

1 – Einleitung

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, ein musikhistorisches Phänomen zu beleuchten, welches bis heute kaum einer tiefergehenden, umfassenden Forschung unterzogen wurde: lineares Komponieren im beginnenden 20. Jahrhundert. Die Lehre des Kontrapunkts und linearer Satztechniken im Allgemeinen wird historisch in erster Linie mit den Epochen der Renaissance und des Barock assoziiert – Gleiches gilt, wenn auch in geringerem Maße, für die kompositorische Praxis. Deziert kontrapunktische Strukturen finden sich im späten 18. und besonders im 19. Jahrhundert im Zuge der Progression harmonischer Tonalität nur noch selten als strukturgebende Modelle gesamter Werke. Die Verwendung kontrapunktischer Satztechniken, so könnte man grob formulieren, verliert bis ins späte 19. Jahrhundert hinein kontinuierlich an Relevanz. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint die Lehre des Kontrapunkts gegenüber dem 19. Jahrhundert noch weiter an Bedeutung verloren zu haben.¹ Die schwindende Relevanz spiegelt sich in einer inhaltlichen Stagnation der kontrapunktischen Lehre, deren Methoden und Struktur bis ins 20. Jahrhundert hinein im Wesentlichen auf Johannes Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* (1477) und Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725)² basieren, wobei insbesondere das Modell verschiedener Gattungsstufen, welches dem Lehrwerk *Gradus ad Parnassum* zugrunde liegt, bis heute in der Satzlehre allgegenwärtig ist. Während kontrapunktische Satztechniken im kompositorischen Schaffen des 19. Jahrhunderts kaum noch als strukturgebende Modelle präsent sind, erscheinen weiterhin eine Vielzahl

1 Wilhelm Krützfeld und Claude v. Palisca, Art. »Kontrapunkt«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12849>> 24.10.2023.

2 Ebd.

unterschiedlicher Kontrapunktlehren, welche sich unterschiedlichen Strömungen zuordnen lassen, so beispielsweise auf der einen Seite einer Tradition des strengen Stils nach Palestrina (Johann Georg Albrechtsberger, Luigi Cherubini, François-Joseph Fétis, Heinrich Bellermann) und auf der anderen Seite einem freieren, durch Kriterien der Harmonik geprägten Kontrapunkt nach Johann Philipp Kirnberger und Johann Sebastian Bach (Anton Reicha, Ernst Friedrich Richter, Salomon Jadassohn).³ Gemeinsames Merkmal der genannten Theoretiker ist ein historisierender Ansatz: Sie begreifen den Kontrapunkt als einen historischen, aus der Zeit gefallenen Gegenstand, der zweifelsfrei einen gewichtigen Platz in der kompositorischen Ausbildung und durchaus auch in der kompositorischen Praxis einnimmt, darin jedoch immer als historisierendes Element wahrgenommen wird. Kontrapunkt fungiert als Rückgriff, als Verweis, als Beweis des technischen Könnens und wird letztlich als musikalische Teildisziplin eingeordnet.

In den Jahren 1909 und 1917 erschienen zwei epochale Lehrbücher, welche diese Sichtweise auf das lineare Komponieren fundamental infrage stellen und auf allen musikalischen Ebenen neue Perspektiven einbringen. Das erste ist das Werk *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*⁴, das Sergej Ivanovič Taneev im Jahr 1909 in Moskau veröffentlichte. Taneev war Pianist, Komponist, Musiktheoretiker und -pädagoge, er arbeitete unter anderem als Professor am Moskauer Konservatorium und gilt als eine der wichtigsten Persönlichkeiten der russischen Musikgeschichte. Das zweite Werk, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*⁵, stammt von Ernst Kurth und wurde im Jahr 1917 in Bern erstmalig herausgegeben. Kurth, ein gebürtiger Wiener, war der erste Lehrstuhlinhaber am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern. Im Unterschied zu Taneev war Kurth nicht selbst künstlerisch oder kompositorisch tätig, sondern trat vor allem als Autor zahlreicher musiktheoretischer Schriften in Erscheinung. Die Tatsache, dass im frühen 20. Jahrhundert zwei Lehrwerke entstehen, die lineare Satztechniken neuartig beleuchten und im Kontext eines nach Progressivität strebenden Zeitgeistes den Rückgriff auf eine bereits in den Jahrhunderten zuvor als historisch geltende Satztechnik wagen und versuchen, diese zum Gegenstand eines Diskurses über die Zukunft der Musik zu erheben, wirft eine Reihe an Fragen auf: Was für eine Form von Linearität wird in beiden

