

4 – Terminologische Grundlagen: Polyphonie, Kontrapunkt, Linearität

Die große Diskrepanz zwischen den musikphilosophischen Ansätzen beider Lehrbücher, die mit den Polen ›konservativ‹ versus ›modern‹ umschrieben werden kann, wird unter anderem an der verwendeten Terminologie deutlich. Auf der konservativen Seite lässt sich Taneev verorten, für den sich die Adaption des historisch gewachsenen Begriffsrepertoires innerhalb seines gesamten Werkes als unproblematisch herausstellt. Weder innerhalb des sich grundsätzlichen Fragen widmenden Vorworts zum *Bewegbaren Kontrapunkt* noch an anderer Stelle reibt sich Taneev an terminologisch Bestehendem,¹²⁴ was mit Blick auf seine Lehre auch nicht verwundert: Bei allen Neuerungen, die *Der bewegbare Kontrapunkt* bereithält, stehen wesentliche Aspekte wie die zumindest ideenhafte Übernahme der Ordnungen aus Fux' *Gradus ad Parnassum*, die Grundlage der Zweistimmigkeit als basaler Ursprung des Kontrapunkts und das grundsätzliche Verständnis von »Note gegen Note« deutlich in historischer Provenienz – eine grundsätzliche Neuordnung der Begriffsmodelle erscheint insofern gewissermaßen obsolet.

Aus der Perspektive Ernst Kurths ist eine terminologische Erneuerung oder Anpassung der Lehre unabdingbar. An historischen Begriffen festzuhalten, ohne sie zu hinterfragen, hält er für innovationshemmend. Zumindest partiell geht es ihm tatsächlich um die Abschaffung und, wo notwendig, Ersetzung einiger über Jahrhunderte etablierter Begriffe, wobei sich Kurth der weitreichenden Konsequenzen bewusst ist und daher zumeist eher für ein neues, geschärftes Verständnis etablierter Termini plädiert. Diese angestrebte

124 Beispielhaft hierfür steht die Adaption älterer Begriffe wie ›Proposta‹ und ›Riposta‹ zur Themenbeschreibung im kontrapunktischen Satz.

›weiche‹ Transformation birgt jedoch wiederum die Gefahr, sich in terminologische Konflikte oder Widersprüche zu begeben, wie sich exemplarisch an der Wahl seines Werktitels zeigt, der den Begriff »Kontrapunkt« enthält. Prinzipiell lehnt Kurth jedoch diesen aus einer ganzen Reihe von Gründen ab.¹²⁵ In Anbetracht des allgemeinen Verständnisses, der gängigen Zuordnung zu diesem Themenfeld sowie des Schlagwortcharakters dieses so wichtigen Begriffs scheint Kurth den vollständigen Bruch, die Aufgabe oder Abwandlung des Begriffs, jedoch nicht gewagt zu haben. Retrospektiv lässt sich in jedem Fall konstatieren, dass sich die Beibehaltung des Terminus *Kontrapunkt* im Titel positiv auf die Verbreitung des Werkes und die Höhe der Verkaufszahlen auswirkte.

Kurths Wille zur elementaren Neuordnung der Terminologie erstreckt sich über sämtliche Felder und musikalische Parameter. Sie immer dort stark ausgeprägt, wo seine musikalische Anschauung von der historisch gewachsenen Norm abweicht. Auch wenn Carl Dahlhaus im *Bach-Jahrbuch* 1962 postulierte, »das Verfahren, Kurths Termini einer logischen Analyse zu unterwerfen, träge in Leere«,¹²⁶ soll der Versuch hier nicht unterlassen werden. Die Beschäftigung mit Kurth und Taneev erzwingt quasi – aus genannten Gründen (und wie sich später herausstellen wird) – die Erörterung und Definition der zu diesem Themenkomplex gehörenden wechselhaften und in Teilen historisch inkonsistenten Terminologie. Das Bedürfnis einer terminologischen Ausdifferenzierung von Polyphonie und Kontrapunkt scheint ferner dem Zeitgeist entsprochen zu haben. Neben Ernst Kurth haben sich auch Komponisten wie Heinrich Kaminski oder Heinrich Jalowetz in den 1920er-Jahren mit dem Thema befasst.¹²⁷ Weiterhin erscheint die Herausarbeitung eines terminologischen Standards mit Blick auf die angestrebte Gegenüberstellung, vor allem im Hinblick auf die Vergleichbarkeit beider Lehrwerke, unbedingt notwendig und insofern auch im Sinne einer besseren Verständlichkeit und Kongruenz essenziell. Im Wesentlichen geht es dabei um die Termini Polyphonie und Kontrapunkt, hinzu kommt der von Kurth eingeführte Begriff der Linearität.¹²⁸

