lediglich das Choralvorspiel vorkommt, scheint der Tatsache geschuldet, dass das, was in dieser Rubrik noch zu erwarten gewesen wäre, nicht überliefert ist oder nicht aufgezeichnet wurde. Jedenfalls hielt Schmidt Extrabemerkungen zu Fermaten im Kontext des Choralvorspiels für nötig. Seine Vorschläge zum Umgang mit der Corona ermöglichen Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis seiner Zeit. Entweder werde die Corona des cantus firmus in einer hinzuzufügenden Stimme „ignoriert und über sie hinweg kontrapunktiert“[8] oder man folge ihr in allen Stimmen. Eine weitere Möglichkeit wird so dargestellt:

> Die Corona wird, wenn sie auf guter Zeit steht, auf das doppelte verlängert, im nächsten Takt eine Halbe-Pause gesetzt, nach welcher der Choral wieder auf schlechter Zeit eintritt. Ist die Corona weiblich, so wird sie nicht verlängert, wohl aber pausiert der Cantus firmus den ganzen nächstfolgenden Takt. Die übrigen (Stimmen) kontrapunktieren darüber hinweg, ohne den harmonischen Sinn der Corona außer acht zu lassen. In dieser Art ist es auch möglich, auf der nach der Pause folgenden ersten guten Zeit in allen Stimmen zu kadenzieren, um nach dieser Zäsur das kontrapunktische Spiel der Stimmen wieder zu beginnen.

Abbildung Nr. 2: Zur Corona im Choralvorspiel, Franz Schmidt, *Kontrapunkt*, S. 26

Wie Franz Schmidts eigenes Komponieren vom strengen Kontrapunkt profitiert hatte, lässt sich Notenbeispiel 2 entnehmen. Die Imitation des Soprans durch den Tenor im traditionellen Unterquintabstand wird überlappt von einer weiteren Unterquintimitation, diesmal zwischen Alt und Bass, die aber in der Umkehrung erfolgt (eine Terz ab- statt aufwärts). Die Imitationen, deren Einsatztöne sich zu einer Quintenreihe summieren (*e*–h–*fis*–*cis*), wird bei den Worten „der Mond ist rot!“ überführt in einen Kontrapunkt der ersten Gattung, dessen Akkordmaterial im Wechsel einer der beiden Ganztonreihen entnommen ist.

[7] Ebd., S. 24.
[8] Ebd., S. 26.



Notenbeispiel 2: Franz Schmidt, *Das Buch mit sieben Siegeln*, Ziffer 115.7–11 (Ausschnitt)

Schmidts Kontrapunktlehrgang lässt sich als eine Vorform algorithmischen Komponierens verstehen. Er bot eindeutige und wohl definierte Handlungsvorschriften zur Lösung von Problemen. Auch ein Vergleich mit Morgengymnastik und Fitnesstraining ist nicht abwegig. Trainiert wurden spezielle Muskeln des kompositorischen Handelns, und wollte man sie fürs eigene Schaffen einsetzen, so war es vorteilhaft, den Bezug zu einer konkreten historischen Stilistik zu verdunkeln und zu verstecken. Es ging nicht um musikalische Allgemeinbildung oder die Übung eines historischen Handwerks mit dem Ziel, die Werkstatt früherer Komponisten zu simulieren und deren Werke auf diese Art besser zu verstehen. Die Abstraktion des Kontrapunkts von einer konkreten historischen Stilistik der musikalischen Renaissance erzog zu einem Denken in Tönen, das sich auch mit anderem als mit Modalem füllen ließ. Hinzu kamen ästhetische Prinzipien, die eine schwer messbare, jedenfalls lange Lebensdauer haben dürften: Schmidts Lehre von der günstigen Position des Höhepunkts, von der Art, wie man ihn erreicht und vom Wechsel und der erträglichen Dauer rhythmischer Gestaltungen waren leicht übertragbar auf ästhetische Prinzipien seiner Gegenwart. Nur musste man ihr Potenzial erst entdecken.

Literatur und Noten

Rajter, Ludovít: Franz Schmidt als Lehrer, in: Franz Schmidt, *Kontrapunkt*, S. 7–8

Schmidt, Franz, Das Buch mit sieben Siegeln, Partitur und Klavierauszug, Wien 1938

Schmidt, Franz: *Kontrapunkt, nach einer Mitschrift aus seinem Unterricht von Ludovít Rajter*, Wien 1998

Scholz, Gottfried: Zum Geleit, in: Franz Schmidt, *Kontrapunkt*, S. 3

Mag. art. Sonja Stojak, studierte Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Ihre erste Publikation (ein Beitrag über Friedrich Cerha) wird als Anteil des „Lexikon des Orchesters“ (Laaber-Verlag) erscheinen und eine weitere über Typen der Melodiebildung in den Tanzsammlungen von Michael Praetorius und Johann Hermann Schein wird in Rahmen der Tagungsbericht der musiktheoretischen Konferenz in Graz (November, 2017) erscheinen. Derzeit arbeitet sie als Promotion Project Managerin in Promotion & Pre-Sales Abteilung des Musikverlags „Universal Edition AG“.