3 Ebd.

4 Der Titel lautet im russischen Original *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma*. Im Folgenden soll der Kurztitel *Der bewegbare Kontrapunkt* verwendet werden.

5 Hierbei handelt es sich um einen verkürzten Titel. Den Fassungen sind jeweils unterschiedliche Untertitel beigefügt. Die erste Fassung lautet vollständig *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Die zweite und dritte Fassung lauten *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*. In der Folge soll der Kurztitel *Der lineare Kontrapunkt* verwendet werden.

Werken gelehrt, gerade in Bezug auf den Kontext des frühen 20. Jahrhunderts? Welches sind, daran anknüpfend, die Vorbilder, wie reihen sich beide Lehren in die Geschichte der Kontrapunktlehre ein? Wie können Struktur und Methoden der Lehre, aber auch darin transportierte Auffassungen bis hin zu ästhetischen Grundsätzen des polyphonen Satzes in die Kontrapunkttradition eingeordnet werden? Nachgelagert, aufbauend auf den Ergebnissen der Untersuchung beider Werke, stellt sich dann die Frage, wie sich beide Lehren zueinander verhalten und worin wesentliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede bestehen.

Nicht nur aufgrund ihres fundamental-enzyklopädischen Ansatzes sowie ihres immensen Umfangs, sondern auch aufgrund ihrer Alleinstellung in der Zeitspanne von 1900 bis ca. 1930 kommt beiden Werken eine Sonderstellung zu.⁶ Zum einen ist beiden – so viel kann vorweggenommen werden – ein perspektivischer Ansatz inhärent (oder wurde ihnen seitens der Rezeption zugeschrieben), der in Teilen explizit auf die Zukunft ausgerichtet ist. Zum anderen spiegeln sie eine Auffassung, nach der lineare bzw. kontrapunktische Strukturen ein gesamtmusikalisches Konzept darstellen können: Es liegt ihnen insofern ein Bestreben zugrunde, den Kontrapunkt seines Status als (oftmals kontextuelle) Teildisziplin zu entheben und ihm eine übergeordnete Relevanz beizumessen. Lineare Satztechniken sollen wieder ins Bewusstsein der zeitgenössischen Musikkultur gerückt werden und als Denkansatz und konzeptionelle Grundlage für eine Erneuerung einer als »Sackgasse«⁷ beschriebenen Kompositionspraxis dienen.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts gilt in der Musikgeschichtsschreibung als eine Zeit des Wandels, des Umbruchs, welcher wesentlich durch den kontinuierlichen Zerfall des bis dahin gültigen tonalen Systems geprägt ist. Auf der Suche nach Antworten auf diese fundamentalen Veränderungen der Jahrhundertwende lässt sich die Entwicklung unterschiedlichster musikalischer Ideen, Stile und Konzepte feststellen, die musikhistoriografisch in erster Linie über ihr Verhältnis zu ebenjenem über Jahrhunderte geltenden tonalen Grundsatz beschrieben worden sind. In diesem durch außerordentliche stilistische Pluralität gekennzeichneten Zeitraum entstehen *Der lineare Kontrapunkt* und *Der bewegbare Kontrapunkt* und bilden durch den Rückgriff auf lang bekannte Techniken wie Kontrapunkt oder Polyphonie bei gleichzeitig untermauertem Aktualitätsanspruch einen Gegenpol zu anderen, als weitaus progressiver beschriebenen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts. Die gegenwärtig geringe Bekanntheit beider Werke sowie deren Status als Randerscheinungen

6 Erst um 1930 und danach tauchen wieder vermehrt Kontrapunktlehrbücher auf, so z. B. Knud Jeppesens *Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* (1930), Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (1. Band 1937), Ernst Křeneks *Studies in Counterpoint* (1940) oder Ernst Peppings *Der polyphone Satz* (1943).