125 Ausführliche Darstellung in Kapitel 5.1.

126 Dahlhaus, »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹« (wie Anm. 45), S. 58.

127 Vgl. dazu Henri [Heinrich] Jalowetz, »Polyphonie und Kontrapunkt«, in: *Pult und Taktstock* 7 (1925), S. 119–123 und Heinrich Kaminski, »Zum Concerto grosso«, in: *Pult und Taktstock* 5 (1925), S. 84–86.

128 Im Kontext von Linearität könnte sicherlich ebenfalls der Melodie-Begriff beleuchtet werden. Dieser bildet in der Theorie Kurths, insbesondere in den ersten Kapiteln, einen eigenen, von polyphonen Aspekten losgelösten Bereich. In der Lehre Taneevs hat der Begriff hingegen eine untergeordnete Relevanz, da er keine neue Bedeutungsebene erfährt und ausschließlich, sehr eng gefasst, als »Folge von Tönen« begriffen wird. Wegen der fehlenden Vergleichbarkeit für beide Theorien wird der Begriff hier nicht als Grundlage definiert, sondern innerhalb des Kapitels zu

Die Näherung an den Begriff der Polyphonie, dies zeigt bereits eine oberflächliche Durchsicht der einschlägigen Lexika und Enzyklopädien, offenbart ein bis heute fehlendes homogenes Verständnis, geschweige denn eine einheitliche Definition des Begriffs. Dieser Befund ist in erster Linie auf einige grundlegende Bedeutungswechsel zurückzuführen, die jeweils im Zuge musikhistorischer Wandlungsprozesse vollzogen wurden. Als semantisch überaus aufschlussreich kann sich neben der primären Frage, was ein Begriff bedeutet, auch die Frage herausstellen, was er nicht beschreibt. Für Polyphonie gilt dies in besonderer Weise, denn mit dem jeweiligen Bedeutungswandel ging immer auch die Bildung eines neuen gegensätzlichen Begriffes einher. Insofern stellt Polyphonie das Musterbeispiel eines Terminus dar, zu dem multiple Antonyme gebildet wurden, die teilweise völlig unterschiedliche Bedeutungen haben. Im Folgenden soll der Bedeutungswandel unter besonderer Berücksichtigung jeweiliger Antonyme kurz chronologisch dargelegt und erörtert werden.¹²⁹

Während im antiken Griechenland vor allen Dingen außermusikalische Phänomene wie Naturgeräusche, zum Beispiel Vogelstimmen, als polyphon bezeichnet werden konnten, beschreibt der Begriff ab dem Mittelalter in der Regel musikalische Elemente. Die Begriffe ›polyphon(ic)us‹ bzw. ›polyphonia‹ im Sinne von Mehrstimmigkeit im Allgemeinen tauchen um 1300 zum ersten Mal als dezidierte Gegenbegriffe zur bis dato vorherrschenden ›monophonia‹ (Einstimmigkeit) auf. Spätestens ab diesem Zeitpunkt spiegelt die Verwendung des Begriffs Polyphonie demnach eine von Menschen absichtsvoll konstruierte musikalische Anlage, die vokale Melodien so strukturiert, dass diese zeitgleich oder zumindest überschneidend¹³⁰ verlaufen und dementsprechend zumindest in Teilen mehrstimmig sind. Für den Zeitraum von Beginn der Etablierung mehrstimmiger Musik bis ca. 1600 kann demnach von einer Synonymie der Begriffe ›Polyphonie‹ und ›Mehrstimmigkeit‹ ausgegangen werden, welche aus heutiger Sicht aufgrund weitergehender Differenzierungen zwar längst überholt ist, deren Auswirkungen im Sinne einer Begriffszusammengehörigkeit sich dennoch an exponierten aktuellen Beispielen offenbaren: So führt die Systematik der *Musik in Geschichte und Gegenwart 2* keinen eigenständigen Artikel zur Polyphonie, sondern behandelt diese im übergeordneten Artikel zur Mehrstimmigkeit mit.

