

5 – Analyse beider Lehrwerke

5.1 Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*

Das Werk gliedert sich auf oberster Ebene in fünf große Abschnitte: 1. Grundlagen der Melodik, 2. Das Problem des Kontrapunkts, 3. Bachs melodischer Stil, 4. Die polyphone Satzanlage und 5. Technik der Linienverknüpfung, die wiederum in einzelne Kapitel und Unterkapitel aufgeteilt sind. Auf den ersten Blick scheint die Anlage des Werkes in gängiger Form schrittweise an das Thema Kontrapunkt heranzuführen. ›Kontrapunkt‹ definiert sich seiner etymologischen Bedeutung und der Logik des Terminus nach über die Verknüpfung zweier oder mehrerer »Werte«, wobei man sich von der wörtlichen Übersetzung einzelner gegeneinander gesetzter Noten insoweit lösen kann, als dass im Ergebnis zweifelsohne Linien – oder genereller: eine Form der Mehrstimmigkeit – gemeint sein sollen. Die Einführung in die Struktur und den Charakter der kontrapunktischen Melodik oder allgemeinen Linienbildung, also der Einstimmigkeit, nimmt daher in einem Großteil der Lehrbücher für gewöhnlich nur wenig Raum ein, muss man die Melodiefrage aus Sicht der meisten Lehrbuchverfasser doch ohnehin im Kontext der anderen Stimmen beantworten. Nicht so bei Kurth: Die Struktur seines Lehrbuches stellt insofern eine Besonderheit dar, als erst im fünften und damit letzten Kapitel überhaupt auf konkrete Aspekte der Mehrstimmigkeit eingegangen wird – genauer auf die Verknüpfung zweier Linien, denn auf Besonderheiten der Drei- und Vierstimmigkeit kommt Kurth nicht zu sprechen. Ein Blick auf die Seitenzahlen verdeutlicht diese Gewichtung: Die Betrachtung der Mehrstimmigkeit erstreckt sich auf gerade einmal 84 von insgesamt 532 Seiten, was in etwa 16 Prozent des gesamten Werks entspricht. Aus dieser quantitativen Beobachtung ließe sich die Vermutung ableiten, dass Kurth Zweistimmigkeit im Vergleich zu einstimmigen melodiebildenden Phänomenen als sekundär erachtet. Dies könnte sich wiederum in Form einer starken

Vereinfachung, Zusammenfassung und auch Reduktion des kontrapunktischen Regelwerkes äußern, was in der Folge untersucht werden soll.

Im ersten Kapitel führt Kurth den Leser an die Kernidee seiner Auffassung von Linearität heran. Sie ist die Voraussetzung für die folgenden Ausführungen, innerhalb derer zweifelsfrei die Melodie- bzw. Linienbildung den Hauptpunkt der Lehre bildet. Kurth ist davon überzeugt, dass entgegen gängiger Ansichten eine Melodie nicht als die Summe ihrer einzelnen Töne betrachtet werden kann. Vielmehr definiert er Melodie bzw. deren Wesen als Bewegung:

Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun in primitivem oder in tonalem, d. h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisiertem Zusammenhang), sondern das Moment des Übergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg. [...] Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie.¹⁴⁷

Aus dem Zitat lässt sich bereits die von Kurth intendierte psychologische Fundierung seiner Melodielehre herauslesen: Anstelle einer Untersuchung des Gegenstandes ›Melodie‹, also einer objektorientierten Herangehensweise, die in letzter Konsequenz zwangsläufig das Aufteilen dieser in Einzeltöne zur Folge hat, rückt Kurth die Wirkung von melodischen Linien auf das Subjekt ins Zentrum seiner Betrachtung:

Um die Musiktheorie zu begründen, gilt es nicht bloß zu »hören« und immer wieder nach den Erscheinungen des Erklingenden zu fragen, sondern tiefer zu den Urvorgängen in uns selbst hinabzutauchen. [...] Unsere ganze Musiktheorie krankt an dieser falschen Grundeinstellung, welche ihre Grundlagen zu einseitig außerhalb von uns selbst sucht.¹⁴⁸

Diese und weitere (musik-)psychologisch fundierte Erläuterungen des Anfangskapitels bilden letztlich die Argumentationsgrundlage für seine gesamte Lehre. Die Spannungsbezüge zwischen horizontal organisierten, nacheinander folgenden Tönen, also melodischen Linien, etabliert Kurth zu Beginn seiner Theorie als ursächlichste Grundlage jeder Musik; den weiteren Teilen der Lehre steht das absolute Primat der Linie demnach allgemeingültig voran. Allen weiteren Erkenntnisschritten liegt dieser fundamental formulierte Ansatz zugrunde, der gleichzeitig als initialer Baustein seines späteren musikpsychologischen Schaffens betrachtet werden kann. Das Primat der Melodik wird

147 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 2.

148 Ebd., S. 7.

insbesondere gegenüber der Harmonik wiederholt formuliert und offenbart die Grundidee: Zur Erklärung misst Kurth den einzelnen Tönen, zunächst eines Dur-Tonraumes, unterschiedliche Spannungswirkungen bei und hierarchisiert diese. Anhand der Ergebnisse veranschaulicht er die resultierenden Spannungswirkungen auf harmonische Zusammenhänge, mit der erneuten Betonung der Ursprungswirkung melodischer Gewichtung:

Die in sehr vielen Harmonie-Lehrbüchern anzutreffende Erklärung der Wirkung des Leittones aus seiner Zugehörigkeit zum Dominantakkord beruht auf einer Verwechslung von Ursache und Wirkung.¹⁴⁹

Ausgehend von der Melodik, der er jene übergeordnete Gewichtung und thematische Relevanz eingeräumt, versucht Kurth, das Prinzip einer scheinbar bedingungslosen Linearität auf allen musikalischen Ebenen durchzuexerzieren. Darunter fällt in der Folge auch der Dissonanzbegriff, den Kurth auf den Bereich der Melodik ausdehnt, was, sofern man von einstimmiger, wechselnder Polyphonie absieht,¹⁵⁰ zunächst befremdlich erscheint, unterliegt eine womöglich als dissonant beschriebene Melodie in der Beurteilung doch oftmals der Art der Harmonisierung. So kann jede dissonante Melodie bei entsprechender konsonanter, im klassischen Sinne wohlklingender Harmonisierung als konsonant empfunden werden – und umgekehrt. Seinen Gedanken dazu erläutert Kurth am Beispiel des Schluss-Empfindens, das sich, sofern die Melodie keine Schlusswirkung aufweist, nicht einstellen kann, selbst wenn dies im »besten« Fall von einer authentischen Kadenz begleitet wird. Kurths Argumentation liegt also die explizite Beachtung melodischer Parameter zugrunde, denen er bei der Melodiebildung im linearen Satz höchste Priorität beimisst. Diesen Ansatz verfolgt Kurth so stringent, dass jede vertikale Betrachtung des Satzes grundsätzlich ausgeblendet werden soll.

Innerhalb des zweiten Kapitels erörtert er, warum die gängige Kontrapunktphilosophie, insbesondere im Gefolge von Fux, einem aus seiner Sicht grundsätzlich falschen Ansatz folgt. Er äußert sich dazu wie folgt:

Damit ist eine Tendenz zu einer horizontalen Satzstruktur schon an den Wurzeln zerstört, wie man sich bei einiger Überlegung ohne weiteres sagen muß: »Note gegen Note« heißt Aneinanderbindung von Tönen in bestimmten Intervallen; ein zweistimmiger Satz aber, in welchem je zwei Töne als ein gleichzeitiger Zusammenklang (»Note gegen Note«) der Struktur zugrundegelegt werden, ist eine Folge einzelner akkordlicher Erscheinungen, (ob nun zweistimmiger, oder hernach auch drei- und mehrstimmiger), eine Summe vertikal angelegter Einzelbildungen.¹⁵¹

149 Ebd., S. 41.

150 Vgl. dazu Kapitel 4.

151 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 100.

Weiter folgert er:

Der Name »Kontrapunkt« bedeutet so genau das Gegenteil von dem, was er sagen soll; denn die melodisch-polyphone Schreibweise ist der Gegensatz zu einer solchen, die jeden Ton einer Stimme mit einem Einzelton einer andern verbindet, Note gegen Note setzt; sie zielt dahin, daß Linienzüge sich nebeneinander entwickeln.¹⁵²

Schließlich fordert Kurth eine Abkehr vom Begriff des Kontrapunkts, wenngleich dies nicht ohne den Vorschlag einer Alternative geschieht:

Liegt daher im Namen »Kontrapunkt« schon das Abirren vom mehrstimmigen Linienprinzip ausgedrückt, so wäre bei der Wahl eines den horizontal durchgeführten Satzentwurf deutlicher ausprägenden Ausdrucks davon auszugehen, daß nicht Note gegen Note, sondern Linie gegen Linie gesetzt wird und statt von kontrapunktischer eher von kontralinearer Schreibart zu sprechen, oder besser noch, da die melodischen Züge nicht eigentlich gegen einander gesetzt werden, sondern nebeneinanderverlaufend, durch ihre Gleichzeitigkeit möglichst ungehindert, von paralinearer Schreibart (παρά = neben, nebenher).¹⁵³

An diesen wenigen Zeilen lässt sich der gesamte Stil seines Werkes und seiner Lehre erkennen, die Grundidee tritt in ihrer konzentriertesten Form zutage. Jedem Lernenden muss sich jedoch an dieser Stelle die Frage aufdrängen, wie die Erstellung eines mehrstimmigen linearen Satzes unter den von Kurth genannten Prämissen gelingen soll: Zwar sollen Zusammenklänge zunächst unbeachtet bleiben, im Endergebnis dürfen sie jedoch nicht vollkommen vernachlässigt werden:

Das Hauptziel des Satzentwurfs besteht darin, daß die Linienzüge in gleichzeitiger Entfaltung durchzudringen vermögen und daß sie sich möglichst ungehindert durch Rücksichten auf Zusammenklangerscheinungen durchsetzen können, (wenn auch die Hebung der aus dem Prinzip heraus sekundären Zusammenklangerscheinungen zu möglichst voller harmonischer Eigenwirkung eine weitere Forderung jedes guten Satzes ist).¹⁵⁴

Wie bereits eingangs erwähnt, kommt dem *Gradus ad Parnassum* in Bezug auf die kontrapunktische Lehre eine herausragende Bedeutung zu. Der monumentale Nachhall des Werkes entfaltete besonders im langen 19. Jahrhundert seine Wirkung und bildete gewissermaßen den Grundstein und Maßstab innerhalb