7 Vgl. dazu die Ausführungen zu Taneevs Werk in Kapitel 5.2.

der Musikgeschichte haben sicherlich dazu beigetragen, dass beide bis heute als singuläre, beinahe exzentrische Spezialveröffentlichungen betrachtet werden – etwas aus der Zeit gefallen und fernab der Hauptstränge der Musikgeschichtsschreibung. Vor dem Hintergrund, dass der Begriff der *Linearität* zu Beginn des 20. Jahrhunderts offenbar Konjunktur erfährt, könnte sich die wissenschaftliche Fokussierung auf dieses Aufkeimen linearer Ansätze, was durch die beiden Theoriewerke Taneevs und Kurths zumindest für den Bereich der Musik manifestiert ist, als durchaus fruchtbar erweisen.

Im Zusammenhang mit Musik taucht der Begriff der Linearität erstmals um 1910 auf,⁸ bei einer gattungsübergreifenden Betrachtung finden sich jedoch bereits vor Beginn des 20. Jahrhunderts verschiedene Interpretationen einer unter diesem Begriff zusammengefassten Stilistik und Kunstauffassung. Den zentralen Beitrag zu einer wegweisenden Typologie der Stile bildet Heinrich Wölfflins Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*⁹ aus dem Jahr 1915, in welchem er im Zusammenhang mit der Malerei eine Reihe von Begriffspaaren, darunter ›linear‹ im Gegensatz zu ›malerisch‹, prägt. Wölfflins Verständnis ist eine phänomenologische Kategorisierung des ›Äußerlichen‹ von Werken, also Stilen, und stellt insofern im Kern einen formalistischen Ansatz dar. Die aufgestellte Terminologie funktioniert dabei dialektisch in Form einer Trennung bzw. Zuordnung von Werken oder einzelnen Aspekten daraus in jeweils zwei Gegensatzpaare, von welchen die folgenden fünf die Hauptpaare darstellen: linear versus malerisch, Fläche versus Tiefe, Geschlossenheit versus Offenheit, Vielheit versus Einheit, Klarheit versus Unklarheit/Bewegtheit. Wölfflin entwickelt jene Typologie modellhaft anhand einer vergleichenden Gegenüberstellung zweier Werkgruppen bzw. -kategorien: Werke aus der Renaissance und Werke des Barock. Da anzunehmen ist, dass sich sein Werkbegriff hauptsächlich auf Malerei bezog, kann die Typologie womöglich nur bedingt auf andere Kunstgattungen übertragen werden. Dennoch spiegeln die mit den Begriffen ›malerisch‹ (Barock) und ›linear‹ (Renaissance) verbundenen Kriterien möglicherweise Phänomene, die beispielsweise auf Musik übertragbar sind. Im Unterschied zum Malerischen, das als verschwommen, lose, frei umrissen wird, steht ›linear‹ nach Wölfflin für Eigenschaften wie Klarheit, Struktur oder scharfe Grenzen – durchaus Merkmale, die auf den Kontrapunkt anwendbar erscheinen. Diese Arbeit könnte daher einen Zugang eröffnen, sich dem Topos Linearität als Kunstgattungen übergreifendes Modell und Werkkonzept sowie deskriptives Moment im frühen 20. Jahrhundert von Seiten der Musik zu nähern und die diesbezüglich stattfindenden musiktheoretischen und -ästhetischen Diskurse unter dem Schirm einer größeren Strömung zu perspektivieren.

