

Ernst Kurth und Sergej Taneev

Philosophie linearer Satztechniken
zu Beginn des 20. Jahrhunderts
und ihre Auswirkungen
auf zeitgenössische Kompositionen

Max Binder

Ernst Kurth und Sergej Taneev –
Philosophie linearer Satztechniken
zu Beginn des 20. Jahrhunderts
und ihre Auswirkungen
auf zeitgenössische Kompositionen

Heidelberger Schriften zur Musikwissenschaft

Band 2

Herausgegeben von

**Christiane Wiesenfeldt
Christoph Flamm**

Wissenschaftlicher Beirat

Friedrich Geiger (Hochschule für Musik und Theater München)

Inga Mai Groote (Universität Zürich)

Christian Leitmeir (Universität Oxford)

Panja Mücke (Staatliche Hochschule für Musik und
Darstellende Kunst Mannheim)

Max Binder

**Ernst Kurth und Sergej Taneev –
Philosophie linearer Satztechniken
zu Beginn des 20. Jahrhunderts
und ihre Auswirkungen
auf zeitgenössische Kompositionen**

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Max Binder ist Musikwissenschaftler. Er hat an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg studiert. Sein Forschungsschwerpunkt ist das frühe 20. Jahrhundert an der Schnittstelle zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie.

ORCID®

Max Binder  <https://orcid.org/0000-0003-3452-3849>

Dissertation, Universität Heidelberg, 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2024

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://heiup.uni-heidelberg.de>

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-1131-9

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.1131>

Text © 2024, Max Binder

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus der Klaviersonate op. 25 Nr. 2 von Nikolaj Metner.

ISSN 2941-5675

eISSN 2941-5683

ISBN 978-3-96822-155-7 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-154-0 (PDF)

Inhalt

Dank	_____	vii
1	Einleitung	1
2	Zum aktuellen Forschungsstand. Quellenlage und wissenschaftliche Rezeption	9
2.1	Ernst Kurth als Autor – Rezeption im deutschsprachigen Raum	9
2.2	Deutschsprachige Quellen zu Sergej Ivanovič Taneev	18
3	Beziehungen und Rezeption durch zeitgenössische Komponisten	23
3.1	Die Rezeption eines polarisierenden Werks: Ernst Kurths <i>Grundlagen des linearen Kontrapunkts</i>	23
3.2	Sergej Taneev und die Vermittlung des <i>Bewegbaren Kontrapunkts</i> – eine Lebensaufgabe	32
4	Terminologische Grundlagen: Polyphonie, Kontrapunkt, Linearität	43
5	Analyse beider Lehrwerke	51
5.1	Ernst Kurth: <i>Grundlagen des linearen Kontrapunkts</i>	51
5.2	Sergej Taneev: <i>Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils</i>	63
6	Vergleich beider Lehrwerke	79
6.1	Gemeinsamkeiten	79
6.2	Unterschiede	86
6.3	Ableitung musikalischer Kriterien	90

7	Die Interpretation des <i>Linearen Kontrapunkts</i>: Zeitgenössische Kompositionen in der Nachfolge Ernst Kurths	93
7.1	Ernst Krěenek	93
7.1.1	Streichquartett Nr. 1 op. 6	93
7.1.2	Streichquartett Nr. 3 op. 20	101
7.2	Heinz Tiessen: <i>Vorspiel zu einem Revolutionsdrama</i> op. 33	105
7.3	Heinrich Kaminski	109
7.3.1	Die Motette <i>Die Erde</i>	110
7.3.2	Die <i>Messe deutsch</i>	112
7.4	Exkurs: Einstimmige Werke	119
8	Reflexe von Taneevs Kontrapunktlehre in zeitgenössischen Kompositionen	127
8.1	Alexander Skrjabin: Klaviersonate Nr. 3 op 23	127
8.2	Sergej Rachmaninov: <i>Variationen über ein Thema von Chopin</i> op. 22	131
8.3	Nikolaj Metner	134
8.3.1	Sonate in g-Moll op. 22	134
8.3.2	Sonate in c-Moll op. 25 Nr. 1 »Märchensonate«	136
8.3.3	Sonate in e-Moll op. 25 Nr. 2 »Nachtwind« (1912)	138
8.3.4	Sonate in Fis-Dur op. 27 »Ballade«	146
8.3.5	Sonate in f-Moll op. 53 Nr. 2 »Sonate orangeuse«	150
8.4	Aleksej Stančinskij	153
8.4.1	Kanon in h-Moll	154
8.4.2	Präludium und Fuge in g-Moll	156
8.4.3	Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur	158
8.4.4	Präludien in Kanonform in C-Dur, G-Dur und A-Dur	160
8.4.5	Präludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll)	164
8.5	Vsevolod Zaderackij	166
8.5.1	Fuge Nr. 2 in a-Moll	168
8.5.2	Fuge Nr. 8 in fis-Moll	170
8.5.3	Fuge Nr. 14 in es-Moll	171
9	Zusammenfassung: Wirkungsgrade der Theorien	175
10	Fazit und Ausblick	183
	Quellen- und Literaturverzeichnis	193
	Musikalienverzeichnis	201

Dank

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich bei meinem Dissertationsprojekt unterstützt haben. Mein ganz besonderer Dank gilt Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt für die hervorragende Unterstützung und Begleitung während der gesamten Promotionszeit. Ebenso danken möchte ich meinem Zweitgutachter, Prof. Dr. Christoph Flamm, sowie Prof. Dr. Anselm Gerhard (Bern) und PD Dr. Andreas Wehrmeyer (Regensburg), die ich während meiner Forschungsaufenthalte kennenlernte. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch allen weiteren Professoren und Kollegen danken, die meine Arbeit auf verschiedene Weise vorangebracht und bereichert haben.

Der inhaltliche und vor allem der persönliche Austausch mit meinen Freunden bedeutet mir sehr viel, vielen Dank an sie für die unzähligen anregenden Gespräche. Von Herzen danken möchte ich nicht zuletzt meiner Familie, die mir immer zur Seite stand und ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

1 – Einleitung

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

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

2 Ebd.

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

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

3 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Zur Terminologie vgl. Kapitel 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 – Zum aktuellen Forschungsstand. Quellenlage und wissenschaftliche Rezeption

2.1 Ernst Kurth als Autor – Rezeption im deutschsprachigen Raum

Kurths Gesamtwerk wurde bereits zu seinen Lebzeiten fester Bestandteil der musikwissenschaftlichen Forschung und ist dies bis heute geblieben. In erster Linie ist dies der vergleichsweise schnellen Verbreitung seiner Werke geschuldet. Als eine Art Vorgängerwerk zum *Linearen Kontrapunkt* kann Kurths Habilitationsschrift *Die Voraussetzung der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* gelten, die er 1913 veröffentlichte. Der Erfolg dieses Werkes machte Kurth in kurzer Zeit einer größeren Zahl zeitgenössischer Musikkritiker bekannt, es bildete insofern die Grundlage für die rasche Verbreitung des *Linearen Kontrapunkts*, der, wie bereits erwähnt, innerhalb der ersten zehn Jahre nach Veröffentlichung (1917–1927) dreimal neu aufgelegt wurde.

Erstmals erschien *Der lineare Kontrapunkt* im Jahr 1917 bei der Akademischen Buchhandlung Paul Haupt in Bern. 1922 folgte eine zweite Auflage, diesmal beim Berliner Verlag Max Hesse, in welcher der Titel um den Untertitel *Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* ergänzt wurde. Sie unterscheidet sich nur wenig von der Erstauflage – das im Juli 1916 in Bern verfasste Vorwort wurde lediglich durch einen kurzen Kommentar zur Zweitaufgabe ergänzt, die im Dezember 1921 erschien.¹⁶ Die dritte Auflage von

16 Das Digitalisat der 2. Auflage des *Linearen Kontrapunkts* ist unter https://openlibrary.org/books/OL24773001M/Grundlagen_des_linearen_Kontrapunkts frei zugänglich (zuletzt abgerufen am 24.10.2023).

1927 enthält ein überarbeitetes, um einige tatsächliche Neuerungen ergänztes Vorwort, in welchem Kurth auf Rezensionen und die darin enthaltene Kritik an aus seiner Sicht falsch verstandenen Aspekten seiner Theorie Bezug nimmt. Vom Vorwort abgesehen, stellt die dritte Ausgabe einen unveränderten Neudruck der Version der zweiten Auflage dar, welche im Folgenden, sofern nicht anders gekennzeichnet, als Hauptquelle der vorliegenden Arbeit dienen soll.