152 Ebd.

153 Ebd.

154 Ebd., S. 101.

des, bezogen auf diesen Kontext, musiktheoretischen, später musikwissenschaftlichen Diskurses. Die Auseinandersetzung Kurths mit dem *Gradus ad Parnassum* ist also in gewisser Weise sowohl aus historischer Perspektive – aufgrund der herausragenden Relevanz des Werkes – als auch mit Blick auf eine ganz allgemeine Musikphilosophie unumgänglich, denn Kurths kontrapunktische Auffassung widerspricht der Fux' fundamental. Die umfassende Auseinandersetzung spiegelt sich innerhalb der Ausführungen Kurths sowohl qualitativ als auch quantitativ wider, keine andere Lehre wird in solcher Häufigkeit erwähnt und in diesem Maße kritisch, intensiv, ja fast emotional diskutiert. Die Konzeption des *Gradus ad Parnassum* beruht neben seiner Vermittlung im dialogischen Prinzip auf einem klar strukturierten System, das mithilfe aufeinander aufbauender sogenannter Gattungen (1–5) den Schüler an die Setzung eines Kontrapunkts heranführen soll. Vorlage und Modell dieser Idee finden sich in Grundzügen schon bei Zarlino (*Le Institutione harmoniche* 1558), dessen Ausführungen Kurth wegen ihrer auf freie Entfaltung der Melodie abzielenden und (noch) wenig schematisierten Darstellung durchaus als positiv bewertete.¹⁵⁵ Die Idee der kontrapunktischen Gattungen beinhaltet bei Fux in einem ersten Schritt die Reduktion auf die ursprünglichste, dem Terminus direkt entsprechende Erscheinung, das Setzen einer Note gegen eine jeweils andere, und in einem zweiten Schritt die Ausweitung, indem man eine Note gegen mehrere andere, erst zwei, dann vier, setzt. Die genaue Methode, die Wahl und Benennung der Gattungen und insbesondere die Reduktion zur Zweistimmigkeit stellen an sich kein Problem dar und sind überdies nicht der Anlass für Kurths Kritik (er selbst sieht die Zweistimmigkeit als Basis aller mehrstimmigen Überlegungen). Es ist die Tatsache, dass jede Melodieüberlegung an sich und von Beginn an die Struktur einer zweiten Stimme gekoppelt ist, die Kurth widerstrebt:

Das Arbeiten von Note zu Note, gegen die eine, zwei oder mehrere Noten einer anderen Stimme zu setzen seien, bedingt, noch ehe man an die technischen Fragen der Mehrstimmigkeit herantritt, schon die volle Verknennung des Linienbegriffs an sich und als Unterrichtsgrundlage die Unterbindung alles melodischen Empfindens.¹⁵⁶

In Kurths Augen schränkt ein System, in dem jede Linie konsequent und ab ihrer Erschaffung an eine weitere gekoppelt ist, die freie Entwicklung der Linie und damit die kontrapunktische Idee so stark ein, dass Charakter und Wesen kontrapunktischer Satztechnik angegriffen oder sogar gänzlich ausgehebelt werden. Kurths Vorwurf richtet sich dabei gegen die allgemeine

155 Ebd., S. 114.

156 Ebd., S. 110.

Kontrapunktphilosophie seiner Zeit und somit gegen beinahe alle Kontrapunktlehrbücher in der Fux'schen Nachfolge, von welchen, unter Vorbehalt, das Werk Riemanns zu gewissen Teilen ausgeklammert werden könnte, da es in einigen Punkten Gemeinsamkeiten aufweist.¹⁵⁷ Die Art und Weise, mit der Kurth Fux' Werk angreift, reicht von leiser Kritik:

Trifft man doch heute bei Musikern, und zwar nicht etwa bloß bei Schülern, auf die allen Ernstes eingewurzelte Anschauung, der Kontrapunkt bestehe aus »fünf Gattungen«, als ob diese fünf Lehrgangabschnitte das geringste mit dem Wesen des Kontrapunkts an sich zu tun hätten.¹⁵⁸

bis hin zur scharfen Attacke:

Es könnte gar keine minderwertigere, zum Leben des Kunstwerks in größerem Widerspruch stehende Grundlage geben als diese Systemisierung nach den fünf »Gattungen«, welche bei der Linienbildung eine mechanische Zusammenstellung bestimmter Taktwerke zum grundlegenden Gesichtspunkt erhebt, die für sich allein betrachtet ein nichtssagendes Moment bedeuten, da sie mit aus dem ganzen Ausdruck und der Energie der melodischen Formung hervorgehen; eine Melodie entsteht nicht, indem man einen Ton an den andern kettet, wie es hier gelehrt wird.¹⁵⁹

Ogleich Kurth die stilistischen Unterschiede zwischen dem sogenannten ›strengen‹ bzw. ›freien‹ Stil bewusst sind, erscheint ihm eine Trennung der Lehre bzw. eine stilistische Kategorisierung und Zuordnung einzelner Lehrpunkte irreführend. Dies macht sich in erster Linie an seiner Einschätzung der Kirchentonarten bemerkbar, die er im Wesentlichen, zumindest was ihren didaktischen Wert betrifft, für überkommen hält. Nebenbei bemerkt, teilt Kurth diese Ansicht mit Hugo Riemann, welcher im Vorwort zur zweiten Auflage des *Lehrbuchs des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts* 1908 kritisiert, dass ein Lehrwerk des 19. Jahrhunderts wie Heinrich Bellermanns *Kontrapunkt*¹⁶⁰ »ignoriert, dass die ›Kirchentonarten‹ seit Jahrhunderten begraben sind.«¹⁶¹ Der Aufbau des *Gradus ad Parnassum*, in welchem sowohl unter

157 Ebd., S. 134.

158 Ebd., S. 105.

159 Ebd., S. 111.

160 Riemann bezieht sich hierbei auf die 1901 erschienene letzte Auflage des 1862 erstmals veröffentlichten Werkes *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*. Es handelt sich dabei um die vierte Auflage und nicht, wie von Riemann fälschlich behauptet, um die zweite, die bereits 1877 erschienen war.

161 Hugo Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig 21908, S. II.

Hinzunahme von Kirchentonarten als auch dezidiert im Kontext des strengen Stils nach Palestrina gearbeitet wird, stößt Kurth befremdlich auf. Er schreibt:

Gerade im Kontrapunkt-Unterricht, wo alles auf großzügige, freie Entwicklung von Linien ankommt, und wo Lernende sich auf genug andere, in der Materie selbst liegende Dinge zu konzentrieren haben, sind solche mitgeschleppte Reste, wie Kirchentonarten und alte Schlüssel, lediglich Hemmnisse.¹⁶²

Die Ambivalenz seiner Kritik zeigt sich im weiteren Verlauf seines Buches darin, dass Kurth einerseits seine Abneigung gegen Kirchentonarten deutlich zum Ausdruck bringt (»Daher ist das vielfach noch geübte Festhalten an den Kirchentonarten doppelt lächerlich«¹⁶³), andererseits wiederum in Bezug auf Fux positiv hervorhebt, dass die Kirchentonarten und ihr »melodischer Tonartbegriff«¹⁶⁴ den letzten Rest linearen bzw. melodischen Empfindens aufrechterhielten.

Spätestens mit der Addition einer dritten, vierten oder noch weiterer Stimmen und der daraus resultierenden deutlicheren Abzeichnung harmonischer Zentren scheint Kurth eine Beschäftigung mit Kontrapunktlehren notwendig, die sich von harmonischer Seite nähern. Die Idee, sich einem kontrapunktischen Satz anhand eines harmonisch skizzierten Gerüsts zu nähern, hat laut Kurth ihren mindestens gewichtigsten Vertreter, wenn nicht sogar ihren Ursprung in Hugo Riemann.¹⁶⁵ Diese Annäherung erfolgt dabei sowohl in der Konzeption der Musikwerke als auch in ihrer analytischen Analyse mithilfe der Konstitution harmonischer Abfolgen, welche sich aus der Melodieführung der jeweiligen *cantus firmi* ableiten lassen. Die kontrapunktische Ausarbeitung soll in Form einer Figuration des Gerüstsatzes entstehen, welcher neben seiner harmonischen eine rhythmische Struktur aufweist.¹⁶⁶ Riemanns Position ist mitnichten als singulär zu erachten, auch beispielsweise Felix Draesekes *Der gebundene Styl* oder Rudolf Marquardts *Der Lehrer des Kontrapunktes* setzen jeweils einen Choralatz als Basis voraus, welcher einer Anreicherung durch Figurationen und kanonische Teile unterzogen wird. Zumindest Marquardt scheint die eigenständige melodische Entwicklung aller Stimmen für so relevant zu erachten, dass er vorschlägt, mit der Konzeption der oftmals als Lückenfüller betrachteten Mittelstimmen zu beginnen.¹⁶⁷

162 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 106.

163 Ebd., S. 108.

164 Ebd., S. 107.

165 Hierbei kann weiterhin Johann Georg Albrechtsberger erwähnt werden.

166 Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts* (wie Anm. 161), S. IV ff.