Kurths linearer Theorie, aber auch in einigen Kompositionsanalysen behandelt (siehe Theorieabschnitt zu Heinrich Kaminski, Kapitel 7.3).

129 Der Begriff ›Heterophonie‹, welcher maßgeblich von Carl Stumpf geprägt wurde, soll hier, wengleich er einen der altgriechischen Wortherkunft nach logischen Gegensatz zur ›Polyphonie‹ bildet, wegen seiner geringen Relevanz außen vor gelassen werden.

130 Die *MGG Online* nennt dabei als Beispiel die kurzzeitige Überlappung zweier einstimmiger Linien, die im Begriff sind zu enden bzw. zu beginnen.

Obleich nach einer mehrere Jahrhunderte andauernden Dominanz mehrstimmiger Musik mit Beginn des 16. Jahrhunderts gewichtige Bestrebungen in Richtung eines an antike Vorbilder angelehnten schlichteren, monodischen Stils emporkommen, scheint die Notwendigkeit, Polyphonie in Abgrenzung zu Einstimmigkeit zu verstehen, paradoxerweise zu verblassen. Stattdessen bildet sich, wesentlich begünstigt durch das Aufkommen des Dur-Moll-tonalen Systems sowie der Generalbasspraxis, das bis heute vorherrschende Begriffspaar ›Polyphonie‹ versus ›Homophonie‹ heraus, welches insbesondere noch im 17. Jahrhundert in erster Linie das ›Althergebrachte‹ vom ›neuartig Progressiven‹ zu unterscheiden sucht. Um jene beiden Antipoden haben sich in der Folge eine ganze Reihe weiterer Begriffszuschreibungen gebildet, deren Polarisierung die historische Auffassung einer klaren Stiltrennung weiter beförderte.

Zunächst ist die bis heute gemeinhin gültige Klassifikation des polyphonen Stils als ›horizontal‹, des homophonen Stils als ›vertikal‹ zu nennen, die sich neben der musiktheoretischen Ebene und den Anpassungen in der Kompositionslehre in erster Linie aus einem tiefgreifenden ästhetischen Wandel ableiten lässt, der eine dahin gehend differenzierte Musikauffassung zu Folge hatte. Dabei wurde ebenfalls eine Gleichsetzung der Terminologie mit kontrapunktischen Stilen vorgenommen,¹³¹ wobei der strenge Stil mit dem polyphonen, der freie mit dem homophonen Stil gleichgesetzt wurde.¹³² Diese Einteilung bringt wiederum die Öffnung im Hinblick auf Kategorien des Sakralen bzw. Weltlichen mit sich. So beschreibt beispielsweise Heinrich Christoph Koch den polyphonen Stil als zu geistlicher Musik passende Satztechnik, ohne diesen explizit zu erwähnen. Vielmehr lässt die inhärente Logik diesen Schluss zu: »Durch diese und dergleichen Eigenheiten bekommt der strenge Stil (und demnach der polyphone Stil) einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zur Kirchenmusik geeignet wird.«¹³³ Die Festlegung, der polyphone Stil sei der Komposition geistlicher, auch speziell liturgischer Musik besonders angemessen, spiegelt eine über Jahrhunderte tradierte Auffassung, die durch die Kirche sowie zahlreiche Vereinigungen¹³⁴ kontinuierlich gestärkt und in unterschiedlichen Ausprägungen

131 Die ebenfalls zu nennenden Begriffspaare ›Stile antico – Stile moderno‹ sowie ›Prima‹ und ›Seconda prattica‹ sollen aufgrund der wechselhaften komplexen Begriffshistorie nicht Teil der Untersuchung sein.

132 Vgl. dazu Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon. Welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt 1802, S. 1161.

133 Ebd., S. 1452.

134 Für das 19. Jahrhundert ist in erster Linie der Cäcilianismus zu nennen. Auch Zeitschriftengründungen (z. B. *Musica Sacra*) verfolgen die Zielsetzung einer

bis weit ins 20. Jahrhundert hinein häufig vertreten wird. Die Zusammengehörigkeit ist so stark verankert, dass im Sinne der Einteilung häufig Doppelbegriffe verwendet werden.