Der Fokus der Kurth-Forschung lag insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegend auf den drei großen Werken, die dem *Linearen Kontrapunkt* folgten: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920), *Bruckner* (1925) und *Musikpsychologie* (1931). Die in diesen Werken erarbeiteten psychologisch fundierten Konzepte von musikalischem Zusammenhang und musikalischer Energetik, welche Kurth im *Linearen Kontrapunkt* bereits gestreift hatte und in den folgenden Werken konsequent weiterentwickelte, standen in Opposition zur vorherrschenden physiologisch orientierten Tonpsychologie¹⁷ der Zeit und brachten ihm seine Stellung als Begründer der Musikpsychologie ein.¹⁸ Während seine früheren Werke Gegenstand des zeitgenössischen öffentlichen Diskurses wurden, war dies bei seinem Hauptwerk *Musikpsychologie*, das kurz vor der ›Machtergreifung‹ der Nationalsozialisten erschien, nicht mehr möglich. Der plötzliche, tiefe Einschnitt in die Publikation und Verbreitung von Kurths Werken dokumentiert sich einerseits in der Entfernung seiner Bücher aus deutschen Bibliotheken, andererseits eindrücklich im Briefwechsel zwischen Kurth und seinem Berliner Verleger Hans Krill. Ist für den Zeitraum zwischen 1930 bis 1933 eine rege Korrespondenz belegt, die allein 44 Briefe von Krill an Kurth umfasst, endet diese aus nicht anderweitig zu erkennenden Gründen abrupt am 23. Dezember 1933. Es muss Spekulation bleiben, ob eine möglicherweise fortgeführte Korrespondenz verlorengegangen sein könnte bzw. nicht überliefert ist – im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen scheint ein Beziehungsabbruch jedoch plausibel. Die Tatsache, dass spätere Briefe wiederum erhalten sind, unter anderem ein Brief von Hans Krill an Paul Haupt aus dem Jahr 1937 sowie eine Korrespondenz zwischen Regina Krill und Kurths Ehefrau Marie-Louise Kurth aus den Nachkriegsjahren 1946 bis 1948, kann als weiteres Indiz für einen politisch forcierten Kontaktabbruch gewertet werden.

Wie bereits angedeutet, bildet der Nachlass Kurths, welcher zum größten Teil aus Briefkorrespondenzen besteht, aber auch Konzert- und Opernkritiken,

17 Vgl. dazu u. a. Helga de la Motte-Haber, »Die Musikpsychologie von Ernst Kurth. Tonpsychologie und Musikpsychologie«, in: *Gedenkschrift Ernst Kurth 1886–1946* (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF 6/7), Bern u. a. 1986, S. 95–108, <http://doi.org/10.5169/seals-835361>.

18 Luitgard Schader, Art. »Kurth, Ernst«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49627>, 24.10.2023.

Zeitungsausschnitte, Werkrezensionen und Notenmaterial enthält, einen sehr gewichtigen Bestandteil der neueren Kurth-Forschung. Nach Kurths Tod im Jahr 1946 befanden sich sämtliche Dokumente für 56 Jahre im Besitz seines Sohnes Hans Kurth, bevor sie im Jahr 2002 dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bern übergeben wurden. Dort wurde der Nachlass kontinuierlich systematisiert, inventarisiert und schließlich in Form formatierter Texte teilweise öffentlich zugänglich gemacht. Während die Bereitstellung des Inventars bereits abgeschlossen ist und das Ergebnis vollständig online eingesehen werden kann, befindet sich die Transkription der Ego-Dokumente und der Zeitungsrezensionen noch in Arbeit: Nach aktuellem Stand (Mai 2023) sind etwa um die 400 der ca. 700 Briefe von und an Ernst Kurth als Volltext verfügbar.¹⁹

In den meisten musikwissenschaftlichen Untersuchungen, insbesondere der neueren Forschung aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, werden die musiktheoretischen und -ästhetischen Ansätze Kurths in ihrer Gesamtheit, das heißt in gemeinsamem Bezug auf seine fünf großen Werke rezipiert. Isolierte Untersuchungen einzelner Werke wie etwa des *Linearen Kontrapunkts* wurden bislang kaum vorgenommen. Vielmehr waren die Versuche darauf ausgerichtet, eine vermeintlich stringente Musikphilosophie Kurths herauszuarbeiten, die sich an seinen fünf großen Werken festmachen und eine kontinuierliche Weiterentwicklung erkennen lässt und insofern eine solch zusammenfassende Betrachtung rechtfertigt. Darüber hinaus wurde Kurths Musikauffassung oftmals in zusammengefasster Form in einen kontextuellen Vergleich mit anderen Theoretikern gesetzt, so beispielsweise von Hellmut Federhofer oder Carl Dahlhaus: Letzterer hatte zu der im Jahr 1973 in zweiter Auflage veröffentlichten Habilitationsschrift von Ernst Kurth, *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, ein knappes Nachwort verfasst. Darin veranschaulicht er unter anderem Kurths Einschätzung der Theorien Hugo Riemanns und Simon Sechters sowie seine Ansichten zu Arthur Schopenhauer, dessen erklärter Anhänger er war und dessen »Willensmetaphysik« viele Parallelen zu Kurths Schaffen aufweist. Die im Jahr 1981 von Hellmut Federhofer vorgenommene Untersuchung *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*²⁰ verfolgt den gleichen methodischen Ansatz, denn auch hier wird Kurths Musiktheorie in einer Zusammenschau seiner Werke *Linearer Kontrapunkt, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* sowie *Bruckner* erörtert. Federhofer legt darin offen, dass die Musiktheorie als Fach oder genauer gesagt deren Protagonisten (mit einigen

19 http://www.musik.unibe.ch/dienstleistungen/nachlass_kurth/index_ger.html, 24.10.2024.

20 Hellmut Federhofer, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien 1981.

Ausnahmen, so beispielsweise Paul Hindemith) Kurths Ideen nicht in dem Maße aufgriffen wie etwa jene Riemanns oder Schenkers. Ausgehend von Schenkers Theorie, an der er alle weiteren Theorien spiegelt, unternimmt Federhofer eine vergleichende Untersuchung verschiedener musiktheoretischer Ansätze primär in Bezug auf die Harmonielehre (insbesondere auf die Funktionsharmonik), wobei er neben den im Titel genannten Theoretikern auch die Ansätze anderer, beispielsweise des Schenker-Schülers Felix Salzer oder Rudolph Retis, heranzieht.

Einige weitere Beiträge zu Kurths Schaffen finden sich im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* NF 6/7 (1986/87), welches in Form einer Gedenkschrift vollständig seiner Person gewidmet ist. Neben einigen biografisch orientierten Beiträgen und solchen, die sich mit Kurths späteren Werken befassen, findet sich darin ein Artikel von Hermann Danuser,²¹ der eine Parallele zwischen Kurth und Boris Assafjew in Bezug auf musikenergetische Kategorien zieht und überdies den Transfer der Werke Kurths (durch Assafjew) nach Sankt Petersburg plausibel zu machen versucht. Ebenfalls im *Jahrbuch* enthalten ist ein Beitrag von Carl Dahlhaus, der Kurths Habilitationsschrift *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* beleuchtet und aufzuzeigen versucht, inwiefern der Ursprung von Kurths melodischen Konzepten, welche im *Linearen Kontrapunkt* erstmals in vollem Umfang zutage treten, bereits in diesem früheren Werk festzumachen ist. In der Reihe *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* veröffentlichte Wolfgang Krebs 1998 seine Habilitationsschrift *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie*.²² Sie hat zum einen Kurths Hierarchisierung von Harmonik und Melodik und deren implizite Verschmelzung zum Thema, zum anderen projiziert sie das Moment der Intuition auf seine Auffassung von Musikschriften. Linearität wird hier (im Kanon mit anderen von Kurth geprägten Begriffen wie Energetik, Spannung, Gravitation, Form) jedoch losgelöst vom Kontrapunktbezug auf Werke der Romantik bezogen und zielt damit in eine andere Richtung. Zu dem im Jahr 2014 erschienenen Sammelband *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert* schrieb Gordon Kampe den Beitrag »Misreading: Ernst Kurth – Der Einfluss der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren«.²³ Darin verbindet Kampe die polarisierende Wirkung der Werke Kurths mit einem

21 Hermann Danuser, »Energie als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew«, in: *Gedenkschrift Ernst Kurth 1886–1946* (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF 6/7), Bern und Stuttgart 1986, S. 71–94, <http://doi.org/10.5169/seals-835360>.