167 Rudolf Marquardt, *Der Lehrer des Kontrapunktes*, Berlin 1909, S. 1 (Vorwort).

Kurths Kritik daran richtet sich – dies erscheint besonders mit Blick auf den zeitlichen Kontext relevant – nicht gegen ein aus der Lehre des »harmonischen Kontrapunkts« resultierendes harmonisches Klangbild: Im Gegenteil, das Klangideal der Harmonik wird von Kurth an keiner Stelle infrage gestellt, es soll unbestritten Bestandteil oder sogar Ziel jedes kontrapunktischen bzw. linearen Satzes sein:

Wir haben die Theorie eines Kontrapunkts anzustreben, der stark harmonisch, aber nicht harmonisch fundiert ist.¹⁶⁸

Problematisch ist nach Kurth die didaktische Aufbereitung kontrapunktischer Kunst von harmonischer Seite. Sie soll demnach niemals der Weg sein oder als Stütze dienen, sondern idealerweise das nackte Resultat darstellen. Die Kritik manifestiert sich explizit an Riemanns Ansatz, primär ein harmonisches Gerüst anzufertigen, um im nächsten Schritt die zunächst statischen, aus dem harmonischen Fortgang generierten Einzelstimmen künstlich zu beleben. Aus Kurths Sicht mündet diese Vorgehensweise jedoch bloß in einer Art Schein-Kontrapunkt, der als simple melodische Modifikation eines harmonischen Satzes betrachtet werden kann.¹⁶⁹ Auch wenn Kurth im Kontext der harmonischen Auseinandersetzung nicht explizit auf Fux hinweist, könnte man möglicherweise unterstellen, dass ihm die Analogie zum Gattungssystem offensichtlich erschien, denn die Kritik schlägt an dieser Stelle in dieselbe Kerbe. Die von Riemann vorgebrachte Methode der horizontalen Ausschmückung einer vertikal gestützten (harmonischen) Abfolge kann durchaus – zwar ca. 160 Jahre später und im Äußerlichen scheinbar verschieden, weil im Gewand der Harmonik – als dem Fux'schen Weg sehr ähnlich und unverkennbar in der Tradition der Gattungen betrachtet werden. Demzufolge überträgt sich Kurths eindringliche Verfechtung des Primats der Linie und damit die Kritik an einem »Note gegen Note«-Ansatz konsequenterweise auf den harmonischen Ansatz, bleibt der Grund ja derselbe: Die freie Entwicklung der Melodie wird einerseits generell durch vertikale Momente beschränkt, andererseits bedingt eine harmonische Annäherung die Festsetzung harmonischer Schwerpunkte, welche wiederum eine (zumindest gedankliche) »Zerstückelung« der Linie zur Folge haben:

Dadurch daß man anleitet, auf jeden Taktanfang als akkordlich zu fundierenden Stützpunkt hinzuzielen, wird unnötiger Weise und entgegen der Tendenz des Kontrapunkts das Entwerfen in Linien auf ganz kurze Strecken eingeschränkt; dazu kommt, daß im polyphonen Liniensstil die Taktanfänge überhaupt nicht

168 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 142.

169 Ebd., S. 140 ff.

die Schwergewichtsbedeutung haben, die ihnen in der späteren, klassischen Musik zukommt.¹⁷⁰

Neben jeder Form vertikaler Momente, welche die freie Linienentwicklung beschränken, kommt Kurth auch auf horizontale Momente zu sprechen, insbesondere auf rhythmische Elemente der Melodiebildung. Ganz im Sinne einer konsistenten Theorie sollen der Melodieentwicklung keine rhythmischen Determinanten unterlegt werden, die den linearen Fluss durch eigene Regelmäßigkeiten oder Muster störend zu beeinflussen drohen. Neben der Ablehnung des Prinzips »Note gegen Note« und der Annäherung über harmonische Zentren wird auch eine greifbare, durch schlichte Empfindsamkeit charakterisierte Rhythmik für unpassend erklärt. Kurth unterscheidet für die Melodiebildung zwei grundsätzliche Stilrichtungen, von welchen eine die klassische, periodische oder liedhafte Melodie darstellt, während die andere der vermeintlich primitiven, menschlichen, pulsartigen Taktakzentuierungen enthoben ist:

Während der polyphone Stil mehr auf die lineare Formausspannung an sich, die Auswirkung der kinetischen Energie des Melodischen gerichtet ist, bricht im Klassizismus das im Schrittgefühl beruhende rhythmische Empfinden mit solcher Gewalt hervor, daß die Schärfe seiner Akzentbetonungen die ungemessene Auswirkung der melodischen Energie durchschneidet und die konstante Unterbrechung des linearen Bewegungszuges durch regelmäßige Einkerbungen bewirkt.¹⁷¹

Der von ihm als »klassisch« bezeichnete Melodiestil, den er mit Adjektiven wie »symmetrisch«, »periodisch«, »natürlich«, »pulsartig«, »liedhaft«, »gruppiert«, »akzentuiert« oder »marschartig« beschreibt, sei aufgrund seines determinierten, auf Regelmäßigkeit und Erfüllung einer Erwartung beruhenden Charakters nicht für den polyphonen Stil geeignet. Dem stehe die »polyphone Linie« gegenüber¹⁷², deren Fortspinnung (theoretisch) unvorhersehbar, frei, ungebunden und losgelöst von anderen Parametern verlaufen könne und somit nicht nur die (satztechnische, theoretische) Basis, sondern den (klanglichen, hörbaren) Charakter des polyphonen Stils an sich darstelle.

Ein weiterer Aspekt tritt im Zusammenhang mit der Vokalmusik hervor, in welcher Betonungen und Akzentuierungen grundsätzlich durch die Textvorlage und damit, aus Sicht Kurths, außermusikalisch determiniert sind. Selbst

170 Ebd., S. 135.

171 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 155.

172 Ein Ausdruck Kurths, der im Weiteren häufig Verwendung findet. Gemeint sein dürfte hiermit der Charakter einzelner Linien innerhalb eines polyphon angelegten Satzes. Für Kurth stellt der Begriff keinen Widerspruch dar. Siehe beispielsweise Abschnitt 3, Kapitel 8 seines Werkes *Die Polyphonie der einstimmigen Linie*.

Melodievorlagen, die in weitgehend unrhythmischer Form vorliegen, wie beispielsweise der gregorianische Choral, seien in ganz wesentlicher Form durch die Betonung des Textes beeinflusst. Kurth erwähnt den gregorianischen Choral hier explizit als Vorläufer eines melodisch freien Stils. Zwar weise dieser, eben aufgrund der Textgebundenheit, nicht den höchsten Grad freier Linearität auf und entspreche somit (noch) nicht dem Ideal eines Instrumentalsatzes des frühen 18. Jahrhunderts, doch deuteten die Choralenden durch die ausgedehnten, einstimmigen Melismen auf jene spätere, freie Linearität hin.¹⁷³ Eine freie, ungebundene Fortspinnung und die dadurch erreichte Flexibilität der Linie stelle sich ferner nicht bloß im Sinne der einstimmigen Melodiebildung als vorteilhaft heraus, sondern diene, laut Kurth, ebenfalls einer freien Modulationsfähigkeit:

Ihre Rhythmik ist modulationsfähiger, von der Schwere der Schrittrhythmik gelöst, gewichtsloser, wie die Form der ungebundenen Linie selbst nach Ausbreitung drängend.¹⁷⁴

Wie bereits erwähnt, nimmt die Technik der Linienverknüpfung bei Kurth nur vergleichsweise wenig Raum ein. Wie sich zeigen wird, versucht er die Fülle an Regeln zu komprimieren, zusammenzufassen und auf einige besonders notwendige und relevante zu reduzieren. Nach Kurths Auffassung ist die gängige Terminologie, die zwischen (vollkommenen oder unvollkommenen) Konsonanzen und Dissonanzen unterscheidet, nicht zielführend, er spricht ganz allgemein von »Reibungen« oder »Störfaktoren«.¹⁷⁵ Damit ist keine grundsätzliche Ablehnung des Begriffspaars gemeint, sondern vielmehr eine Neuauslegung, ein umfassender Perspektivenwechsel. Nach dem Vorbild der meisten Kontrapunktlehren steht dem Lernenden eine Reihe von Intervallen zur Verfügung, welche an dieser oder jener Stelle unter Einhaltung bestimmter Stimmführungen erlaubt sind. Kurth formuliert diesen Ansatz quasi negativ, indem er nur die Intervalle nennt, welche nicht möglich sind. Beispielhaft zeigt sich dies an den Intervallen Quinte und Quarte, welche nach Kurth die einzigen beiden im reinen Zusammenklang – Fortschreitung einmal außen vor gelassen – problematischen Intervalle darstellen. Interessant ist zunächst, dass Kurth jene beiden in der historischen Musiktheorie grundsätzlich unterschiedlichen Intervalle – vollkommene Konsonanz und Dissonanz – kategorisch zusammenfasst. Beiden misst er die üblicherweise nur der Quinte (und oftmals Oktave und Prime) zugehörige »Leere« im Klang bei, doch wirkt diese laut Kurth eben nicht nur in der parallelen Fortführung

173 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 162.

174 Ebd., S. 191.

175 Ebd., S. 446 f.

als störend, sondern quasi bei jedem Erklingen. Quinten, welche beispielsweise bei Bach im zweistimmigen Satz auftauchen, seien laut Kurth entweder als historisch überkommene Stileigentümlichkeiten aufzufassen oder in ihrer leeren Klanglichkeit durch Addition von Trillern zu »entschärfen«. ¹⁷⁶ Den Grad der Störung, der durch den Hohlklang einer Quinte entsteht, siedelt Kurth überdies höher an als jenen, der durch Dissonanzreibungen hervortritt; dies bedeutet, dass das Erklingen einer regulären Quinte oder Quarte auch in korrekter Stimmführung (nicht als offene, eingesprungene oder verdeckte Quintparallele) nach Kurth generell stilistisch unpassender und störender als jede Dissonanz wirkt. Die Quarte wird demnach eher den Konsonanzen zugeordnet, wobei eine explizite Zuordnung zu diesen, wie auch zu den gängigen Dissonanzen (Sekunde, Septime und None) fehlt. Am Beispiel der Quarte zeigt sich überdies Kurths Ablehnung einer vertikal gedachten Satzstruktur: Jahrhundertelang wird die Quarte gewissermaßen als Stellvertreterintervall zur Terz betrachtet, was sich nicht zuletzt in ihrer Generalbassbezeichnung als 4 deutlich offenbart, die als alleinstehende Anweisung nicht zusätzlich, sondern anstatt der Terz erklingen soll. Der sich darin äussernde diatonische Bezug zu einem Grundtondenken widerstrebt Kurth ebenfalls, soll doch ein musikalischer Satz zumindest im linear-kontrapunktischen Kontext nicht auf einem harmonischen Fundament fußen.

Während Kurth den Einsatz von Quinten und Quarten für unpassend erklärt, trifft dies erstaunlicherweise auf Dissonanzen nicht zu, für deren Eintreten er keinerlei Regeln aufstellt. Dies zeigt sich besonders eindrücklich am Beispiel des Tritonus, der aufgrund seiner entweder übermäßigen oder verminderten Herleitung als ausgesprochen dissonantes, instabiles Intervall gelten kann. Kurth ist sich der historischen Bedeutung bewusst und kann die Brisanz dennoch nicht teilen:

Der Tritonus ist in jeder Bewegungsart zwischen den Stimmen möglich, seine weiche Verschmelzung erträgt ohne weiteres auch offene Parallelen. ¹⁷⁷

Den Gegenstand der Parallelführung, den Kurth an dieser Stelle im Zusammenhang mit dem Tritonus aufgreift, betrachtet er als allgemeinmusikalische Problematik, die losgelöst von Konsonanz- oder Dissonanzempfinden besteht. Das Hauptargument, das gegen jede Form von Parallelführung spricht, ist die damit einhergehende Kopplung der Stimmen mit dem Resultat, dass jene ihre Eigenständigkeit preisgeben. Während die klassische Lehre der Satztechnik beispielsweise Quint- oder Oktavparallelen aufgrund klanglicher Aspekte ausschließt, macht Kurth insbesondere auf die Gefährdung der linearen

¹⁷⁶ Ebd., S. 452 f.