8 Zur Terminologie vgl. Kapitel 4.

9 Vollständiger Titel: Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

Bereits eine oberflächliche Sichtung der Quellen lässt einen immensen Einfluss der beiden Lehrwerke Kurths und Taneevs auf die kompositorische Praxis vermuten¹⁰ – dieser ist jedoch ausschließlich historisch und kaum analytisch untersucht worden. Sergej Taneev (1856–1915) stellt als Komponist, Pianist und Professor am Moskauer Konservatorium eine bedeutende Person der russischen Musikgeschichte dar und hatte zeitlebens sowohl am Konservatorium als auch privat einen großen Kreis an Schülern, zu denen bekannte Komponisten wie Alexander Skrjabin, Sergej Rachmaninow, Nikolaj Metner oder Aleksej Stančinskij zählten. Über 20 Jahre schrieb er an seinem Werk *Der bewegbare Kontrapunkt*, welches jedoch zu seinen Lebzeiten kaum Verbreitung fand. Die Rezeptionsebene ist hier demnach primär im Lehrer-Schüler-Verhältnis zu vermuten und stellt sich daher als sehr unmittelbar und direkt dar. Ernst Kurth (1886–1946) war von 1927 bis zu seinem Tod Professor an der Universität Bern und wird heute als Schweizer Musiktheoretiker und -psychologe bezeichnet. Die Rezeption seines Werkes *Der lineare Kontrapunkt* lässt sich in erster Linie über dessen publizistische Verbreitung rekonstruieren – bereits 1927 erreichte es die dritte Auflage.

Ziel dieser Untersuchung ist es, beide Personen, ihre Lehrwerke, ihre Auffassungen, ihre Philosophie und ihre ästhetischen Vorstellungen von linearen Prinzipien und kontrapunktischen Satztechniken einander gegenüberzustellen und zu vergleichen. Beide Ansätze, dies lässt sich schon bei oberflächlicher Betrachtung feststellen, weisen wesentliche Unterschiede auf, beginnend bei ihrer prinzipiellen Auffassung von Musik, die sich unter anderem in einer stark abweichenden Terminologie äußert, über ihr Verständnis von Didaktik, Methoden, Lehrstruktur und konkreten satztechnischen Eigenschaften (Vertikalität versus Horizontalität, Intervallbezeichnung etc.). Angelegt ist die Untersuchung als ein systematischer, schrittweiser Vergleich, welcher auf die Herausarbeitung der jeweiligen Funktionsweise der Lehre zielt. Einerseits sollen klassische Fragen an das Lehrwerk gerichtet werden: An welcher Stelle werden Schwerpunkte gesetzt? Wo liegt das didaktische Moment? In welcher Weise wird auf satztechnische Schwierigkeiten und Besonderheiten eingegangen? Andererseits soll ein zentraler Teil der Gegenüberstellung den Blick auf Prozesse der Melodiebildung, oder allgemeiner, auf die Synthese musikalischer Linien und Themen richten. Dabei wird zu untersuchen sein, inwiefern linear

10 Vgl. dazu u. a. Gordon Kampe, »Misreading Ernst Kurth«. Der Einfluß der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren«, in: Patrick Boenke und Birger Petersen (Hrsg.), *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert*, Hildesheim 1972, S. 213–222; Siegfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983; Maria Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg. Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004.

oder kontrapunktisch geprägte Musikphilosophien und -auffassungen den Melodiebildungsprozess beeinflussen und definieren. Rasch wird sich zeigen, dass eine tiefergehende Untersuchung des Begriffsrepertoires unumgänglich ist, weswegen die Termini ›Polyphonie‹, ›Kontrapunkt‹ und ›Linearität‹ sowohl historisch als auch im Spiegel beider Theorien diskutiert werden sollen.