Die erste Beschreibung der Polyphonie als etwas »aus mehreren gleichberechtigten Stimmen [B]estehendes« kann nicht präzise datiert werden, ist jedoch entweder auf Athanasius Kircher oder Wilhelm Marpurg zurückzuführen.¹³⁵ Möglicherweise wurde schon Mitte des 17. Jahrhunderts erstmals eine gedankliche Ebene formuliert, die eine je nach Fall differierende »Berechtigung« zwischen mehreren Stimmen festmachen will. Der Umfang, in welchem eine Stimme Berechtigungen und somit Eigenständigkeit erhält, bemaß sich bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht allein an satztechnischen bzw. generell musikalischen Parametern, sondern sollte sich ebenfalls auf textlicher, also semantischer Ebene widerspiegeln. In polyphonen Werken sollte, ausgestattet mit melodischer Freiheit, jede Stimme für sich eigene, individuelle Empfindungscharaktere transportieren und so eine »gleichwertige Individualisierung der Stimmen« erreicht werden.¹³⁶ Den Gegenpart bildet der vierstimmige protestantische Choral, der im rhythmischen Gleichschritt, mit gleichem Text und durch die Vordergründigkeit der Oberstimme (und einer damit einhergehenden klaren Hierarchie) prototypisch für einen homophonen Satz steht. Mit der sich im 19. Jahrhundert verbreitenden Konnotation von Polyphonie als etwas Objektivem, Gefühlsneutralem verblassten derartige semantische Kategorien allerdings rasch und wurden durch andere, vorrangig technische Aspekte ersetzt.

Im Zuge der breiten Auseinandersetzung mit Theorie und Werken des 15. und 16. Jahrhunderts (beispielhaft hierfür stehen Bewegungen wie der Cäcilianismus) setzt sich Mitte des 19. Jahrhunderts teilweise die Auffassung von Polyphonie als Satztechnik mit untergeordneter Bedeutung der Harmonik durch. Diese neue Definitionsebene kann als primäre Ursache dafür genannt werden, dass Homophonie und Polyphonie bis heute als Antipoden begriffen werden und sich als stilistische Hauptkriterien der musikalischen Analyse herausgebildet haben. Dass es sich dabei offensichtlich um die Aufstellung zweier Extrempositionen handelt, die feingliedrige Kategorisierungen kaum zulässt, war vielen durchaus im Bewusstsein, wie Aussagen von beispielsweise Heinrich Bellermann oder Guido Adler verdeutlichen. Sie weisen ausdrücklich

Rückbesinnung auf den polyphonen Stil der Spätrenaissance und bilden insofern die Basis eines neu geführten Diskurses.

135 Wolf Frobenius, »Polyphon, polyodisch«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 5, Sp. 1.

136 Ebd. Frobenius verweist hier auf die Ausführungen Heinrich Christoph Kochs, der als Beispiele polyphon gesetzte Opernabschnitte und darin enthaltene Duette, Terzette und Quartette nennt.

auf zahlreiche Zwischenstufen, Misch- und Wechselformen hin, welche die Kompositionspraxis in der Regel ausmachen. Während Homophonie und Polyphonie weiterhin als Antonyme wahrgenommen werden, hat sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein neuer Gegensatz, und zwar zwischen Polyphonie und Harmonik, etabliert. In diesem Kontext bildeten sich verschiedene Lager, die eine Wertung und Hierarchisierung beider Kompositionsvarianten anstreben und dabei ein Phänomen als vom anderen abhängiges oder abgeleitetes darzustellen versuchten. So befand beispielsweise Hugo Riemann, dass die Polyphonie erst durch die harmonische Dur-Moll-Fundierung zu ihrer Blüte gefunden habe, während Philipp Spitta so weit ging, die Polyphonie in Bachs Orgelwerken als etwas nur scheinbar Vorhandenes zu beschreiben, das die wahre Säule des Satzes, die harmonische Struktur, lediglich umkleide.¹³⁷

Mit dem einsetzenden Verfall der Dominanz harmonisch geprägter Strukturen scheint die Grundlage der Argumentation all jener, die der Harmonik die tragende Rolle für die musikalische Konzeption selbst im polyphonen Satz zuschreiben, wegzufallen. Im 20. Jahrhundert verliert die Differenzierung an Schärfe und es wird vermehrt nach verbindenden Elementen zwischen beiden Kategorien gesucht.