¹⁷⁷ Ebd., S. 456.

Souveränität der einzelnen Stimme aufmerksam. Konsequenterweise wird diese Ansicht auch auf die Repetition anderer Intervalle wie Terzen und Sexten übertragen, die für ihn aus den genannten Unabhängigkeitsgründen ebenfalls unerwünscht ist. Die erläuterten satztechnischen Regeln und Vorgaben werden in der Folge um Ausnahmen und Abweichungen ergänzt, welche jedoch nur innerhalb eines bestimmten Kontextes zur Geltung kommen können.

Die erste Form der Abweichung lässt sich aus dem harmonischen Kontext erläutern: Sofern beispielsweise der gleiche Akkord in verschiedenen Stellungen mehrmals hintereinander erklingt, sind prinzipiell alle Intervalle in Gegen- und/oder Parallelbewegung möglich, auch auf betonten Zeiten.¹⁷⁸ Die Argumentation auf harmonischer Basis ist hier in jedem Fall überraschend, ist Kurth, wie bereits erwähnt, doch ein vehementer Kritiker der durch Riemann vorgebrachten didaktischen Methode des »harmonischen« Kontrapunkts.¹⁷⁹

Die zweite Form der Abweichung ergibt sich aus melodischen Spannungen: Je höher die Intensität der Linie, desto höher ist die Toleranz gegenüber ›leeren‹ oder ›störenden‹ Intervallen. Intensitätssteigernde Linienverläufe weisen eine hohe Chromatik, viele Alterationen und Leittöne auf. Die Aufmerksamkeit des Hörers konzentriert sich auf den aus »erhöhten linearen Energien« resultierenden »melodischen Zug«,¹⁸⁰ wodurch temporär das Zusammenklangeempfinden in der Wahrnehmung eine sekundäre Rolle einnimmt. Ferner können Quinten und Quarten durch eine in Halbtonschritten fortgeführte Einbindung in die Melodie als Spannungsintervalle aufgefasst werden, was sich am deutlichsten am Beispiel des Quartvorhalts zeigt; Gleiches gilt jedoch für Quinten, die als Leitton-Vorhalt des oberen Tones auftauchen und damit jene melodische Spannung erhalten.

Die dritte Form der Abweichung leitet sich aus motivischen Zusammenhängen ab und ist damit, wie Punkt 2, ein lineares Phänomen. Im Grunde bedarf diese Form keiner näheren Erläuterung, ist sie doch selbsterklärend. Kurth führt eine Vielzahl an Beispielen an, die zeigen, inwiefern das Auftauchen motivischer, thematischer, sequenzieller Abläufe das Erklingen »störender« Intervalle übertönt und damit legitimiert.

Eine vierte, zusätzliche Möglichkeit, die etwas später in einem anderen Kapitel erwähnt wird, ist die Herauslösung einer Scheinstimme: Häufige Repetition einzelner Melodietöne oder orgelpunktartige Phänomene lassen den Linienverlauf auseinanderlaufen, wodurch eine Aufteilung der Stimme

178 Ebd., S. 460.

179 Auf genau jenes satztechnische Phänomen zielt der gesamte erste Abschnitt von Carl Dahlhaus' Beitrag im *Bach-Jahrbuch* von 1962 ab. Er versucht darin, den großen Widerspruch innerhalb Kurths Werk an der doppeldeutigen Auslegung der Harmonik aufzuzeigen.

180 Vgl. dazu Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 472 f.

stattfindet. Der eine Teil folgt dem Bewegungszug der Melodie, während der andere als liegender Ton aufgefasst werden kann. Auf diese Weise werden potenziell störende Intervalle mit anderen Stimmen als in Seitenbewegung erreichte Zusammenklänge interpretiert, die wiederum als unproblematisch gelten.¹⁸¹ Alle genannten Regeln, Abweichungsoptionen, kontextbedingte Sonderfälle etc. sind dabei weder dem »strengen« noch dem »freien« Stil zugeordnet. Ferner scheint ferner es so, als würde Kurth nur die übergeordnete Stilistik des »linearen Satzes« gelten lassen, unter der sich alle Formen der polyphonen Techniken vereinigen.

Es versteht sich von selbst, daß jede Pädagogik von einer gewissen Beschränkung ausgehen und sich auf einen gewissen Durchschnitt technischer Möglichkeiten zunächst festlegen muß. Aber in bestimmten Gesetzen normierte Grenzscheiden zwischen »strengem« und »freiem« Satz sind das erste Kriterium für die Hilfslosigkeit theoretischer Methoden [...].¹⁸²

5.2 Sergej Taneev: *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*

Das Werk Taneevs gliedert sich in drei große Teile: den ›vertikal bewegbaren Kontrapunkt‹, den ›horizontal bewegbaren Kontrapunkt‹ sowie die Verknüpfung beider Bewegungsrichtungen, folglich den ›doppelt bewegbaren Kontrapunkt‹. Alle drei Teile erörtern die zweistimmige und die dreistimmige Ausführung – Kontrapunkte mit mehr als drei Stimmen bedürfen keiner weiteren Erläuterung, weil nach Taneevs Methode der Addition bzw. Subtraktion von Indices die Hinzunahme weiterer Stimmen einem gleichbleibenden Muster folgt. Die Einleitung des *Bewegbaren Kontrapunkts*¹⁸³ ist zunächst gekennzeichnet durch eine subjektive und rudimentäre Darstellung der musikalischen Entwicklung in Europa,¹⁸⁴ beginnend ab der Spätrenaissance um 1550, welche oftmals als Blütezeit westeuropäischer Vokalpolyphonie betrachtet wird. Dabei werden die wesentlichen Merkmale und Unterschiede des strengen und freien Stils erläutert und unter den jeweiligen stilistischen Gesichtspunkten andere musikalische Parameter, in erster Linie Melodik, Harmonik und Formgebung, gestreift. Als Zielpunkt der Entwicklung macht Taneev die großen Instrumentalformen des 19. Jahrhunderts aus, welche letztlich das Resultat einer konsequenten Progression musikalischer Mittel gewesen

181 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 492 f.

182 Ebd., S. 503.

183 Im Fließtext soll der Kurztitel ausreichen.

184 Taneev versteht die (west-)europäische und russische Musikgeschichte als im Kern voneinander getrennte Entwicklungen, die bis in seine Gegenwart andauern.

sein. Als Bindeglied zwischen der Vokalpolyphonie der Renaissance auf der einen und den großen spätromantischen Werken auf der anderen Seite sieht Taneev die Gattung der Fuge, deren satztechnische und formale Meisterung er zur Bedingung jeglicher musikalischer Progression erhebt, wie er in einem Notizbucheintrag von 1879 festhält:

Die europäischen Formen sind uns fremd, eigene haben wir nicht. Wir besitzen keine nationale Musik. Čajkovskij, der beste russische Komponist, schreibt ein Harmonie-Lehrbuch, aber was für eines? Ein europäisches! Wir besitzen keine eigene kodifizierte Harmonik. Eine russische Musik existiert nicht, sondern nur das rohe Material: das Lied und seine mechanische Vermengung mit ihm fremden Formen, mehr nicht. Die Aufgabe eines jeden russischen Musikers besteht darin, die Schaffung einer nationalen Musik zu unterstützen. Die Geschichte der westlichen Musik gibt uns die Antwort auf die Frage, was dafür zu tun ist: [...] Zu beginnen ist mit elementaren kontrapunktischen Formen, um dann zu komplizierten überzugehen und eine Form der russischen Fuge auszuarbeiten, von der es dann nur noch ein Schritt bis hin zu den kompliziertesten Instrumentalformen ist. Die Europäer benötigten dafür einige Jahrhunderte, wir werden es in weit kürzerer Zeit schaffen. Wir kennen den Weg, wir kennen das Ziel, und wir können ungehindert die in Jahrhunderten gesammelten Erfahrungen der Europäer nutzen. [...] Eignen wir uns die Erfahrungen der alten Kontrapunktiker an und stellen wir uns dieser schwierigen, aber ruhmvollen Aufgabe!¹⁸⁵

Die Fokussierung der russischen Musiktheorie auf kontrapunktische Formen hält Taneev daher weder nur aus ästhetischen Gründen für geboten, noch spiegelt sie lediglich seine subjektiven kompositorischen Vorlieben, noch lässt sie sich allein aus seinem Verständnis des Kontrapunkts als satztechnische Fertigkeit innerhalb des Kanons der Kompositionslehre erklären – sie folgt vielmehr weit allgemeineren Zielsetzungen. Die Reduktion der Aussage ließe sich überspitzt so lesen, dass ohne Kontrapunkt die Entwicklung einer Nationalmusik unmöglich ist.