Der zweite Abschnitt der Arbeit untersucht die zu vermutenden Auswirkungen beider Werke auf die kompositorische Praxis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die publizistische Rezeption wie im Falle des Werks von Ernst Kurth soll als gleichrangig zur persönlichen Rezeption behandelt werden, wie sie im Lehrer-Schüler-Verhältnis oder im freundschaftlichen Austausch stattfindet. Relevantes Kriterium ist, dass ein Einfluss auf das kompositorische Schaffen denkbar oder sogar deutlich erwartbar ist und diese Bezüge logisch und wissenschaftlich nachvollziehbar bzw. nachweisbar sind. Aufgrund der vielfältigen und breiten Rezeption beider Werke können die Einflüsse kaum sinnvoll auf einen bestimmten Zeitraum oder auf einen bestimmten Personenkreis reduziert werden. Die Auswahl der in dieser Arbeit untersuchten Kompositionen erhebt mithin keinen Anspruch auf quantitative Vollständigkeit. Ziel ist es vielmehr, anhand der Werke ausgewählter Komponisten ein möglichst großes Spektrum an Auswirkungen beider Theorien abzudecken, um vor allem unterschiedliche Qualitäten von Linearität herauszuarbeiten. Die ausgewählten Werke sollen in der Folge musikalischen Analysen unterzogen werden, innerhalb derer der Fokus auf der Untersuchung linearer Strukturen und kontrapunktischer Satztechniken liegen wird. Der Pfad klassisch-parametrischer Analyse wird hierfür insofern verlassen bzw. neu definiert, als erstens die Parameter weniger am gesamten Werk denn vorrangig an kontrapunktisch gearbeiteten Bestandteilen geprüft werden sollen und zweitens in erster Linie die Parameter der Melodiebildung, im Speziellen musikalische Themen und Linien, betrachtet werden. Neben der Melodiebildung spielen einige weitere Parameter ebenfalls eine tragende Rolle. So sind beispielsweise sowohl die formale Anlage einer Komposition als auch Gattungsaspekte und Kriterien der Harmonik eng mit einer linearen bzw. kontrapunktischen Idee verwoben. Andere Aspekte wie Klang oder Instrumentierung sind hingegen von untergeordneter Bedeutung. Im Zentrum der Analyse steht fortan die Frage, ob und in welcher Form sich die Philosophien von Kurths und Taneevs Lehrwerken in den Kompositionen wiederfinden und welche Positionen die Komponisten letztlich dazu einnehmen: Wird die Theorie aufgegriffen und nachweislich erkennbar gezeigt oder kritisch gespiegelt? Resultieren daraus Wechselwirkungen, führten also kritische Anregungen seitens der Komponisten zu Änderungen von Lehrbestandteilen?¹¹

11 Sowohl bei Kurth als auch bei Taneev deutet manches darauf hin: Kurth nahm nach teils heftiger Kritik einige Änderungen an seinem Werk vor, und Taneev schreibt im Vorwort zu *Der bewegbare Kontrapunkt*, dass »Äußerungen und Vorstellungen

Eine besondere Problematik ergibt sich, wie bereits angedeutet, durch die oftmals unscharfe Terminologie, die überdies kontinuierlichen Veränderungen unterlag. Neben den für diese Arbeit zentralen Begriffen ›Linearität‹, ›Kontrapunkt‹ und ›Polyphonie‹ betrifft dies auch Tonalität und weitere damit zusammenhängende Termini wie ›Freitonalität‹, ›Atonalität‹ sowie ›Harmonik‹ bzw. ›Funktionsharmonik‹, die besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts relevant sind. Aufgrund der vielfältigen, über die Jahrhunderte ständig wechselnden Bedeutungen von ›Tonalität‹¹² erscheint eine Festlegung des Begriffs weder möglich noch sinnvoll, insbesondere vor dem Hintergrund, dass die zu analysierenden Kompositionen alle in einer Zeit liegen, in der es längst nicht mehr die eine Tonalität gab; vielmehr ist das frühe 20. Jahrhundert ganz wesentlich von höchst unterschiedlichen, experimentellen und auch sehr individuellen Interpretationen und Haltungen zu Tonalität geprägt. Ein zentrales Momentum bilden die Begriffsdefinitionen und -erweiterungen von Hugo Riemann,¹³ der in den 1870er-Jahren den Tonika-Bezug als Bedingung von Tonalität festhält, ihn aber 1882 maßgeblich erweitert, indem er leiterfremde Töne (zum Beispiel aus der Mediantik) mit einbezieht.¹⁴ Verankert ist darin die Idee fester tonaler Funktionen, also ein Rekurs auf Funktionsharmonik. Zahlreiche Theoretiker öffnen in der Nachfolge Riemanns den Begriff noch weiter, indem sie ihn als »Bezogenheit aller Klänge auf ein Zentrum« definieren. Unter diesen findet sich auch der junge Ernst Kurth, der den Begriff des »tonartigen Zentrums« 1914 in seinem ersten größeren Werk, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, verwendet und die Tonika darin als »Zentralton« oder »Konzentrationston« bezeichnet. Die von Riemann definierte Zuordnung von Tonalität zu einem binären Dur-Moll-System, auf der auch die nachfolgenden Ansätze letztlich fußen, gilt als Hauptgrund für das