Der Begriff Polyphonie soll innerhalb dieser Arbeit, den generalisierenden Entwicklungen folgend, einen mehrstimmigen Satz beschreiben, welcher unabhängige Stimmenverläufe enthält: Gattungs- oder Epochenzugehörigkeit sowie enger gefasste stilistische Merkmale sind nicht Teil der Definition.

Die Annäherung an den Begriff ›Kontrapunkt‹ oder ›contrapunctus‹ ist aufgrund seiner polysemen Verwendung ungleich schwieriger zu greifen. Mit Blick auf die historisch gewachsene, ausgesprochen vielseitige Verwendung des Terminus, beispielsweise zur Bezeichnung einer Satz-/Kompositionstechnik, eines einzelnen Stückes, einer Einzel- bzw. Gegenstimme oder einer allgemeinen musikästhetischen Grundidee,¹³⁸ ergibt sich das Bild eines einerseits sehr weit gefassten generalisierenden Terminus, der primär idiomatisch oder in Form eines Topos verstanden und genutzt wird; andererseits spiegeln die Unklarheit und das ›schwer Greifbare‹ daran einen Begriffsumfang wider, welches den scheinbar uferlosen kompositorischen Potenzialen des 20. Jahrhunderts nicht länger zu genügen scheint. So verstärkt sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts

137 Philipp Spitta, *J. S. Bach 1* (Erstausgabe: Leipzig 1837), ³1921, S. 101.

138 Carl Dahlhaus nennt konkret vier Bedeutungen: 1. »Die Kunst des reinen Satzes« nach Johann Philipp Kirnberger, 2. Die Technik des polyphonen Satzes (in Abgrenzung zum homophonen), 3. noch enger gefasst, die Technik der Vokalpolyphonie vor 1600, 4. ein Tonsatz, dessen Stimmen sich funktional und durch ihr Gewicht voneinander abheben. Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. 2. Teil: *Deutschland*, hrsg. von Ruth E. Müller (= Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt 1989, hier: S. 128.

das Bestreben nach einer Systematisierung und damit einhergehenden Präzisierung des Begriffs, was sich in der Herausbildung zahlreicher Spezifizierungen niederschlägt. Dazu zählen beispielsweise euphonischer (H. Bessler), chromatischer, ornamentaler, motivischer, kantabler, psychologischer (C. Dahlhaus), deformierter, sublimierter, paradoxer (S. Borris), funktioneller oder totaler Kontrapunkt (Th. W. Adorno). Während sich all diese Begriffe auf einige wenige Komponisten bzw. einen festgelegten Zeitraum oder eine Werkgruppe beziehen, tauchen die Antipoden des harmonischen und des linearen Kontrapunkts – das Erbe des 19. Jahrhunderts – als weit generellere, die anderen Spezifika umfassenden Termini auf. Die theoretisch-didaktische Auseinandersetzung mit dem Kontrapunkt lässt im 19. Jahrhundert in ihren Grundzügen die Herausbildung zweier Strömungen erkennen, von welchen die eine sich in der Tradition des strengen Stils nach Palestrina sieht (Albrechtsberger, Cherubini, Fétis, Bellermann), wohingegen die andere, so könnte man sagen, den harmonischen Kontrapunkt nach Kirnberger bzw. Bach lehrt (Reicha, Richter, Jadassohn).¹³⁹ Ungeachtet der Tatsache, dass das im 20. Jahrhundert daraus entwickelte Begriffspaar ›linear‹ versus ›harmonisch‹ durchaus als polemische Kritik am Kontrapunkt der Romantik gesehen werden kann,¹⁴⁰ ist die dahin gehende dialektische Kategorisierung des Kontrapunkts in der gegenwärtigen Lehre bis heute zu erkennen. Kontrapunkt, darin herrscht Übereinkunft, ist eine Spezialform von Polyphonie, also einem mehrstimmigen Konstrukt, das bestimmte Kriterien erfüllt. Relevant für die Verwendung des Begriffs ›Kontrapunkt‹ in dieser Arbeit ist insofern einerseits, dass andere Bedeutungsebenen (siehe oben) ausgeschlossen sind, und andererseits, dass mit Kontrapunkt das Verständnis von ›Note gegen Note‹ einhergeht, was bedeutet, dass Kontrapunkt im Spektrum der horizontal organisierten Kompositionsmodelle die größte Tendenz zu Vertikalität aufweist.