Konsequenterweise folgt der Erläuterung der Relevanz kontrapunktischer Formen der unmittelbare Einstieg in die Lehre, deren Beginn eine Erläuterung voransteht, nach der die allgemeine Kenntnis der Regeln des strengen Stils Voraussetzung für die Lektüre des Werkes sei. Terminologisch sowie inhaltlich differenziert Taneev jene Vorgabe nicht weiter. So bleibt zunächst unklar, ob er sämtliche Facetten des strengen Stils – historische, stilistische, ästhetische, besetzungstechnische – inkludiert wissen will oder, so könnte man vermuten, der späteren mathematischen Einpassung wegen eigentlich auf die reine Satztechnik abzielt, also im Wesentlichen auf Regeln der Intervalllehre sowie der Konsonanz- und Dissonanzbehandlung. Trotz der Voraussetzungen zeigt

185 Andreas Wehrmeyer, *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 147 f.

sich bei der Durchsicht der einzelnen Kapitel, dass Taneev im Weiteren nicht vollkommen auf Regelerläuterungen verzichten kann oder möchte. Anlass für jene (zwar seltenen) satztechnischen Präzisierungen sind in aller Regel kontrapunktische Spezialfälle, die besonderer Behandlung bedürfen, wie beispielsweise die Spiegelung der Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse innerhalb einer Oktave (S. 70 ff.) oder die Behandlung von Quartan und Nonen im dreistimmig-bewegbaren Kontrapunkt (S. 163 ff.). Hinzu kommt, dass die erweiterte Fassung des Vorworts zur zweiten Auflage einige sehr knapp gefasste Regelerläuterungen enthält: Erwähnt werden das Primat einer kirchentonalen bzw. modalen Melodiestructur, Faktur, der Umgang mit vokal-charakteristischen Melodien (im Unterschied zu instrumentalen) sowie die Einhaltung einer strengen Diatonik als Basis des Stils. Auf andere Charakteristika bzw. weitere stiltypische Feinheiten wird hingegen nicht eingegangen, so fehlen einige melodische Regeln, beispielsweise hinsichtlich des Umgangs mit großen oder gesanglich schweren Intervallen, oder Hinweise in Bezug auf die Dramaturgie der musikalischen Linie, wonach – oftmals in der Lehre von Bicinien zu finden – der Satz oft langsam beginnt und dann eine stetig steigende Belebung erfährt. Auf eine Erläuterung sämtlicher Elemente der Textvertonung wird ebenfalls verzichtet, und so stellt sich die Frage, weshalb ebenjene Momente außen vor gelassen wurden, während anderen Bereichen eine ungleich größere Relevanz beigemessen wurde.

Mitte der 1880er-Jahre, als Taneev mit der Konzeption seines Werkes begann, schien ihm eine dahin gehende Positionierung noch schwergewallen zu sein. Für die Folgejahre lässt sich jedoch erkennen, dass er sich kontinuierlich und bewusst von stilistisch-ästhetischen, besonders historisch-kontextuellen Vorgaben des strengen Kontrapunkts löste und das Hauptaugenmerk auf klar fassbare, objektive und überzeitliche Parameter legte. Dies zeigt sich beispielhaft in einer weiteren Änderung der Einleitung: In der Erstfassung der Einleitung findet sich noch explizit der Hinweis darauf, dass der strenge Stil immer in seinem historischen Kontext betrachtet werden müsse,¹⁸⁶ in der Endfassung von 1906 fehlt jene Passage hingegen. Im Laufe der über 20 Jahre, die er an der Erstellung des Lehrwerks gearbeitet hat, scheint er sich kontinuierlich von jenen historisch orientierten Positionen distanziert zu haben, um neue, vermutlich in der Radikalität seiner Kontrapunktverfechtung begründete kontroverse Perspektiven anzunehmen. Spiegelt man einige seiner (besonders retrospektiv betrachtet) durchaus gewagten und gegen den Zeitgeist und institutionelle Direktiven gerichteten Ansichten, liegt es nahe, dass es dafür eines gewissen Alters, der notwendigen gesellschaftlichen Anerkennung sowie einer über die Jahre gewachsenen musikalischen Souveränität und Autorität bedurfte. Die finale Fassung der Einleitung zu seinem Werk ist

186 Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11), S. 25.

dementsprechend ein transparenteres Abbild dessen, was sich innerhalb der Lehre einerseits in Teilen ganz explizit, andererseits oftmals passiv-subtil, aber letztlich deutlich manifestiert.

Ziel der Lehre Taneevs ist also die primär satztechnische Darstellung aller denkbaren Möglichkeiten kontrapunktischer Verknüpfungen, wobei mit Blick auf den Titel des Werkes festgehalten werden muss, dass in letzter Instanz das Studium doppelter und mehrfacher Kontrapunkte im Zentrum steht. Die Idee dahinter scheint zu sein, dass die Bewältigung des kontrapunktisch Schwierigen, des höchstmöglichen Komplexitätsgrades die Beherrschung aller einfacheren Formen impliziert und somit innerhalb des Lehrzyklus mit sich bringt. Während solch spezielle, hoch artifizielle und aufgrund ihrer kompositionsspraktischen Seltenheit oftmals als weniger relevant eingeschätzte Formen des Kontrapunkts als Randphänomene galten und dementsprechend in den gängigen Lehren des 19. Jahrhunderts teilweise kaum Beachtung fanden, liegt für Taneev der Schlüssel seiner Methode im Verständnis ebenjener komplexen Ausprägungen. Noch im 19. Jahrhundert zeigt sich eine große Ambivalenz, mit welcher jenen oft als »verkünstelt« beschriebenen, wenig praxisnahen Kontrapunktformen begegnet wurde, wie sich exemplarisch bei Hugo Riemann im Vorwort zur zweiten Auflage seines *Lehrbuchs des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts* zeigt.¹⁸⁷ Darin formuliert er zunächst in Bezug auf alle potenziell denkbaren doppelten Kontrapunkte (ausgenommen jenem in der Oktave): »Es hat in der Tat wenig Sinn, den Schüler mit diesen brodlosen Künsten allzusehr zu behelligen.«¹⁸⁸ Dass sich das gesamte zweite Kapitel seines Werkes, beinahe 70 Seiten, jedoch genau diesen Phänomenen widmet und der doppelte Kontrapunkt nicht zuletzt auch Titels seines Lehrwerkes ist, lässt Riemanns widersprüchliche Haltung zutage treten. Riemann sortiert dennoch, und dies ist mit Blick auf andere Kontrapunktlehren absolut üblich, eine Reihe an kontrapunktischen Fällen von vornherein aus – wofür sich auch triftige Argumente, in aller erster Linie die geringe kompositionsspraktische Bedeutung, anführen ließen. Eine solche Auswahl und Reduktion oder, aus der Sicht Taneevs, vielmehr vorgeschaltete Abstraktion des Relevanten widerspricht seinem Ziel einer umfassenden, lückenlosen Systematik und Aufbereitung grundsätzlich:

Wir wollen die bislang realisierten kontrapunktischen Formen nur als Teil einer möglichen, denk- und vorstellbaren Theorie behandeln [...]. Wir beabsichtigen, alle nur denkbaren kontrapunktischen Fälle methodisch zu erfassen und Regeln für sämtliche Formen der Verknüpfung aufzustellen.¹⁸⁹

187 Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, (wie Anm. 161).

188 Ebd., S. VIII.

189 Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11), S. 31.

Der Großteil der im 18. und 19. Jahrhundert verfassten Kontrapunktlehren,¹⁹⁰ insbesondere derjenigen des strengen Stils, folgt, zumindest grob zusammengefasst, alten, bewährten Mustern, nach welchen einerseits die grundsätzliche Stilistik und Historie des Kontrapunkts dargestellt wird, andererseits mit einem Regelwerk aufgewartet wird, das einen mehr oder weniger engen Rahmen der kompositorischen Möglichkeiten absteckt und gleichzeitig Optionen aufzeigt, wie ein Kontrapunkt ausgearbeitet werden kann. Dazu gehören die Erläuterung der erlaubten Zusammenklänge (Konsonanz- und Dissonanzlehre), der allgemeinen Klausellehre, der korrekten Behandlung von Vorhalten, der Regeln zur Parallelführung von Stimmen oder allgemeinere Hinweise zur Stimmführung, wie zum Beispiel das melodische Auspendeln großer Intervalle. Der Etablierung der Grundregeln steht eine Ansammlung von Sonderfällen und Ausnahmen gegenüber, durch welche die Grundregeln eine Relativierung erfahren, beispielsweise der Umgang mit kontrapunktisch leichten Zeiten, melodischen Höhepunkten (goldener Schnitt) oder das Hinzukommen weiterer, darunter liegender Stimmen, das durch den veränderten Basston-Bezug eine Neuordnung der Intervallverhältnisse zur Folge haben kann. Weitere Regelabweichungen finden sich beispielsweise in Form der *nota cambiata* oder des Leittonabsprungs als Heterolepsis. Ziel dieser Art von Lehre ist, so könnte man zusammenfassend formulieren, die Vermittlung einer Balance zwischen stilistischer Regeltreue und freier musikalischer Gestaltung nach dem Beispiel der großen Meister.

Taneev entzieht sich jenen sowohl stilistischen als auch satztechnischen Problemstellungen, indem er zu jenen Einzelaspekten keine Stellung bezieht – so werden beispielsweise Stimmführungsregeln, Klauseln und Fragen der Konsonanz- bzw. Dissonanzzugehörigkeit kaum erwähnt. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass er deren Kenntnis, wie bereits erwähnt, voraussetzt und – vor allen Dingen – dass er offensichtlich keine regeltechnischen Abweichungen vom Standard der kontrapunktischen Lehre des strengen Stils, also sämtlicher vorangegangener Kontrapunktlehren, die ihm bekannt waren, intendiert. Die Basisregeln der Lehre Taneevs fußen demnach, ohne dass dies explizit erwähnt wäre, auf dem Fundament der westeuropäischen Kontrapunktlehre und sind demnach mit ihrem Standard identisch.¹⁹¹ Der von ihm angeprangerte Missstand ist daher weniger im Regelwerk zu verorten als vielmehr in der Uneinheitlichkeit sowie der wenig konsequenten Lehrstruktur

190 Zum Beispiel (Auswahl) François-Joseph Fétis (1824), Luigi Cherubini (1837), Theodor Weinling (1845), Johann Christian Lobe (1850–1867), Ernst Friedrich Richter (1859), Heinrich Bellermann (1862), Salomon Jadassohn (1884) und Ebenezer Prout (1891).