22 Wolfgang Krebs, *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 28), Tutzing 1998.

23 Kampe, »Misreading Ernst Kurth« (wie Anm. 10), S. 213–222.

vom US-amerikanischen Wissenschaftler Harold Bloom entwickelten und eigentlich aus dem Bereich der Literaturtheorie entlehnten Phänomen des »misreading«. Ebenfalls aus dem Jahr 1998 datiert eine Dissertationschrift von Hans-Peter Rösler.²⁴

Für die Zeit bis zum Ende der Weimarer Republik lässt sich eine breite Rezeption des *Linearen Kontrapunktes* aufzeigen, welche jedoch keine rein wissenschaftliche Auseinandersetzung ist und auch nicht den Anspruch darauf erhebt. Neben der Auseinandersetzung mit Kurths Werken in den einschlägigen Zeitschriften und Reihen der Zeit wurden seine Ideen von Musikpädagogen, Theoretikern und Komponisten aufgegriffen. Die Adaption der Kurth'schen Positionen erfolgte dabei sowohl explizit als auch stillschweigend,²⁵ wobei Inhalt und Vokabular Kurths Einfluss oftmals zweifelsfrei erkennen lassen. Die erste öffentliche Auseinandersetzung mit dem *Linearen Kontrapunkt* ist eine knappe Werkrezension im *Bach-Jahrbuch* von 1917, verfasst von Hermann Wetzel, der darin zahlreiche Kritikpunkte anbringt und Kurth letztlich eine Verfehlung des Themas sowie einige Widersprüche innerhalb seiner Lehre vorwirft.²⁶ In einem Schreiben an den Herausgeber des *Bach-Jahrbuchs*, Arnold Schering, gibt Kurth zwar an, sich der starken Polarisierung bewusst gewesen zu sein, die sein Buch hervorrufen würde,²⁷ seine große Verärgerung über den Beitrag Wetzels ist dem Brief dennoch deutlich anzumerken. Der Unmut wurde durch die Tatsache befeuert, dass in derselben Ausgabe ein langer Beitrag von Kurth selbst erschienen war, der sich mit genau jener Motivbildung bei Bach und der damit zusammenhängenden Stilpsychologie befasste. Der Vorwurf Kurths richtete sich zum einen gegen die wenig feinfühligere Disposition der Beiträge im Heft, zum anderen darüber, dass – laut Kurth – Arnold Schering ihn dringend gebeten, fast gedrängt habe, einen Beitrag für

24 Hans-Peter Rösler, *Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund*, Hamburg 1998.

25 Ein solches Beispiel bildet der von Hans-Heinz Stuckenschmidt 1920 im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Melos* veröffentlichte Beitrag »Melodie«, der deutliche Parallelen zum *Linearen Kontrapunkt* aufweist, ohne jedoch Ernst Kurth namentlich zu erwähnen. Vgl. hierzu: Hans-Heinz Stuckenschmidt, »Melodie«, in: *Melos* 1 (1920), S. 334–336.

26 Hermann Wetzel, Rezension von »Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. XII u. 525 Seiten, geb. Mk. 27,-. Verlag Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Bern 1917«, in: *Bach-Jahrbuch* 14 (1917), S. 173–175, <<https://doi.org/10.13141/bjb.v19171342>>.

27 Siehe hierzu die Briefe von Arnold Schering an Ernst Kurth vom 1. September 1917 sowie vom 28. August 1918 und den Brief von Ernst Kurth an Arnold Schering vom 19. August 1918.

genau dieses *Bach-Jahrbuch* (1917) zu verfassen. Die nur wenige Seiten später folgende heftige Kritik an ebenjenem Beitrag muss Kurth wie eine Verhöhnung erschienen sein, weshalb er Schering in einem langen Antwortschreiben alle Formen akademischen Anstands absprach. Eine kurze Replik Scherings ließ wiederum nicht lange auf sich warten, bis letztlich Zerwürfnis und völliger Kontaktabbruch folgten.

In der Premierenausgabe der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, die im Oktober 1918 von der ein Jahr zuvor gegründeten Deutschen Musikgesellschaft unter dem Vorsitz von Alfred Einstein, einem engen Freund Kurths, herausgegeben wurde, ist ein Beitrag Hugo Riemanns enthalten, in welchem er sich mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* befasst und versucht, die wesentlichen (und aus seiner Sicht eigentlichen) Aspekte des Buches herauszuarbeiten. Die vermeintlichen Erneuerungen und Innovationen im Verständnis und in der Bewertung kontrapunktischer Ideale, welche das Buch Kurths in den Augen der zeitgenössischen Musikkritik hervorgebracht haben soll, kann Riemann nicht wahrnehmen; er kritisiert, insbesondere auf musiktheoretischer Ebene, wesentliche Merkmale der Lehre.²⁸ Die Kritik Riemanns scheint Kurth jedoch als sachlich und fair empfunden zu haben, denn seine Antwort darauf fällt milde und durchaus kollegial aus. In seinem Aufsatz »Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts. Eine Erwiderung«, welcher in der dritten Ausgabe der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Dezember 1918) erscheint, nimmt er explizit Bezug auf Riemanns Artikel und versucht eine Art Verteidigung seiner Theorie mit dem Ziel, die kritisierten Aspekte aufzuarbeiten, nochmals anders zu beleuchten und letztlich richtigzustellen.

Ausgesprochen positiv rezipiert wurde *Der Lineare Kontrapunkt* von drei vergleichsweise gewichtigen, meinungsführenden Personen des damaligen Musiklebens: August Halm, Paul Bekker und Leo Kestenberg. Im Jahr 1920 veröffentlichte August Halm den Beitrag *Gegenwart und Zukunft der Musik*, in welchem er Kurths Philosophie als idealistisches Streben nach neuer Lebendigkeit des alten Stils preist und darin eine Analogie zu Heinrich Schenker zieht.²⁹ Die zeitlebens währende und tiefe Freundschaft zwischen Halm und Kurth³⁰ ist nicht zuletzt auf Halms Begeisterung für die frühen Werke Kurths zurückzuführen.³¹

28 Eine ausführliche Beschreibung der Kritik Riemanns findet sich in Kapitel 5.1.

29 Halms (wenn auch positiv intendierte) Zusammenführung der Ideen Kurths und Schenkers missfiel Kurth, wie aus einem Brief an August Halm vom 11. Dezember 1926 deutlich wird: »Weniger begreiflich finde ich – Sie können wohl eine Offenheit verzeihen – Ihr Eintreten für Schenker; bei diesem Menschen spricht doch die Eitelkeit aus jeder Zeile und erwürgt ihm sein eigenes maßvolles Talent.«

30 In Kurths Nachlass finden sich über 100 Briefe, Postkarten, Bilder und Ähnliches aus der Korrespondenz zwischen Halm und Kurth, welche das freundschaftliche Verhältnis belegen.

31 Die Rezeption durch August Halm wird in Kapitel 7.4 dieser Arbeit genauer beleuchtet.

Ebenso positiv wurden Kurths Ideen von Paul Bekker in dessen Rezension des *Linearen Kontrapunkts* von 1918 sowie in der Publikation *Neue Musik* von 1922 aufgenommen. In letzterer lassen sich Anklänge an Inhalt und Vokabular des *Linearen Kontrapunkt* deutlich erkennen:

Wir können zu einer Erneuerung der melodischen Gestaltungskraft nur gelangen, indem wir uns von der harmonisch melodischen Denkweise der Klassiker wieder frei machen und versuchen, zu einem neuen Stil zu gelangen, in dem die Tragkraft der einzelnen melodischen Linie wieder das zeugende Element, der Zusammenklang aber das Erzeugte, die Folge ist.³²

Paul Bekker und Ernst Kurth unterhielten ebenfalls eine fortdauernde Freundschaft, die durch Briefkorrespondenzen und darin beschriebene persönliche Begegnungen, unter anderem in Frankfurt, belegt ist.³³ Ein ebenfalls enger Kontakt bestand zwischen Kurth und dem preußischen Ministerialrat für Musikangelegenheiten, Leo Kestenbergs. In Kurths Nachlass finden sich insgesamt 16 Briefe, in welchen – im Vergleich zu den Briefwechseln mit zahlreichen anderen Musikschaaffenden – kaum musikalische Themen besprochen wurden, sondern vorwiegend organisatorische. So war Kestenbergs wesentlich in das Vorhaben involviert, Kurth als Professor für die Preußische Akademie der Künste zu gewinnen – eine Unternehmung, die letztlich scheiterte. Eine Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* durch Kestenbergs ist demnach sehr wahrscheinlich, lässt sich jedoch nicht anhand der Briefe in Kurths Nachlass beweisen.

Eine weitere Gruppe von Musikschaaffenden, welche den *Linearen Kontrapunkt* breit rezipierte, war die sogenannte Berliner Gruppe. Der *Melos*-Gründer Hermann Scherchen war zusammen mit Heinz Tiessen zunächst einer von nur wenigen Musikschaaffenden,³⁴ die in der von Künstlern getragenen, (links-) politisch motivierten November-Gruppe aktiv waren und die Rolle der Musik darin beispielsweise mit der Ausführung von Konzertreihen repräsentierten. Einige Mitglieder der November-Gruppe trafen sich darüber hinaus im ebenfalls von Scherchen und Tiessen 1920 ins Leben gerufenen *Melos*-Kreis, welcher

32 Paul Bekker, *Neue Musik*, Stuttgart und Berlin 1919, S. 100.

33 Der Nachlass Ernst Kurths enthält einige Briefe Paul Bekkers. Der Großteil der Korrespondenz, sämtliche Briefe Kurths und seiner Ehefrau Marie-Louise, befindet sich im Nachlass Paul Bekkers (New Haven, Yale University, Irving S. Gilmore Music Library, Paul Bekker Papers, MSS 50).