Im Gegensatz dazu steht der Begriff der Linearität, dessen Einführung im Bereich der Musik im Allgemeinen bzw. des ›linearen Kontrapunkts‹ im Speziellen auf Ernst Kurth und dessen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* zurückzuführen ist.¹⁴¹ Wenngleich der Begriff – auch im Zusammenhang mit Musik – bereits früher auftauchte,¹⁴² erlangte er erst durch Kurth große Verbreitung. Primäres Bestreben von Kurth mag einerseits, wie bereits Carl Dahlhaus feststellte, die Statuierung eines Gegenbegriffs zum »harmonischen

139 Krützfeld, Art. »Kontrapunkt«, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12849>, (wie Anm. 1).

140 Vgl. dazu Klaus-Jürgen Sachs, Art. »Contrapunctus«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 2, Freiburg 1982, S. 37.

141 Ebd., S. 33.

142 Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München 1909, S. 201.

Kontrapunkt«¹⁴³ gewesen sein, andererseits dürfte ihm jedoch auch an einer deutlichen Abgrenzung von jeder Form homophon (und damit vertikal) determinierter Melodik gelegen gewesen sein. Ferner scheint Kurth eine Verschiebung der Perspektive in Richtung horizontaler Parameter intendiert zu haben: Innerhalb der Bandbreite kompositorischer, satztechnischer Kompositionsmodelle ist ein Begriff wie Kontrapunkt bereits einem horizontalen Spektrum, der Polyphonie, zugeordnet. Dies erscheint Kurth jedoch offenbar nicht ausreichend differenziert,¹⁴⁴ denn durch die bewusste Addition und Betonung des linearen Aspekts wird das Primat der Linie innerhalb des Spektrums nochmals erhöht und auf eine Weise übersteigert, die Widersprüche birgt. Dies ist auch Kurth bewusst, weswegen er eine terminologische Anpassung anregt.¹⁴⁵ Interessanterweise hat sich die von Kurth geprägte neuartige Terminologie, ausgehend vom Kernbegriff ›Linearität‹, im Laufe der 1920er-Jahre äußerst schnell durchgesetzt. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt wurde,¹⁴⁶ verwendeten zahlreiche Komponisten, Musikkritiker und -journalisten, Pädagogen, Kulturpolitiker usw. ›Linearität‹ bereits wenige Jahre nach Veröffentlichung des Werkes in großer Regelmäßigkeit. Der Begriff der musikalischen Linie lässt zumindest die Betrachtung als einer horizontal eher offenen Struktur zu, deren Enden jeweils nicht feststehend sein müssen und sich im Weiteren verlaufen können, um gegebenenfalls in neue Linien überzugehen. Anders verhält es sich mit klassischen Themen bzw. im Bereich kontrapunktischer Soggetti, welche, um einen mathematischen Vergleich heranzuziehen, eher als ›Strecke‹ bezeichnet werden müssten, da ihnen in der Regel eine mehr oder wenig deutlich erkennbare Dauer vorgegeben ist. In der Folge soll innerhalb der Arbeit diese Unterscheidung, auch um der Vergleichbarkeit zweier in dieser Hinsicht sehr unterschiedlicher Modelle willen, nicht gemacht werden. ›Linearität‹ enthält demnach zwei Bedeutungsebenen: einerseits umschließt lineares Komponieren Kontrapunkt, denn Kontrapunkt ist eine bestimmte Form von Linearität. Andererseits bildet ›Linearität‹ im Herausstellen von Horizontalität einen Gegensatz zu ›Kontrapunkt‹ (Vertikalität). Beide sind in Abgrenzung zu ›Homophonie‹ lineare Formen, die unter dem Oberbegriff ›Polyphonie‹ zusammengefasst werden können.

143 Dahlhaus, »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹« (wie Anm. 45), S. 58.

144 Vgl. dazu Kapitel 5.1.

145 Dazu mehr in Kapitel 5.

146 Vgl. dazu das Kapitel 3.2.