191 Als diesen Standard begründende Lehre wird sehr häufig und oftmals allgemeingültig Fux' *Gradus ad Parnassum* genannt. Für Taneevs kontrapunktisches Denken waren seinen Aussagen zufolge insbesondere die Werke Friedrich Wilhelm Marpurgs prägend.

innerhalb der bisherigen Methoden. Aus der Ablehnung der etablierten Kontrapunktlehren macht Taneev keinen Hehl:

Vom Studium der älteren und neueren Lehrbücher des Kontrapunkts hatte ich mir Aufschlüsse über schwierige und verwickelte Gebiete des mehrfachen Kontrapunkts erhofft. Stattdessen stieß ich auf Probleme ganz unterschiedlicher Art: Teils handelte es sich um Inkonsequenzen der Klassifizierung des Kontrapunkts, teils stellte sich heraus, dass die aufgestellten Regeln absolut überflüssig oder in sich widersprüchlich waren.¹⁹²

Sein Anspruch ist die Konzeption einer allumfassenden, also auch Sonderfälle erörternden Lehre, der aus seiner Perspektive und im Unterschied zu den bisherigen Versuchen in erster Linie ein objektiv-mathematisches System und damit eine dadurch legitimierte Regelkonsistenz voransteht. Scheinbar subjektive Aspekte wie beispielsweise die künstlerisch-ästhetische Legitimation von Regeln sollen ausgeschlossen bleiben, weil sich die objektive Gültigkeit des musikalischen Satzes durch melodisch-stilistische oder ästhetisch fundierte Parameter oder Ähnliches weder erreichen noch begründen lasse. Die Regeln des Kontrapunkts in der Nachfolge von Fux' *Gradus ad Parnassum*, und dies bildet den entscheidenden (Fort-)Schritt, versucht Taneev zu ›mathematisieren‹, indem er sie in eine Handhabung mithilfe von Intervallzahlen und Variablen einpasst. Aus dem Grundsystem werden in der Folge die Regeln für komplexere Kontrapunktformen wie mehrfache oder (doppelt) bewegbare Kontrapunkte abgeleitet, die weit über das hinausgehen, was durch bisherige Modelle wie etwa das Gattungssystem von Fux begriffen und dargestellt werden konnte. Die Anwendung mathematischer Mittel soll zwar in erster Linie der methodischen Systematisierung zuträglich sein, sie schafft jedoch überdies eine Verbindung zu Darstellungsformen und Beschreibungsmodellen anderer naturwissenschaftlicher Disziplinen, welche Taneev zweifelsfrei für wünschenswert hält. So versteht er seine Lehre als zutiefst mathematisch-naturwissenschaftlich verankert und zieht hierbei (für ihn unübliche) verallgemeinernde Parallelen, speziell zur Mathematik, welche als Fundament seiner Lehre diese stützen und legitimieren sollen.

Kein Zweig der Wissenschaft kann für sich behaupten, wirklich wissenschaftlich zu sein, wenn er nicht durch Mathematik erklärbar ist.¹⁹³

Anhand einiger beispielhafter Satzmodelle soll nun ein Einblick in die Kontrapunktlehre Taneevs gegeben werden, wobei der Fokus weniger auf die

192 Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11), S. 2.

193 Richard Anthony Leonard, *A History of Russian Music*, Westport 1977, S. 206.

Darstellung einzelner Details bzw. die Erfassung des gesamten Spektrums kontrapunktischer Erläuterungen und Sonderfälle gerichtet sein soll als vielmehr auf die knappe Vermittlung der technischen Ebene, die Taneev seinem analytischen und kompositorischen Verständnis zugrunde legt. Die Vorgehensweise Taneevs beruht zum einen auf der Darstellung und Erklärung seiner Theorie anhand von teilweise synthetisierten, teilweise aus Originalkompositionen ausgewählten Notenbeispielen,¹⁹⁴ die jeweils spezifische satztechnische Phänomene oder auch Problemstellungen veranschaulichen. Die beispielhaften Abschnitte aus Werken der Renaissance sollen auch dazu beitragen, die angestrebte kontrapunktische Variabilität aufzuzeigen und daraus allgemeinere Feststellungen abzuleiten. Zum anderen ist das Werk gespickt mit systematisierenden Elementen wie Auflistungen, Tabellen, Säulendiagrammen, Symbol- und Zahlenreihen, die allesamt dem Leser dabei helfen sollen, die letztlich zu vermittelnde »Meta«-Struktur besser zu internalisieren. Das didaktische Moment liegt demnach weniger im Typus einer klassischen Anleitung, sondern vielmehr in einer bis in die maximale Detailstufe durchstrukturierten Darstellung einer möglichst großen Anzahl verschiedener kontrapunktischer Erscheinungen und deren Verbindungen beziehungsweise den daraus resultierenden satztechnischen Folgen.

Zum besseren Verständnis der Taneev'schen Lehre sollen zunächst einige terminologische Spezifika erläutert werden, auf denen seine Methoden fußen und mit deren Hilfe er der Komplexität beizukommen versucht, die aus der ungeheuren Masse und Diversität der Beispiele erwächst.

1. Der Lehre Taneevs liegt ein sehr weit gefasster, allgemeiner Begriff von Kontrapunkt zugrunde. Er inkludiert jede Form polyphoner Abschnitte, bei der es eine melodische Beziehung zwischen zwei Stimmen gibt. Kontrapunkt wird gänzlich losgelöst von stiltypischen Merkmalen, Gattungszugehörigkeit, historischen Vorbildern etc. betrachtet, was sich unter anderem prägnant an der Auswahl der Notenbeispiele zeigt, die keinen stiltypischen Prämissen wie etwa vollständigen *cantus firmi* unterliegen. Im Gegenteil, die Beispiele sind sehr vereinfacht gehalten und auf die Darstellung des Kernaspekts reduziert: die Betrachtung, wie Stimmen in Bezug auf Rhythmus und Intervalle – horizontal und vertikal – zueinander stehen. Da die kontrapunktische Komplexität mit dem Grad der zeitlichen Überschneidung zweier Stimmen steigt, wird innerhalb der Notenbeispiele oftmals die maximale Engführung zweier oder mehrerer Stimmen bzw. musikalischer Linien gewählt.
2. Auch wenn grundsätzlich jedes musikalische Material sich selbst kontrapunktisch gegenübergestellt werden kann und dies in Teilen auch von Taneev gemacht wird, liegt der Fokus in den Lehrbeispielen auf den

194 Der Großteil der Notenbeispiele ist den Werken Palestrinas entnommen, es kommen jedoch ebenfalls Beispiele von Josquin oder Obrecht vor.

Imitationen eines Themas. Die Imitation als kontrapunktische Sonderform musikalisch-thematischer Arbeit bildet aus seiner Sicht das wichtigste Element in Bezug auf den musikalischen Zusammenhang. So erwähnt er im Vorwort der zweiten Auflage des *Bewegbaren Kontrapunkts*, dass das Mittel der Imitation insofern eine Brücke zwischen der Renaissance und der Neuzeit darstelle, als in der Renaissance die Harmonik noch nicht das zentrale Werkzeug zur Stiftung musikalischen Zusammenhalts gewesen sei wie im 18. und 19. Jahrhundert und sie es auch in der Neuzeit nicht mehr sein werde.¹⁹⁵

3. Da im Zentrum der Lehre Taneevs die Imitation steht, ist sie – anders als bei Kurth – Wesen des Kontrapunkts. Taneev verwendet bei strenger Imitation die dem Madrigal entlehnten Begriffe Proposta und Riposta, wobei ersterer den ersten Themeneinsatz bezeichnet, zweiterer alle folgenden Imitationen. Geht es um die Bezeichnung einer Verknüpfung zweier verschiedener Melodien, werden diese neutral mit »obere Stimme« und »untere Stimme« benannt. Weitere Begriffe wie den ab dem 16. Jahrhundert im Kontext der Kontrapunktik gebräuchlichen Begriff ›Soggetto‹ oder schlicht ›Thema‹ benutzt er nicht. Des Weiteren verwendet Taneev die Begriffe ›Ableitung‹, ›Index‹, ›Kombination‹, ›Ergebnis‹ und versucht dahin gehend eine Näherung an eine der Mathematik entlehnte Terminologie.
4. Die notwendige Grundlage seiner mathematisch basierten Musiktheorie bildet ein von ihm erfundenes, vom Standard abweichendes System der Intervallbezeichnungen. So werden Intervalle nicht nach dem Tonumfang benannt, den zwei Töne umfassen, sondern, so könnte man vereinfacht formulieren, nach den Schritten, die gegangen werden müssen, um das Intervall zu bilden. Demnach ist eine Terz nicht mit der ihrem Wortsinn entsprechenden Ziffer 3 bedacht (sie umfasst drei Töne), sondern mit der Ziffer 2 (man erreicht die Terz durch zwei diatonische Schritte vom Ausgangston). Diese Umdeutung erscheint auf den ersten Blick sehr befremdlich, die Logik wird dennoch bei genauerer Betrachtung mit Blick auf die mathematische Anwendung sofort klar: Während nach der gängigen Benennung die Addition einer Terz (3) und einer Sexte (6) eine None (9) hervorbringen würde, ergibt bei Taneev die Addition einer Terz (2) und einer Sexte (5) oder die Addition einer Quarte (3) und einer Quinte (4) eine Oktave (7). Diese neuartige Zahlenzuordnung der Intervalle bildet die Basis aller weiteren mathematischen Ausführungen und der Veranschaulichung kontrapunktischer Phänomene. Offen bleibt, warum Taneev jene Abweichung der Zahlenverhältnisse nicht auf die dazugehörigen Intervallbegriffe überträgt, die einseitige Umdeutung provoziert in jedem Fall einen gewöhnungsbedürftigen terminologischen ›Querstand‹.

195 Taneev, selbst Verfechter von Tonalität, stellt im Vorwort die Relevanz der Imitation über die der Tonalität.

Darstellungsmethode bewegbarer Kontrapunkte

Zur Einführung in Taneevs Lehre der bewegbaren Kontrapunkte wird zwischen drei Hauptkategorien unterschieden, mit denen jede Bewegungsrichtung beschrieben werden kann:

1. vertikal bewegbarer Kontrapunkt,
2. horizontal bewegbarer Kontrapunkt,
3. die Kombination aus beiden: doppelt bewegbarer Kontrapunkt.

Im Folgenden sollen alle drei Formen erläutert werden. Grundsätzlich gilt hierbei, dass in Taneevs System in den allermeisten Fällen kein temporärer Zustand, sondern die Veränderung und somit Bewegung mehrerer Stimmen beschrieben wird. Da die Bewegungsrichtung nicht allein anhand der bereits erwähnten Intervallzahlen beschrieben werden kann, werden diesen zudem mathematische Vorzeichen beigelegt.

Dabei gilt für die obere Stimme: Entfernt sie sich von der unteren Stimme (geht sie also aufwärts) ist die Intervallzahl positiv. Nähert sie sich der unteren Stimme (geht sie also abwärts), ist die Intervallzahl negativ. Für die untere Stimme gilt das Äquivalent: Nähert sie sich der oberen Stimme (geht sie also aufwärts), ist die Intervallzahl negativ, entfernt sie sich (geht sie also abwärts), ist die Intervallzahl positiv.