34 Herrmann Scherchen und Heinz Tiessen waren zunächst die einzigen beiden Mitglieder der Novembergruppe, die aus dem musikalischen Bereich stammten. Später kamen weitere Musiker, beispielsweise Hanns Eisler oder Kurt Weill, hinzu. Vgl. dazu Hans Heinz Stuckenschmidt, »Musik und Musiker in der Novembergruppe«, in: *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur* 3 (1928), S. 94–101, hier: S. 94.

ausschließlich aus Musikschaffenden bestand – Mitglieder waren unter anderem Georg Schünemann, Eduard Erdmann, Artur Schnabel, Hans Mersmann, Alois Hába, Ernst Křenek und im weitesten Sinne auch Paul Bekker. Zwischen beiden Gruppen bestand, insbesondere was die Konzertveranstaltungen betraf, durchaus eine Art freundschaftliche Rivalität.³⁵ Besonders relevant ist jedoch die Tatsache, dass die Kernthese der November-Gruppe, sich als »radikal und revolutionär« zu verstehen, von den Mitgliedern des *Melos-Kreises*³⁶ in Teilen für deren Musikdiskurs adaptiert wurde. Wie aus Zeitzeugenberichten unter anderem von Hans-Heinz Stuckenschmidt oder Heinz Tiessen hervorgeht, verstanden sich die Mitglieder der Gruppe als Teil einer Bewegung, die durch freie, neue, atonale Kompositionen begrüßte, also von einer progressiven Musikauffassung geprägt war. Neben der Propagierung einer modernen Musik, beispielsweise der Werke Arnold Schönbergs und Alban Bergs, wurden Kurths Ideen innerhalb der Gruppe ebenfalls als progressive Positionen wahrgenommen, was angesichts der politisch eher linken Färbung der Bewegung auf der einen Seite, Kurths tendenziell konservativen Ansichten auf der anderen Seite – so auch die im *Linearen Kontrapunkt* formulierte Ablehnung atonaler Musik – durchaus bemerkenswert erscheint. Obgleich Kurth seine Philosophie der Linearität nie als zukunftsweisendes Ideal oder als auf die zeitgenössische Kompositionspraxis anwendbar verstanden wissen wollte, wurde dies von einigen Komponisten der Zeit genau so, quasi als Sinnbild und Paradigma einer allgemeinen polyphonen Bewegung, aufgenommen. Insbesondere in der diesem Personenkreis zuzuordnenden Zeitschrift *Melos* erschienen ab 1920 zahlreiche Beiträge, die sich explizit mit der Philosophie des *Linearen Kontrapunkts* befassten. Hierbei sind unter anderem Beiträge von Hans-Heinz Stuckenschmidt³⁷, Hans Mersmann³⁸ und Heinz Tiessen³⁹ zu nennen. Weitere Rezeptionen von Kurths *Linearem Kontrapunkt*, teils mit wissenschaftlichem Anspruch, erfolgten durch eine Vielzahl verschiedener Musikschaffender und Komponisten sowie Kritiker und Pädagogen.⁴⁰

35 Hans-Heinz Stuckenschmidt, »Heinz Tiessen – der Freund«, in: *Für Heinz Tiessen* (= Schriftenreihe der Akademie der Künste 13), Berlin 1979, S. 9–14, hier: S. 12.

36 Die verschiedenen Gruppen waren nicht scharf voneinander getrennt. Neben ›Melos-Kreis‹ gab es auch die Bezeichnung ›Berliner Gruppe‹, welche der Musikwissenschaftler Martin Thrun zur Abgrenzung des sich vorrangig mit musikalischen Themen befassenden Teils der Gruppierungen einführte.

37 Hans-Heinz Stuckenschmidt, »Melodie« (wie Anm. 25).

38 Hans Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel«, in: *Melos* 1 (1920), S. 406–418.

39 Heinz Tiessen, »Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen«, in: *Melos* 4 (1924/25), S. 69–77.

40 Vgl. hierzu die Zusammenstellung aller bekannten Rezensionen und Kritiken in: Luitgard Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und*

Interessanterweise scheint sich Kurths Musikauffassung und insbesondere die dazugehörige neuartige Terminologie in den genannten Kreisen wie beispielsweise der Berliner Gruppe im Laufe der 1920er-Jahre in kürzester Zeit durchgesetzt zu haben. So finden sich zahlreiche Kernpunkte des *Linearen Kontrapunkts*, vor allem in Bezug auf die Melodiebildung, in vielen Veröffentlichungen der Zeit. Auch die Adaption der Kurth'schen Begriffe ist deutlich erkennbar.⁴¹ Die schnelle Verbreitung vor allem der Terminologie scheint der insgesamt positiven Rezeption von Kurths Ideen durch eine junge Komponistengeneration geschuldet zu sein; die Verwendung des Begriffs der Linearität wurde mit Sicherheit als ›en vogue‹ betrachtet. Aufgrund der raschen Verbreitung wurden Kurths Standpunkte und seine Terminologie zu großen Teilen kaum diskutiert oder hinterfragt, sondern oftmals direkt in das bestehende terminologische Repertoire übernommen.

Nicht unerwähnt bleiben soll die Rezeption in den 1920er-Jahren auf musiktheoretischer/-pädagogischer Ebene, die sich beispielhaft an Ernst Toch und Hermann Grabner zeigen lässt. Ernst Tochs *Melodielehre*⁴² von 1923 ist ebenso wie Hermann Grabners 1930 erschienene Schrift *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts*⁴³ ganz wesentlich und offenkundig von Kurths *Linearem Kontrapunkt* geprägt. Während Grabner in seinem Werk auf die Inspiration durch Kurth hinweist (und Kurths Terminus ›linear‹ in seinen Werktitel übernimmt), unterhielten Toch und Kurth regelmäßigen Briefkontakt und Austausch.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und damit nach Jahren der Zensur von Kurths Werken findet sich eine erste Beschäftigung mit seiner Theorie in der 1949 von Johannes Paul Thilmann veröffentlichten Abhandlung *Probleme der neuen Polyphonie*,⁴⁴ die in relativ komprimierter Form einen Überblick über den Status quo des polyphonen Schaffens im deutschsprachigen Raum gibt. Eine weitere kritische Betrachtung, welche den Kontrapunkt Kurths ins Zentrum der musiktheoretischen Analyse rückt, stammt aus dem Jahre 1962 und wurde von Carl Dahlhaus wiederum im *Bach-Jahrbuch* 1962 veröffentlicht.⁴⁵ Darin

Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes, Stuttgart und Weimar 2001, S. 129–169.

41 Vgl. dazu beispielsweise Joachim Beck, »Wilhelm Furtwängler«, in: *Die Musik* 15 (1922/23), S. 568–576; Georg Schünemann, *Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland* (= Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 3), hrsg. von Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel, München 1923, Reprint Hildesheim u. a. 1975.

42 Ernst Toch, *Melodielehre*, Berlin 1923.

43 Hermann Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart 1930.

44 Johannes Paul Thilmann, *Probleme der neuen Polyphonie*, Dresden 1949.

45 Carl Dahlhaus, »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹«, in *Bach-Jahrbuch* 49 (1962), S. 58–79.

nimmt er zu Kurths Philosophie des linearen Kontrapunkts Stellung und versucht, unter Einbezug von Schenkers und Sechters Lehren eigene Kriterien zur analytischen Untersuchung der Bach'schen Melodik aufzustellen. Kurths Polarisierung zwischen »Harmonik« und »Kontrapunkt« erscheint ihm dabei als zentrales, irreführendes Hindernis, das Kurth auf Basis widersprüchlicher Argumentationsketten konstruiert habe.

Eine besonders umfassende Untersuchung zum *Linearen Kontrapunkt* bildet die von Luitgard Schader 2001 vorgelegte Dissertation *Ernst Kurths »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes* aus dem Jahr 2001.⁴⁶ Die Forschungsarbeit umfasst sowohl einen ausführlichen biografischen Abschnitt als auch Grundlagen- und Quellenforschung zu Person und Leben. Sie bildet vor allen Dingen insoweit einen wichtigen Bestandteil der neueren Kurth-Forschung, als erstmals eine profunde zeitgeschichtliche Kontextualisierung seiner Person und seines Umfelds erarbeitet wurde. Primär anhand der zahlreichen überlieferten Briefe von und an Ernst Kurth zeigt Schader ein Beziehungs- und Rezeptionsnetz auf, das weit über das Feld der Musik hinausgeht. Von Schader stammt ebenfalls der Artikel über Kurth in der *Musik in Geschichte Gegenwart 2* sowie einige weitere wissenschaftliche Aufsätze und Artikel, welche sich aber vorrangig mit Kurths späterem Schaffen, beispielsweise seinem Einfluss auf gestaltpsychologische Strömungen, befassen.

2.2 Deutschsprachige Quellen zu Sergej Ivanovič Taneev

Die Quellenlage zu Sergej Taneev stellt sich im Vergleich zu jener zu Kurth als ungleich schwerer zugänglich dar, was einerseits mit der erwähnten geringen Verbreitung sowohl seiner Kompositionen als auch seines musiktheoretischen Hauptwerkes im westeuropäischen Raum zusammenhängt, andererseits, sicherlich damit einhergehend, an den sprachlichen Barrieren, die das Russische insbesondere für die westliche Musikwissenschaft und -theorie darstellt. Zweifelsohne gilt Taneev in seinem Schaffen als Komponist, Pädagoge und Pianist als herausragende Persönlichkeit und als eine der wichtigsten Figuren der russischen Musikgeschichte – so wirkte er beispielsweise als Solist an sämtlichen russischen Erstaufführungen der konzertanten Werke Piotr Čajkovskijs sowie an dessen Klaviertrio mit.⁴⁷ Umso erstaunlicher erscheint die bislang doch eher geringe Beachtung seiner Person seitens der

46 Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40).