der Studenten selbst überaus hilfreich« waren. Vgl. dazu Sergej Ivanovič Taneev, Vorwort zu *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*, niedergeschrieben 1906 in Klin, in: ders., *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Andreas Wehrmeyer und Ernst Kuhn (= *studia slavica musicologica* 4), Berlin 2000.

- 12 Der aus dem Französischen stammende Begriff ›tonalité‹ wurde erst um 1830 ins Deutsche entlehnt und zunächst mehrheitlich als Synonym zu ›Tonart‹ verstanden. Deutschsprachige Theoretiker wie Siegfried Wilhelm Dehn oder Hermann von Helmholtz beziehen sich in ihren Theorien jeweils auf französische Vorbilder wie Jean-Philippe Rameau, Daniel Jelenesperger oder François-Joseph Fétis. Vgl. dazu Michael Bleiche, Art. »Tonalität«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 6, Freiburg 1992, S. 6.
- 13 Dieser Arbeit liegt die Riemanns Definition des Begriffs zugrunde, da sie dem historischen Kontext angemessen erscheint und man davon ausgehen kann, dass sie für viele der hier behandelten Komponisten Gültigkeit besaß.
- 14 Bleiche, »Tonalität«, S. 8 f. (wie Anm. 12).

Aufkommen der Dichotomie Tonalität/Atonalität im frühen 20. Jahrhundert. Dies liegt auch darin begründet, dass der Tonalitätsbegriff zur Erfassung der progressiven kompositorischen Realität längst unbrauchbar geworden war und neue, adäquate Termini erforderlich wurden. Paradigmatisch für die Schwierigkeiten, eine passende Terminologie zu finden, stehen die Diskurse jener Zeit, in welchen kontinuierlich vermeintliche Konstanten hinterfragt und eine Reihe verschiedener, sich teilweise widersprechender Definitionen aufgestellt wurden.¹⁵ Deutlich wird daran, dass ein Modell zur Beschreibung von Musik des frühen 20. Jahrhunderts ganz offensichtlich nicht allein auf Kriterien der Tonalität gestützt sein kann, da diese weder präzise genug formuliert, noch einheitlich bestimmt sind, noch das Spektrum der kompositorischen Realität abdecken. Ausgehend von der Notwendigkeit, eine geeignete deskriptive Terminologie für die in dieser Forschung behandelten Werke festzulegen, soll die Frage nach Tonalität im Folgenden ganz fundamental gestellt werden: Können anhand von Tonalität bestimmte Phänomene der Kompositionspraxis im 20. Jahrhundert überhaupt beschrieben werden? Dafür gilt es unter anderem die Rolle der beiden Werke von Kurth und Taneev zu erörtern und ihre musiktheoretische, aber auch künstlerisch-ästhetische Wirkung an größeren musikhistorischen Kontexten zu messen. Dabei soll sowohl im engeren Sinne eine Einordnung ihrer Werke in die Geschichte linearer, kontrapunktischer, polyphoner Satztechniken erfolgen als auch eine Perspektive gegeben werden, was diese Erkenntnisse für die Musikgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts bedeuten können und inwiefern bestehende Denkmuster und Kriterien der Beschreibung und Einordnung von Musik überdacht werden müssen.

15 Vgl. dazu Definitionen von Domenico Alaleona, Herbert Eimert, Paul von Klenau, Anton Webern, Hermann Pfrogner, Matthias Hauer, Alban Berg u. v. m. Oftmals wird dort noch der Tonika-Bezug und damit ein Denken in Tonarten, also Hierarchie der Töne, als definierendes Element erwähnt. Die teilweise Ablehnung des Begriffs Atonalität (Arnold Schönberg) mischt sich mit Relativierung des Begriffspaares (Josef Matthias Hauer).