Beispiel: In Schaubild 1 geht die obere Stimme eine Terz aufwärts (+2), die untere eine Sekunde aufwärts (-1). Das Anfangsintervall war eine Quinte (4), die Gleichung wäre wie folgt: $4 + 2 + (-1) = 5$ (= Sexte).



Schaubild 1

Taneev rechnet immer mit algebraischen Summen, daher ist die Summe die einzig zu verwendende Rechenoperation, und Ergebnisse kommen nur durch Addition verschiedener Stimmen zustande.

Vertikal bewegbarer Kontrapunkt

Die Basis jeder kontrapunktischen Verknüpfung ist die vertikale Betrachtung, denn auch bei horizontalen Verschiebungen ändert sich die vertikale Struktur und andere Intervalle erklingen. Eine vorliegende (Taneev nennt sie »originale«) kontrapunktische Verknüpfung bezeichnet Taneev mit m , eine Ableitung, die man durch vertikale Verschiebung erhält, nennt er n . Eine Ausgangsverknüpfung m , bestehend aus zwei Stimmen, beschreibt er mit I + II. Der Buchstabe v steht für die vertikale Verschiebung einer Stimme. Wenn sich also die erste Stimme um eine Terz nach oben verschiebt, wird das Ergebnis mit I^{v=2} + II beschrieben. Entscheidend für die spätere Anwendung in

der Komposition ist nicht die Verschiebung einer einzelnen Stimme, sondern das Verhältnis der beiden Stimmen zueinander während der Verschiebung. Dieses ist mit dem Kürzel I_v bezeichnet, welches für »Index der vertikalen Verschiebung« steht, aus welchem die Summe der Verschiebung beider Stimmen errechnet wird. Der I_v kann immer frei, also ungleichmäßig auf die beteiligten Stimmen verteilt sein, an der Intervallstruktur ändert sich selbstverständlich nichts. Taneev bietet in seinen Beispielen häufig mehrere Möglichkeiten der Verschiebung an, wie in Abb. 1 zu sehen ist.

Ex. 1

Original 1st Derivative 2nd Derivative

The image shows three musical staves in G major, 2/4 time. The first staff, labeled 'Original', shows two voices starting on G4 and B4. The second staff, '1st Derivative', shows the voices shifted by an interval of 3 (III^{v=3}). The third staff, '2nd Derivative', shows the voices shifted by an interval of -2 (II^{v=-2}).

Abbildung 1. Notenbeispiel aus Taneev, *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, S. 35.

Die Ausgangsverknüpfung m plus die vertikale Verschiebung I_v ergibt die Ableitung n . Wenn also beispielsweise m und I_v den gleichen Wert hätten, aber verschiedene Vorzeichen, wäre $n = 0$ und die zweite Stimme würde auf dem gleichen Ton wie die erste beginnen. Ein I_v von Null ergibt sich folglich, wenn sich beide Stimmen bei unterschiedlichen Vorzeichen um den gleichen Betrag verschieben. Ein Sonderfall ergibt sich dann, wenn I_v negativ ist und der Betrag von I_v größer ist als m . In diesem Fall kommt es zur Stimmkreuzung, wie am Beispiel in Abb. 2 zu erkennen ist:

Ex. 2

Original Derivative

The image shows two musical staves in G major, 2/4 time. The first staff, 'Original', shows two voices starting on G4 and B4. The second staff, 'Derivative', shows the voices shifted by an interval of -9 (II^{v=-9}), resulting in a voice crossing where the lower voice starts higher than the upper voice.

Abbildung 2. Notenbeispiel aus Taneev, *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, S. 35.

Jeder positive I_v hat eine »normale« (bei Taneev »direkte«) Verschiebung zur Folge. Wenn I_v negativ ist, kann es entweder zu teilweisen Stimmkreuzungen kommen (»gemischte Verschiebung«) oder aber zu einem durchgängig doppelten Kontrapunkt (»invertierte Verschiebung«).¹⁹⁶

196 Sofern die drei genannten Kategorien des Stimmenverhältnisses bei Verschiebung nicht frei miteinander kombiniert werden sollen, können hinter den Indices limitierende Zeichen angefügt werden. Ein Verschiebungsindex $I_v=2<$ bedeutet beispielsweise, dass sich beide Stimmen (abhängig von der Originalverknüpfung)

Hat man einen Kontrapunkt und möchte daraus Ableitungen durch vertikale Verschiebung erhalten, lassen sich diese relativ zügig anhand der Formeln prüfen (siehe Abb. 3).

Intervals of the original combination:	4	7	6	5	4	2	3	4
	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3
Intervals of the Derivative combination:	7	10	9	8	7	5	6	7



Abbildung 3. Notenbeispiel aus Taneev, *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, S. 35.

Durch Einsetzen der gegebenen Intervalle lässt sich für jede Verschiebung der Index berechnen. Aus ihm lässt sich einerseits unmittelbar ablesen, wo Stimmkreuzungen bzw. doppelte Kontrapunkte entstehen; andererseits bringt die Addition von Original und Index eine Zahlenreihe hervor (siehe Abb. 3), die alle neu entstandenen Intervalle zeigt – es wird erkennbar, ob die Verschiebung innerhalb der strengen Regeln überhaupt korrekt ist. Diese Vorgehensweise erspart es, die Intervalle in Notenschrift zu setzen, um zu sehen, welche Intervallstruktur bei welcher Verschiebung entsteht. Einzelne zu überprüfen ist, ob durch die Verschiebung verminderte Quinten entstehen, dies ist den Zahlen allein nicht zu entnehmen.

Horizontal bewegbarer Kontrapunkt

Die zweite Möglichkeit, eine kontrapunktische Ableitung zu erhalten, besteht darin, ihre horizontale Struktur zu ändern. Zur Abgrenzung von der vertikalen Betrachtung nennt Taneev hier die originale Verknüpfung *a*, die horizontal verschobene Verknüpfung *b*. Die Einheit, in der die Verschiebung angegeben wird, ist der Takt. Die Verschiebung einer Stimme wird durch den Buchstaben *h* gekennzeichnet. Eine abgeleitete Verknüpfung wird, ähnlich wie bei der vertikalen Betrachtung, wie folgt beschrieben: $I^{h-x} + II^{h-x}$. Aus dieser erhält man wiederum den »Index der horizontalen Verschiebung«, kurz *Ih*. Analog zu *Iv* (Index der vertikalen Verschiebung) gibt dieser an, um wie viel sich die Stimmen im Verhältnis zueinander horizontal verschoben haben. Zur Berechnung des Index ist das Wissen um die konstante Stimmenbezeichnung relevant,

an keiner Stelle näher kommen können als der Abstand einer Terz; ›doppelte‹ oder ›gemischte‹ Kontrapunkte würden in diesem Beispiel von vorneherein vermieden.

denn Taneev legt immer die obere Stimme, nicht die Stimme, die zuerst einsetzt, als I fest. Wenn die untere Stimme zuerst einsetzt, wäre die Beschreibung folglich II + I; für die Erklärung soll jedoch von dem Fall I + II ausgegangen werden. Die Zahl der Verschiebung ist positiv, wenn sich beide Stimmen voneinander entfernen, das heißt, wenn die obere Stimme zeitlich nach vorne und/oder die untere Stimme zeitlich nach hinten verschoben wird. Verschiebt sich die obere Stimme zeitlich nach hinten und/oder die untere nach vorne, bewegen sie sich folglich aufeinander zu, so ist die Verschiebung negativ. Analog zur Beschreibung vertikaler Verknüpfungen gilt also: Die Ausgangsverknüpfung a plus die horizontale Verschiebung Ih ergibt die Ableitung b . Ist die Verschiebung Ih negativ und größer als das originale Einsatzintervall, erhält man einen negativen Wert und es kommt zur »horizontalen Stimmkreuzung«, das heißt, die zuvor beginnende Stimme wird zur später einsetzenden und umgekehrt. In diesem Fall läge eine »invertierte Verschiebung« vor, während eine Verschiebung, bei der das anfängliche Stimmenverhältnis bestehen bleibt, eine »direkte Verschiebung« darstellt. In der kompositorischen Praxis, in welcher ein Wechsel der jeweils einen Abschnitt beginnenden Stimme häufig eintritt, bildet die »invertierte« horizontale Verschiebung den Regelfall, wie sich auch an Taneevs Originalbeispielen erkennen lässt (Abb. 4).

Ex. 200 (a)

The image shows two musical examples, (a) and (b), each consisting of a two-staff system (treble and bass clef) in a key with one flat (B-flat major or D minor). Example (a) shows a melodic line in the treble clef starting with a whole note G4, followed by eighth notes. The bass clef part starts with a whole note G3, followed by eighth notes. A vertical line labeled 'I' is placed above the first note of the treble staff, and a vertical line labeled 'II' is placed above the first note of the bass staff. Example (b) shows the same melodic line in the treble clef. The bass clef part starts with a whole note G3, followed by eighth notes. A vertical line labeled 'I' is placed above the first note of the treble staff, and a vertical line labeled 'II' is placed above the first note of the bass staff.

Abbildung 4. Notenbeispiel aus Taneev, *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, S. 207.

Doppelt bewegbarer Kontrapunkt

Der doppelt bewegbare Kontrapunkt stellt eine Kombination aus vertikaler und horizontaler Verschiebung dar. Mithilfe der Terme für doppelt bewegbare Kontrapunkte können alle möglichen Bewegungsrichtungen abgedeckt und ausgedrückt werden. Jede beteiligte Stimme hat dabei im Verhältnis zu einer anderen vier Bewegungsrichtungen, welche sich anhand einer positiven oder negativen Wertveränderung beschreiben lassen, wie Schaubild 2

zeigt. Inwiefern ein Verschiebungsindex sich in Richtung positiver oder negativer Zahlenwerte verändert, wurde in den Abschnitten zum vertikalen und horizontalen Kontrapunkt bereits erläutert und ist hier nochmals zusammengefasst.