47 Albrecht Gaub, Art. »Taneev, Sergej Ivanovič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/29000> 24.10.2023.

deutschsprachigen Musikwissenschaft. Während Taneevs Leben und insbesondere das Netz seiner Beziehungen gut untersucht und rekonstruiert sind, waren große Teile seines Œuvres, besonders sein maßgebliches Lehrwerk *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*, in der Vergangenheit kaum Gegenstand der deutschsprachigen Forschung. Der Musikwissenschaftler und Historiker Andreas Wehrmeyer hat in den 1990er-Jahren Teile des Lehrwerks ins Deutsche übersetzt sowie einige Beiträge zu Taneevs Schaffen in musikwissenschaftlichen bzw. -theoretischen Zeitschriften verfasst. Hinzu kommen seine Publikationen *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk*⁴⁸ sowie *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, welche im Rahmen der Reihe *studia slavica musicologica* erschienen sind.⁴⁹ Weder die Arbeiten Wehrmeyers noch die russischsprachige Taneev-Literatur lassen jedoch eine tiefergehende Forschung zum *Bewegbaren Kontrapunkt* seitens der (russischen) Musikwissenschaft und -theorie erkennen. Wie eine von Shannon Marie Gravelle⁵⁰ erstellte globale Systematik zeigt, entstammen nahezu alle Publikationen zur Person Taneev der russischen oder amerikanischen Musikwissenschaft. Zudem zeigt die Systematik auch, dass Taneevs Theorie bisher noch nicht an zeitgenössischen Werken, geschweige denn an seinen eigenen Kompositionen, gespiegelt wurde. Neben einigen Aufsätzen, die sich vornehmlich biografischen Inhalten, aber auch einigen seiner bekannten Werke widmen, existieren insgesamt fünf Dissertationen zur Person Taneev: zwei russischsprachige und drei englischsprachige. Eine 1991 von Yury Gen-Ir verfasste Dissertation beschäftigt sich mit stilistischen Merkmalen in Taneevs Chorwerken. Galima Aminova versucht in ihrer Dissertation von 2013 einen Bezug von Taneevs Werken zur christlichen Orthodoxie herzustellen. Anastasia Belina-Johnson untersucht in ihrer Forschung von 2009 Einflüsse von Wagner auf Taneevs einzige Oper *Oresteia*. Louise Liu beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Taneevs Klavierkonzert im Spiegel von Čajkovskijs Klavierkonzert. Beverly Lewis Parker untersucht in seiner Dissertation von 1981 die musiktheoretische Terminologie Taneevs. Allgemein kann festgehalten werden, dass der Großteil der Kompositionen Taneevs seitens der westlichen Musikwissenschaft bislang weitgehend unerforscht⁵¹ geblieben ist, eine fundierte Auseinandersetzung mit ihnen also noch aussteht.

48 Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk* (= *studia slavica musicologica* 3), Berlin 1996.

49 Sergej Ivanovič Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11).

50 Vgl. Shannon Marie Gravelle, *A Preliminary Study of the Choral works and Style of Sergei Taneyev*, University of Iowa, 2017, <https://doi.org/10.17077/etd.mhql3mu>.

51 Ebd. S. 28.

Taneevs Kontrapunktwerk scheint unmittelbar nach der Veröffentlichung deutlich weniger rezipiert worden zu sein als Kurths *Linearer Kontrapunkt*. Dies wird unter anderem aus den geringen Einnahmen und Honoraren ersichtlich, welche Taneev aus dem Vertrieb seines Theoriewerkes erhielt.⁵² Sie sind kaum vergleichbar mit jenen, die Kurth aus der Veröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts* bezog, welche ebenfalls gut dokumentiert sind. Nach dem Tod Taneevs und noch viele Jahre danach lag der Fokus der Forschung der russischen Musikgeschichte deutlich auf der Rekonstruktion seiner Lebensumstände und seines Wirkungsumfelds, was sich an einer großen Zahl Biografien zu seiner Person erkennen lässt. Ein wichtiges Zeitdokument bildet in dieser Hinsicht die transkribierte Edition von Taneevs Tagebüchern aus dem Zeitraum zwischen 1894 und 1909, die in den Jahren 1981, 1982 und 1985 in drei Bänden erschienen ist.⁵³

Eine der wenigen und zugleich frühesten Rezensionen zu Taneevs *Bewegbarem Kontrapunkt* stammt von Pavel L'vov aus dem Jahr 1910 und liegt auch in deutscher Übersetzung vor. In der überaus positiven Kritik betont der Autor die Neuartigkeit der systematischen Aufbereitung des strengen Stils und lobt Taneevs gründliche Überprüfung des scheinbar feststehenden Regelwerks; einige der beispielsweise von Ernst Friedrich Richter und Heinrich Bellermann aufgestellten Regeln seien überflüssig oder sogar nicht korrekt, insofern als sie »keinen Rückhalt in der Praxis des strengen Stils« hätten.⁵⁴ Darüber hinaus bewertet der Rezensent den musikalischen sowie pädagogischen Wert des Buches im Allgemeinen und kommt zu dem Ergebnis, dass der Nutzen maßgeblich durch die jeweilige Intention des Lesers determiniert würde. Insgesamt wird dem Werk eine große historische Bedeutung beigemessen, was angesichts des Veröffentlichungsdatums der Rezension sehr verfrüht wirkt und wohl eher als Zukunftsprognose aufgefasst werden sollte.

52 Vgl. dazu die Erinnerungen von Modest Čajkovskij, »Taneev war nicht nur eine musikalische Autorität von europäischem Rang, sondern ein Vorbild für alle, die das Glück hatten, ihn näher zu kennen (1915)«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 188–200, hier: S. 195. Originaltitel: Modest Čajkovskij, »O Sergee Ivanoviče Taneeve«, in: K. Kuznecov (Hrsg.), *Sergej Ivanovič Taneev – Ličnosť, tvorčestvo i dokumenty ego žizni*, Moskau 1925, S. 85–93.

53 Sergej Taneev, *Devniki v trech tomach. 1894–1909* [Die Tagebücher in drei Bänden. 1894–1909], hrsg. von Ljudmila Zionevna Korabel'nikova, Moskau 1981, 1982, 1985 (mit L. Darenskaja).

54 Pavel L'vov, Rezension von »Sergej Taneev: Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils (1910)«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 275–279, hier: S. 276, erschienen zuerst auf Russisch: Pavel L'vov, »S. Taneev. Kontrapunkt strogogo pis'ma«, in: *Apollon* 1910 (Nr. 9), Chronika, S. 45–49.

Im Kontext der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit den deutlich bekannteren Komponisten Alexander Skrjabin und Sergej Rachmaninov taucht die Person Taneev immer wieder in ähnlicher Rolle und Beschreibung auf. Der russische Musikwissenschaftler Anatolij Lunačarskij verfasste 1925 in der russischen Zeitschrift *Novyj mir* den Artikel »Taneev und Skrjabin«. ⁵⁵ Darin stellt er die beiden Protagonisten als charakterlich sowie musikalisch gänzlich unterschiedliche Persönlichkeiten dar und versucht sie an zwei virtuelle, von ihm selbst erdachte Antipoden zu heften, wobei er Skrjabin einer »emotionalen« oder »lyrischen« Musik, Taneev hingegen einer »architektonischen« bzw. »epischen« Musik zuordnet. Taneevs Einfluss auf Skrjabin steht dabei weniger im Vordergrund, vielmehr versucht Lunačarskij herauszustellen, dass beide kompositorischen Positionen zwar konträr, aber dennoch auf gewisse Weise miteinander vereinbar seien. Ein weiteres Beispiel, das den Einfluss von Taneev auf seine Schüler aufzeigen soll, ist die 1983 von Siegfried Schibli verfasste Monografie *Alexander Skrjabin und seine Musik*, ⁵⁶ die mit Blick auf die kontrapunktischen Passagen in Skrjabins Werk eindeutig den Einfluss seines Lehrers Taneev erkennen will. Vergleichbare Ausführungen finden sich ebenfalls in der Monografie *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit* von Maria Lobanova aus dem Jahr 2004, ⁵⁷ in der sie untersucht, wie Skrjabin Themen fand und wie er sie konstruierte. Der streng kalkulierte, rationale Stil, der in Skrjabins Werken auftauche, sei eindeutig auf Taneev und die ihm nachgesagte pragmatische, technische Musikauffassung zurückzuführen.

Aufgrund der wenigen zur Verfügung stehenden analytisch fundierten Quellen eröffnet sich an dieser Stelle ein wesentliches Forschungsdesiderat: Gemein ist dem Gros der bisher vorgelegten wissenschaftlichen Untersuchungen, dass der Einfluss Taneevs weniger musikalisch-analytisch bzw. exemplarisch an tatsächlichen Musikbeispielen belegt wird, sondern aus der bloßen Beziehungskonstellation hergeleitet und somit partiell konstruiert wird. Das klassische, generell als eng empfundene Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gilt als so gewichtige Verbindung, dass ein musikalischer Einfluss kaum ausgeschlossen werden kann. Die Problematik aus wissenschaftlicher Perspektive liegt jedoch in der einseitigen Betrachtung und Erschließung. Die Ergebnisse allein sind sicher nicht von der Hand zu weisen, doch besteht die Gefahr, dass weitere Aspekte unbeachtet bleiben. Konkrete analytische Belege werden daher oft nur spärlich und nicht in ausreichendem Maße vorgelegt oder fehlen sogar ganz. Das Ergebnis sind Erkenntnisketten oder

55 Der Artikel wurde 1983 ins Deutsche übersetzt: Anatolij Lunačarskij, *Taneev und Skrjabin* (= Musikkonzepte 32/33), München 1983, S. 26–41.

56 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 10).

57 Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10).

argumentative Muster, die kompositorische Einflüsse aufzeigen wollen, sich dabei jedoch singulär aus beziehungshistorischen Zusammenhängen speisen und insofern, überspitzt formuliert, Aussagen über musikalische Bereiche zu treffen versuchen, ohne diese wirklich tiefgehend untersucht zu haben. Aus diesem Grund sollen die in dieser Arbeit erlangten musikanalytisch basierten Erkenntnisse einen Beitrag leisten, die Wirkung Taneevs auf eine ganze Komponistengeneration in Russland zu hinterfragen, einzuordnen und womöglich neu zu bewerten.

3 – Beziehungen und Rezeption durch zeitgenössische Komponisten

3.1 Die Rezeption eines polarisierenden Werks: Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*

Im Gegensatz zur teilweise gründlichen Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit Kurths Schriften ist eine biografische Einbettung in den künstlerischen und akademischen Kontext der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute kaum erfolgt. Dies liegt einerseits am offenbar geringen Forschungsinteresse – womöglich verstärkt durch die Tatsache, dass Kurth selbst nicht kompositorisch tätig war –, andererseits daran, dass sein Nachlass erst im Jahr 2005 öffentlich zugänglich wurde, als sein Sohn Hans Kurth ihn der Universität Bern übergab. Der Nachlass enthält neben einigen Zeitungsberichten und Kritiken vor allem postalische Korrespondenzen, die bislang nur wenig untersucht wurden. Im Zuge dieser Forschungsarbeit wurde dieser Briefbestand vollständig ausgewertet. Dabei zeigte sich, dass die Dokumente für die Rekonstruktion der Lebensumstände Ernst Kurths eine zentrale Rolle spielen.⁵⁸

Die öffentliche Auseinandersetzung mit Ernst Kurth fand hauptsächlich in Form von Zeitschriftenbeiträgen und Artikeln in Jahrbüchern statt, weniger innerhalb eigenständiger Publikationen. Unter den kritischen Debatten, die über einen Zeitraum von 30 Jahren – ab dem Beginn seiner Studienzeit in Wien ca. 1905/06 bis zu seinem Tod im Jahre 1946 – geführt wurden, ist die

58 Auch wenn diese Arbeit möglicherweise einen biografischen Beitrag erbringen kann, liegt darin nicht das Forschungsziel, weswegen von einer tiefergehenden Erörterung des Themas hier abgesehen wird.

Kontroverse, welche die Veröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts* 1917 nach sich zog, aufgrund ihres Ausmaßes hervorzuheben.

Als zentrale Person der kompositorischen Rezeption Ernst Kurths kann der österreichische⁵⁹ Komponist Ernst Křenek betrachtet werden. Křenek kam zum ersten Mal im Jahr 1919 im Kontext seines Studiums bei Franz Schreker in Wien mit dem *Linearen Kontrapunkt* in Berührung und zeigte sich von Kurths Ideen offenbar tief beeindruckt.⁶⁰ Durch sein Studium bei Schreker hatte Křenek bereits eine fundierte Ausbildung im kontrapunktischen Satz erhalten und war insbesondere an die Werke Bachs und später Regers herangeführt worden. Seine frühen Schülerarbeiten, die zahlreiche Kanons, Fugen, Doppelfugen etc. umfassen, dokumentieren seine Neigung zu kontrapunktischen Techniken. Die Entdeckung des *Linearen Kontrapunkts* muss für ihn daher einer Offenbarung gleichgekommen sein.⁶¹ Neben der persönlichen Beschäftigung mit Kurths Werken waren für seinen frühen Kompositionsstil vor allem die Gespräche und Diskussionen prägend, die er mit seinen Kollegen Artur Schnabel und Eduard Erdmann – beide spielten eine wichtige Rolle in Křeneks Berliner Jahren – über den *Linearen Kontrapunkt* führte. Dieser von ihm selbst als »musikalisches Credo«⁶² bezeichnete Stil war maßgeblich durch die *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* definiert und schien fast im Sinne einer Anhängerschaft den von Kurth aufgestellten linearen Prinzipien zu folgen, wie zahlreiche persönliche Aussagen, auch rückblickende, zeigen. Am 13. April 1921 nahm Křenek, in Form eines Briefes, zum ersten Mal Kontakt mit Ernst Kurth auf. Er zeigte sich darin beinahe demütig in seiner Begeisterung für die neuartigen, revolutionären Auffassungen Kurths. Neben einigen Fragen an Kurth, die beispielsweise spezielle Unterrichtsmethoden seiner Lehre betrafen, tritt in diesem Brief ein zentraler Aspekt der frühen Kurth-Rezeption zutage, nämlich die Frage nach der Übertragbarkeit seiner Lehre auf das moderne Komponieren. Obwohl Kurth selbst seine Auffassungen nie auf die Gegenwart übertragen sehen wollte, sondern sie explizit und ausschließlich auf die Polyphonie Bachs anwandte, konnte er den Drang aufstrebender Komponisten wie Křenek, die in seiner Lehre Zukunftsperspektiven suchten, nicht aufhalten. Im Unwissen darüber, dass Kurth nichts von der Übertragbarkeit seiner Lehre auf die Gegenwart hielt, schrieb Křenek, »daß das Buch weit über die historische Analyse des Bachschen Stils hinaus

59 Ernst Křenek wird heute in biografischen Nachschlagewerken oftmals als US-amerikanischer Komponist österreichischer Abstammung beschrieben. Da für diese Arbeit ist jedoch insbesondere sein Schaffen vor 1937 (dem Jahr der Emigration in die USA) von Bedeutung ist, erscheint es akkurater, von einem österreichischen Komponisten böhmischer Abstammung zu sprechen.

60 John L. Stewart, *Ernst Křenek*, Tutzing 1990, S. 62.

61 Der Křenek-Biograf John L. Stewart sieht im *Linearen Kontrapunkt* sogar das für Křeneks Arbeit »wichtigste Buch [—], das er je gelesen hatte«. Ebd. S. 62.

62 Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998, S. 266.

für das Schaffen der Gegenwart von entscheidender Bedeutung sein müsse« und dass er dies »schon vorher durch die Hinweise in Paul Bekkers ›Neuer Musik‹ erkannt« habe.⁶³ Křenek teilte folglich die Gedanken Paul Bekkers zur zeitgenössischen Adaption der Idee des *Linearen Kontrapunkts* und vermochte dies teilweise noch gesteigert zum Ausdruck bringen, denn er betonte »daß die in Ihrem (gemeint ist Kurth, Anm.) Buch dargelegten Prinzipien tatsächlich für das moderne Musikschaffen maßgebend seien, allerdings bedeutend rigoroser angewendet, als es P. Bekker in der erwähnten Broschüre tut.«⁶⁴ In dem Brief bat er auch um ein persönliches Treffen, welches dann ganze drei Jahre später, im Frühjahr 1924, in Spiez in der Schweiz stattfand. Wie Křenek später festhielt, war er von Ernst Kurth damals wohl enttäuscht, was möglicherweise auch den hohen, fast überzogenen Erwartungen geschuldet war: der Professor war »nicht der Prophet eines neuen musikalischen Evangeliums [...], für den er ihn gehalten hatte.«⁶⁵ Ab der Mitte der 1920er-Jahre distanzierte sich Křenek kontinuierlich von seiner früheren unbedingten Verfolgung linearer Ideen, wie weitere Briefwechsel mit Eduard Erdmann belegen.⁶⁶ Er stieß sich dabei an derselben Problematik, die Jahre zuvor bereits Hugo Riemann aufgezeigt hatte und Jahre später Carl Dahlhaus nochmals genauer benennen sollte: die Frage, inwieweit das harmonische Gefüge Ergebnis der Linearität sein kann.⁶⁷ In die Zeit zwischen 1919 und 1924, also die Jahre, in denen Křenek von Linearität überzeugt war, fallen einige Kompositionen, die wesentlich durch Kurths Lehre beeinflusst gewesen sein dürften. Darunter ist in erster Linie das Streichquartett Nr. 1 op. 6 zu nennen, welches Křenek seinen eigenen Aussagen zufolge nach den Vorstellungen des *Linearen Kontrapunkts* komponierte.⁶⁸ Als Vergleich dazu soll das Streichquartett Nr. 3 op. 20 beleuchtet werden, weil die Vermutung naheliegt, dass sich darin Křeneks veränderte Sicht auf Kurths lineare Ideale kompositorisch widerspiegelt.

Im Zusammenhang mit der Rezeption von Kurths *Linearem Kontrapunkt* innerhalb des Berliner Umfelds, zu dem auch Ernst Křenek gehörte, muss ein weiterer Musikschaffender genannt werden: Heinz Tiessen (1887–1971). Der gebürtige Königsberger studierte ab 1905 in Berlin zunächst Jura und

63 Brief von Ernst Křenek an Ernst Kurth am 13. April 1921, der sich im Nachlass Ernst Kurths befindet.

64 Ebd.

65 Křenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 62), S. 430.

66 Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40), S. 235.