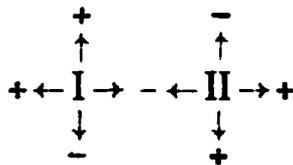


Schaubild 2

Der Grund, warum Taneev für die horizontale Betrachtung die obere Stimme als I und die untere Stimme als II festlegt, unabhängig davon, welche Stimme zuerst einsetzt, liegt darin, dass dadurch vertikale und horizontale Formeln miteinander kompatibel sind. Durch diese Festlegung können die Stimmen unabhängig vom Typus ihrer Verschiebung benannt und Verknüpfungen, welche sowohl vertikal als auch horizontal bewegt werden, anhand eines einzelnen Terms ausgedrückt werden. Taneev überträgt die horizontalen Veränderungen der Stimmen zueinander in der Regel auf den Index von nur einer Stimme: Würde die obere Stimme um einen halben Takt, die untere um einen ganzen Takt nach hinten verschoben, könnte man ebenfalls $I^{h=-1/2}$ und $II^{h=-1}$ notieren. Stattdessen definiert Taneev nun II als neuen Anfangspunkt (siehe unten: $II^{h=0}$) und addiert die beiden negativen Verschiebungen im Index der oberen Stimme (siehe unten: $I^{h=-1/2}$). Am Ergebnis ändert sich selbstverständlich nichts (siehe Abb. 5).

Ex. 217

Original Palestrina

(a)

Derivative

(b)

$$\left(I^{h=-1/2} \quad I^{h=0} \right) / h = -1/2, \quad jv = 3; \quad I^{v=-7} \quad + \quad II.$$

Abbildung 5. Notenbeispiel aus der englischen Übersetzung des *Bewegbaren Kontrapunkts*, S. 235

Sobald nun eine dreistimmige Verknüpfung vorliegt, ergibt sich das Problem, einen Bezugspunkt definieren zu müssen: Welches mathematische Vorzeichen würde beispielsweise die Verschiebung einer Mittelstimme erhalten, die sich der oberen Stimme nähert und sich von der unteren entfernt? Da das Grundsystem in diesem Fall an seine Grenzen stößt, stellt Taneev eine solche Verschiebung einer dreistimmigen Verknüpfung durch drei Gleichungen dar: Die Veränderung zwischen I und II, die Veränderung zwischen I und III und die

Veränderung zwischen II und III. Meist werden nur zwei Gleichungen notiert, die dritte lässt sich aus der Kombination der beiden anderen herleiten und ergibt sich zwingend daraus, weshalb sie nicht extra erwähnt wird.¹⁹⁷

Spezialfall Kanontechnik

Einen besonders großen Stellenwert innerhalb der Lehre Taneevs nehmen strenge Imitationen in Form von Engführungen, also Kanontechniken, ein. Die involvierten Stimmen benennt Taneev, wie erwähnt, ebenfalls mit den Begriffen ›Proposta‹ (P) und ›Riposta‹ (R), im Plural (PP) und (RR). Meist erscheint dieses Paar zusammen mit einer dritten Stimme, einem freien ›Contrapunkt‹ (frei = die Stimme enthält weder P noch R), welche dann als (Cp) abgekürzt wird. In dieser Arbeit sollen im Folgenden die Begriffe ›einsetzende‹ und ›imitierende Stimme‹ verwendet werden, die bereits Alexander Rovenko zur Beschreibung von Taneevs Lehre nutzte,¹⁹⁸ da sie neutraler, technischer und weniger an einen Stil gebunden sind. Die Imitation einer Stimme durch eine andere bedeutet immer eine horizontale Verschiebung einer Linie zeitlich nach hinten. Daher gilt für I + II: Wenn die obere Stimme imitiert, ist die Verschiebung immer negativ, wenn die untere imitiert, ist die Verschiebung immer positiv, diese Wertveränderungen ergeben sich aus dem Verhältnis der beiden Stimmen zueinander. Auf Basis der erläuterten Modelle zur Beschreibung der Stimmenverschiebungen erarbeitet Taneev sodann, zunächst ausgehend vom zweistimmigen Satz, mögliche kontrapunktische Erweiterungen, zum Beispiel Verdopplungen von Stimmen (siehe Kapitel X »Verdopplung imperfekter Konsonanzen« oder Kapitel XV »Gleichzeitige Verdopplung zweier/dreier Stimmen; fünffacher/sechsfacher Kontrapunkt«). Hinzu kommen einige Sonderfälle wie beispielsweise *cantus firmus*-Problemstellungen« (siehe Kapitel XVIII). Aus der Conclusio des Lehrwerks lässt sich herauslesen, dass sich Taneev durchaus sicher war, seiner ursprünglichen Zielsetzung, alle Phänomene des Kontrapunkts abzudecken,¹⁹⁹ gerecht werden zu können und dies anhand der Projektion auf Gleichungen erreicht zu haben.

In den Jahren 1901 bis 1903 arbeitete Taneev an einem weiteren Lehrbuch, der *Lehre vom Kanon*, die ursprünglich als Teil des *Bewegbaren Kontrapunkts*

197 Zur initialen Erklärung behandelt Taneev die dritte Gleichung ebenfalls und benennt sie mit dem Index ›Σ‹ (großes Sigma), dazu finden sich Erklärungen in Teil 1, Sektion B, Kapitel XI seiner Lehre.

198 Alexander Rovenko, *Grundlagen der Engführungskontrapunktik* (= *Musicologica Berolinensia* 12), Berlin 2004.

199 Taneev nimmt hiervon nur den (in der englischen Übersetzung) sogenannten »metamorphosed counterpoint« aus, den man ihm zufolge bereits bei Friedrich Wilhelm Marburg einwandfrei nachvollziehen könne.

geplant war, auf den darin etablierten mathematischen Systemen beruht und sich explizit mit Kanontechniken befasst. Plan und Entstehungsbeginn des Werkes lassen sich bereits auf die frühen 1880er-Jahre datieren, in welchen Taneev während seines Studiums auf die fehlende Abdeckung bestimmter Kanonphänomene in den bestehenden Kontrapunktlehrbüchern aufmerksam wurde:

Ich schrieb ein Beispiel eines Kanons, der, wie mir scheint, in den Kontrapunkttraktaten nicht behandelt wird. [...] Bekannt sind unendliche Kanons im Unisono und in der Oktave. [...] Solche Kanons, in denen die Stimmen im Unisono oder in der Oktave einsetzen, sind sehr leicht zu schreiben. Aber stellen wir uns vor, dass die Stimmen nicht in der Oktave, sondern in irgendeinem anderen Intervall einsetzen, z. B. in der Septime. Dann verkompliziert sich die Ausarbeitung des Kanons erheblich, denn man muss den doppelten Kontrapunkt anwenden. Doch über solche (unendliche) Kanons habe ich nirgendwo etwas lesen können, noch diesbezügliche Beispiele gefunden.²⁰⁰

Das Werk erschien in den Jahren 1903 bis 1908 zunächst in sechs Einzelheften (A–F), wurde jedoch erst 1929 als Gesamtwerk, zusammengestellt von Viktor Beljaev, veröffentlicht. In seinem Umfang weitaus kürzer als *Der bewegbare Kontrapunkt*, lässt sich der Bezug zu dem großen Urwerk in vielen Kapiteln erkennen, in welchen Taneev die erläuterten Kanontechniken in Bezug auf die im *Bewegbaren Kontrapunkt* etablierten Systeme aufzeigt. Insbesondere die Anwendung des »vertikal bewegbaren Kontrapunkts« findet häufig Erwähnung in den Einzelkapiteln und offenbart die logische Verknüpfung der speziellen Kanonstrukturen mit allgemeinen Kontrapunktkriterien. Es ist zu vermuten, dass Taneev neben dem Zusatzwerk zu Kanontechniken die Herausgabe eines zweiten großen Lehrwerks plante, das sich mit dem Kontrapunkt des sogenannten ›freien‹ Stils als Gegenpol zu dem des strengen Stils befasste. Es kann davon ausgegangen werden, dass darin die Idee bewegbarer Kontrapunkte ebenfalls aufgegriffen werden sollte, Taneev jedoch die Problematik einer direkten Übertragung bewusst gewesen sein muss. Dies belegen einige Aussagen aus der Erstfassung seiner Einleitung zum *Bewegbaren Kontrapunkt*,²⁰¹ in denen er zu dem Schluss kommt, dass dem freien Stil ein zu wenig greifbares, starres Regelwerk zugrunde liege, insbesondere in Bezug auf die Zusammenklangs- bzw. Intervallregeln, sodass das erdachte System, basierend auf Zahlen und Indices, dort nicht greifen würde. Ferner seien aufgrund

200 Zitat aus einem Brief an Anton Arenskij vom 28. Dezember 1882, abgedruckt in: Sergej Ivanovič Taneev, *Materialy i dokumenty* (= Materialien und Dokumente), Bd. 1, hrsg. von Kiselev u. a., Moskau 1952, S. 88/89.

201 Enthalten in Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11), S. 21–33.

harmonischer Parameter eine Vielzahl kontrapunktischer Abweichungen möglich, deren Berücksichtigung schwer systematisierbar wäre. Gleichwohl plädiert Taneev abschließend nicht für eine Gegenüberstellung beider Stile, sondern begreift die intendierten moderneren Kontrapunktausprägungen als Synthese. Obwohl *Der bewegbare Kontrapunkt* für den strengen Stil verfasst wurde und womöglich auch nur dort funktionieren kann, verstand Taneev ihn in weiten Teilen als stellvertretend für einen allgemeingültigen Kontrapunktstil, der losgelöst von Gattungen, Regelwerk, epochaler Zuordnung etc. als Generalstil aufgefasst werden kann. Weiterhin muss immer beachtet werden, dass Taneev Kontrapunkt auch als Zwischenschritt begriff, als Werkzeug, um musikalische Themen zu finden und zu erschaffen und, darauf aufbauend, zur Meisterschaft in der thematischen Arbeit zu gelangen. Für die musikalische Analyse von Werken der Taneev-Schüler sollen daher ebenjene prinzipiellen Aspekte der Melodiebildung, der Verknüpfung von Themen, als Kriterien dienen, die nicht an den strengen Stil gekoppelt sind, sondern eine Übertragung auf lineare Formen im Allgemeinen zulassen.²⁰²

202 Die Frage, inwieweit Taneev seinen Schülern die Inhalte seines Lehrwerks exakt so vermittelte oder nur Teile daraus – womöglich ebenjene auf den zeitgenössischen Kompositionskontext übertragbaren –, muss offenbleiben. Vieles spricht dafür, dass er seinen Kontrapunktunterricht mitnichten auf den strengen Stil fokussierte oder gar beschränkte. Offenbar weckte er das Interesse seiner Schüler mit abwechslungsreichen Kontrapunktaufgaben, beispielsweise Bach-Fugen. Vgl. dazu Biesold, *Rachmaninoff* (wie Anm. 94), S. 45.