67 Ebd.

68 Im Vorfeld der Uraufführung im Jahr 1921 auf dem 51. Deutschen Tonkünstlerfest in Nürnberg schrieb Křenek in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* einen Beitrag zu seinem Streichquartett, in dem er explizit Teile aus Kurths *Linearem Kontrapunkt* und *Zur Motivbildung Bachs* wiedergibt. Vgl dazu: Ernst Křenek, »Streichquartett in einem Satz«, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 48 (1921), S. 405–407.

Philosophie, später am Stern'schen Konservatorium Komposition, Musiktheorie und Dirigieren. Unter anderem durch seine enge Verbindung zu Richard Strauss, dessen Assistent er kurzzeitig war, erhielt er 1917 eine Stelle als Korrepetitor an der Berliner Königlichen Oper. Daneben dirigierte er kleinere Orchester, komponierte eigene Werke, wirkte als Musikkritiker der *Allgemeinen Musik-Zeitung* und war Begründer und anerkannter Wortführer des *Melos-Kreises*.⁶⁹ 1925 wurde er Kompositionslehrer an der Staatlichen Hochschule in Berlin, 1930 wurde er zum Professor ernannt. In seinem im Jahr 1924 verfassten Beitrag *Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen* bringt er seine Auffassung über die zeitgenössische Musik und ihre zukünftige Entwicklung zum Ausdruck und greift inhaltlich und terminologisch wesentlich auf die Philosophien des *Linearen Kontrapunkts* zurück:

Daß die Herrschaft der Harmonik – die ihre im voraus getroffenen Dispositionen der Linienführung nur quasi zur Exekutive überwies – als konstruktives Prinzip allmählich ausgeschaltet wurde, um der primären Aktivität und vorurteilslosen Eigenbewegung der Stimmen Platz zu machen, ist nicht willkürliches, bewußtes Zurückgreifen auf vorklassische Stile. [...]

Die allmählich zunehmende Durchlöcherung, Unterhöhnung, Zerrüttung der Harmonik durch unbotmäßige Einzelstimmen läßt sich bei ihnen fortschreitend verfolgen. [...]

Solange am Begriff des vom Dreiklangsystem aus verstandenen alterierten Tones und an der modulatorischen Kadenzierung festgehalten wurde, entwickelte sich durch das Differenzierungsbedürfnis jene bis zur Grenze harmoniemäßiger Auffaßbarkeit gesteigerte Häufung und Ineinanderpressung von Modulation und Alteration, jene Hypertrophie des Vertikalen, deren Fortsetzung ins gleichsam Mikroskopische geführt hätte, und die somit einen befreienden Durchbruch geradezu automatisch erzwang: die Aufhebung der alten, nicht mehr lebensfähigen, durch unablässige Differenzierung kraftlos gewordenen Vertikal-Orientierung.

Man greift zunächst zum Gegensatz: die horizontalen Kurven leben sich aus mit einer von vertikalen Hemmungen unbelasteten Triebkraft; der Träger des harmonisch-vertikalen Baugerüsts, der Baß, verliert seine patriarchalischen Fundamentsrechte; die harmonischen Füllstimmen werden überflüssig; der linear-heterophone Stil macht nicht mehr Schritt für Schritt Station auf einem neuen harmonischen Zentrum und gewinnt aus dieser Befreiung vom Kothurn unablässigen Kadenzierens jene neubelebende Triebkraft, die, außertechnisch und außertheoretisch betrachtet, unmittelbar als Ausdruck neuen Lebensgefühls empfunden werden darf. Eine neue, junge, idealistische Lauterkeit ist am Werke und dokumentiert sich in dem, was sie tut, wie in dem, was sie unterläßt: von quantitativer Überladung, Übersättigung, Überreife und von einer vielfach in ihrem Farbenreichtum erstickten, kraftlosen Linienführung und rhythmischer Untätigkeit fort zu reinlicher Mehrstimmigkeit neuer kraftvoller Linien, der vielfach auch Studien neuer Einstimmigkeit vorausgingen.⁷⁰

69 Siehe dazu das Kapitel 3.1.

70 Tiessen, »Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen« (wie Anm. 39), S. 72–73.

Tiessen positioniert sich offensichtlich als Verfechter eines durch Polyphonie geprägten, horizontal gedachten Stils,⁷¹ welchen er keineswegs als historisches Relikt, sondern als vollwertige, progressive Musikästhetik versteht. Die Begeisterung für die lineare Philosophie Kurths und die sich daraus in den Augen der Musikschaffenden der Zeit ergebenden Neuerungen und Perspektiven treten besonders im letzten Abschnitt zutage, der sprachlich eine gewisse Euphorie und Optimismus in Bezug auf die Fortentwicklung der musikalischen Kunst erkennen lässt. Nicht nur als Musikpublizist, auch als Kompositionslehrer war Tiessen überaus einflussreich. Seinem Unterricht lag ebenfalls das Ideal einer »linearen Polyphonie« zugrunde. Sein Schüler Eduard Erdmann berichtet, dass Tiessen in den Jahren 1918/19 einen bewussten Stilwandel vollzogen habe, der sich sowohl im Unterricht als auch im Kompositionsverständnis klar niedergeschlagen habe.⁷² Obwohl Ernst Kurth ein scharfer Kritiker atonaler Strömungen war und jegliche Verbindung von Atonalität und Linearität strikt ablehnte, wurde er in den als politisch links geltenden Musikkreisen, die progressive Ansätze und darunter auch atonale Strömungen favorisierten, als progressiv und neuartig wahrgenommen.

Zum Umkreis der Berliner Gruppe lassen sich ebenfalls die Komponisten Artur Schnabel und Eduard Erdmann zählen. Ebenso wie bei Tiessen ist auch bei Schnabel und Erdmann kein persönlicher Kontakt zu oder ein persönliches Treffen mit Ernst Kurth belegt, die Rezeption erfolgte allein auf Basis seines Werkes. Als Mitglieder der Berliner Gruppe – nach Berichten Křenek's trafen sich diese oft in Schnabels Wohnung – waren Schnabel und Erdmann jedoch an der Rezeption und Diskussion des *Linearen Kontrapunkts* beteiligt und dadurch mit dessen Inhalt gut vertraut. Von beiden Komponisten liegen einstimmige Werke für Solovioline – entstanden in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg – vor, in denen zeitgenössische Musikkritiker wesentliche Anklänge an Kurths Theorien zu erkennen glaubten. So sah ein weiteres Mitglied der Berliner Gruppe, Hans Mersmann, in einer für die Zeitschrift *Melos* verfassten und vor der Uraufführung veröffentlichten Interpretation von Schnabels Sonate für Violine solo in dem Werk wesentliche Kriterien von Linearität im Sinne Ernst Kurths als erfüllt an.⁷³ Auch die Beschreibung, die Erdmann zu seiner Sonate für Violine op. 12 verfasste, enthält zahlreiche Begriffe und Theoriengedanken, die zweifelsfrei Kurths *Linearem Kontrapunkt* entlehnt sind und

71 Nebenbei bemerkt, lassen sich die Auffassungen Tiessens wie die zahlreicher weiterer Kontrapunktiker jener Zeit im deutschsprachigen Raum in deutlicher Opposition zur Lehre Riemanns verstehen.

72 Heinz Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit«, in: Christof Bitter und Manfred Schlösser (Hrsg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1972, S. 25–69, hier: S. 48.

73 Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel« (wie Anm. 38). Vgl. dazu Kapitel 7.4.

diesen als Vorbild hatten. Von der zeitgenössischen Rezeption wurde das Werk in Bezug auf die Melodiebildung durchaus unterschiedlich bewertet. Heinz Tiessen, Erdmanns Kompositionslehrer, wollte in der Sonate in jedem Fall ein lineares Werk erkennen und schrieb dazu:

Jetzt [...] fand sich die melodische Linie auf sich selbst gestellt; das lineare Prinzip vorurteilsloser Eigenbewegung der Stimmen stellte neue Aufgaben.⁷⁴

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Terminologie und Ideale des *Linearen Kontrapunkts* im Umfeld der jüngeren Komponistengeneration in Berlin fest etablierten und verselbstständigten.⁷⁵ Im Gegensatz zu anderen Kreisen der deutschen Musikwissenschaft wie beispielsweise der Bach-Forschung, insbesondere des *Bach-Jahrbuchs*, nahmen die jüngeren Komponisten Kurths Ideen äußerst positiv auf. Den genannten Gruppierungen muss zuerkannt werden, dass sie Kurths Theorien – wenn auch zweifelsfrei gegen dessen Willen – aus einem historischen Kontext auf die ganz aktuelle, zeitgenössische Kompositionspraxis und folglich ein völlig neues musikalisches Umfeld übertragen haben.

Ein weiterer Komponist, dessen Werke im zeitlichen Kontext der linearen Bewegung verortet werden können, ist Heinrich Kaminski (1886–1946). Kaminskis Werk ist bis heute kein wesentlicher Bestandteil der musikwissenschaftlichen bzw. -historischen Forschung in Deutschland, was vorrangig seinem geringen Bekanntheitsgrad geschuldet sein dürfte, jedoch ebenfalls auf Kaminskis in späteren Jahren extrem zurückgezogenen Lebensstil zurückzuführen ist. Kaminski studierte zunächst ab 1909 am Stern'schen Konservatorium in Berlin bei Paul Juon, Hugo Kaun, Wilhelm Klatte und Severin Eisenberger. Nach einigen Jahren als Klavierlehrer in Bayern, in denen er unter anderem Carl Orff zu seinen Schülern zählte, schlug ihn 1929 Arnold Schönberg für die Besetzung einer Professur an der Berliner Akademie der Künste vor, obwohl er im Unterschied zu den anderen Kandidaten (Alban Berg, Anton Webern, Josef Matthias Hauer, Ernst Krěnek) nicht zu dessen persönlichem Kreis zählte. Von 1930 bis 1933 war Kaminski als Nachfolger Hans Pfitzners Professor für Komposition an der Berliner Akademie der Künste. 1933/34 zog sich Kaminski, von den Nationalsozialisten als Halbjude eingestuft, von allen Aufgaben und Ämtern in Berlin sowie von seinen Positionen als Musikdirektor der Stadt Bielefeld und als Leiter des Bielefelder Musikvereins zurück. Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, mit der er sich auch in seinem kompositorischen Werk auseinandersetzt, erschütterte Kaminski zutiefst und bewog ihn dazu, sich Mitte der 1930er-Jahre nach Ried in

74 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 42.

75 Siehe dazu Kapitel 2.1.

Bayern zurückzuziehen, wo er ein Leben fernab der Öffentlichkeit führte. Die Jahre bis zu seinem Tod 1946 waren durch weitere Schicksalsschläge getrübt, so verlor er zwei Töchter und einen Sohn in den Wirren des Zweiten Weltkriegs. Dennoch widmete er sich bis zuletzt seinem kompositorischen Schaffen.⁷⁶ Auch wenn seine Werke heute kaum mehr bekannt sind: Zu seinen Lebzeiten genoss Kaminski ein hohes Ansehen und war mit einigen Künstlern auch außerhalb der Musikszene bekannt. Ihn verbanden enge Freundschaften mit Franz Marc und Emil Nolde und er gehörte zu den geförderten Künstlern des Schweizer Industriellen und Mäzens Werner Reinhart, der unter anderem auch Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Richard Strauss, Paul Hindemith, Ernst Křenek und Rainer Maria Rilke finanziell unterstützte.

Kaminskis Œuvre, welches bis heute nicht in seiner Gesamtheit in gedruckter Form vorliegt, erstreckt sich auf Bühnenwerke (Oper und Passion), Werke für Orchester und Chor, Sololieder und Gesänge, kammermusikalische Werke sowie einige Orgel- und Klavierkompositionen. Zu seinen bekannteren Kompositionen zählen seine beiden Opern *Jürgen Jenatsch* (1929) und *Das Spiel vom König Aphelius* (1946) sowie die beiden Orchesterwerke *Concerto grosso* (1923) und die *Dorische Musik* (1934). Obgleich Themen und Textvorlagen oftmals weltlich sind, verstand Kaminski seine Kompositionen als geistlich inspirierte Werke, deren Ziel die Hervorbringung transzendenter Erfahrungen war. Den Schwerpunkt seines Schaffens bilden folgerichtig und naheliegend polyphone vokale Gattungen, insbesondere geistliche Chorwerke ohne Instrumentalbegleitung wie der *Psalm 130* (Motette für vierstimmigen gemischten Chor von 1912), die Motette *Der Mensch* (für Alt und gemischten Chor von 1926), die Motette *Die Erde* (für bis zu achtstimmigen Chor von 1929) sowie die *Messe deutsch* (für fünfstimmigen Chor mit zwei Solostimmen von 1934). In Kaminskis Nachlass, welcher vor einigen Jahren größtenteils in den Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek in München übergegangen ist, finden sich leider keinerlei Hinweise auf einen Kontakt zu Ernst Kurth, obgleich er aufgrund einer ganzen Reihe von Gründen äußerst naheliegend ist. Zum einen wäre der zeitliche Rahmen zu nennen, in welchem beide gelebt und gewirkt haben: Ernst Kurth und Heinrich Kaminski lebten beinahe exakt zur selben Zeit, sie teilen sowohl Geburts- als auch Todesjahr. Zum anderen kann die Nähe im geografischen Raum zwischen Süddeutschland und der Schweiz angeführt werden, aus dem überdies vergleichsweise wenige bedeutende Komponisten der Zeit hervorgingen. Kaminski war allein wegen seines Kontaktes zu Reinhart Werner in Zürich des Öfteren in der Schweiz, die Wahrscheinlichkeit, dass ihm der Berner Professor Ernst Kurth, zentrale

76 Werner Abegg und Ingrid Samson, Art. »Kaminski, Heinrich«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27794>> 24.10.2023.

Figur des Schweizer Musiklebens, bekannt war, ist hoch. Das Hauptargument einer Verbindung ist schließlich, dass einige gewichtige Personen der Zeit mit beiden Akteuren in Kontakt standen und insofern Kurth und Kaminski denselben Bekanntenkreis teilten. Paul Juon war ab 1911 insgesamt vier Jahre lang Kompositionslehrer Kaminskis in Berlin, sein Kontakt zu Ernst Kurth ist durch postalische Korrespondenz belegt.⁷⁷ Ernst Křenek hat Kaminski vermutlich im Rahmen des Donaueschinger Kammermusikfests im Juli 1925 kennengelernt,⁷⁸ seine Verbindung zu Ernst Kurth wurde bereits besprochen (siehe Abschnitt zu Ernst Křenek). Heinz Tiessen war zur selben Zeit wie Kaminski Schüler bei Wilhelm Klatte am Stern'schen Konservatorium in Berlin und gehörte später als prägende Figur der Berliner Gruppe zu den bekanntesten Vertretern linearer Musikauffassungen nach der Lehre Ernst Kurths.⁷⁹

Eine Auseinandersetzung Kaminskis mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* während seines Studiums in Berlin ist ausgeschlossen, da er das Stern'sche Konservatorium bereits 1914, also bereits drei Jahre vor der Erstveröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts*, verließ. Zwar ist es möglich, dass die Kontakte zu Paul Juon oder Heinz Tiessen nach seiner Berliner Zeit abbrachen oder nicht weiter intensiv fortgesetzt wurden,⁸⁰ doch erscheint es angesichts der Kontakte und Verbindungen zu jenem deutlich umrissenen Kreis an Personen, die sich als Anhänger einer linearen Auffassung nach Kurth verstanden, beinahe unmöglich, dass Kaminski von diesen Strömungen nichts mitbekommen hatte bzw. sich mit diesen nicht auseinandersetzte. Im Gegensatz zu den späteren Jahren nahm Kaminski zwischen 1920 und 1930 noch durchaus rege am öffentlichen Musikleben teil. So gewann er beispielsweise 1928 den Beethovenpreis der Preußischen Akademie der Künste, welcher ihm Anerkennung und Bekanntheit in Musikkreisen und weit darüber hinaus einbrachte. Die Vermutung, dass sich Kaminski – auch wenn nicht dokumentiert – für die frühen linearen Strömungen des 20. Jahrhunderts interessiert haben muss, wird nicht zuletzt durch die Tatsache erhärtet, dass er in seinen späteren Jahren eigene musiktheoretische Erkenntnisse, wie zum Beispiel seine Theorie der Tonbezüge, formulierte,⁸¹ in welcher er Spannungsbeziehungen zunächst zwischen einzelnen Tönen, dann Linien und daraus resultierend schließlich Harmonien aufzeigt, mit dem Ziel, dem Hörer einen Zugang zu seinen eigenen

77 Siehe den Brief von Paul Juon an Ernst Kurth vom 3. April 1930.

78 Ernst Křenek, *Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, hrsg. von Claudia Maurer Zenk und Rainer Nonnenmann, Köln u. a. 2010, S. 218.

79 Sowohl die Person Heinz Tiessen als auch der Begriff der Berliner Gruppe werden im Abschnitt zu Heinz Tiessen genauer erläutert.

80 In Kaminskis Nachlass finden sich leider auch keine Belege für eine postalische Korrespondenz mit den genannten Personen.

81 Die Theorie Kaminskis wird in Kapitel 7.3.2 genauer erläutert.

Kompositionen zu eröffnen. In einigen Bereichen weist sein System frappierende Ähnlichkeiten mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* auf und lässt sich in einigen Punkten als dessen Fortführung betrachten. Dies manifestiert sich beispielsweise in der Übernahme durch Kurth eingeführter Begriffe wie »Spannung« und »Energetik« in Bezug auf die melodische Entwicklung, aber auch in der Festlegung des absoluten Primats der Linie und damit der übergeordneten Relevanz melodischer Parameter.

Paul Hindemiths kompositorisches Schaffen soll trotz der Relevanz seiner Person im Musikschaffen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum und entgegen anderen Forschungen im Kontext des *Linearen Kontrapunkts* keine Berücksichtigung finden. Die Gründe dafür lassen sich knapp erläutern: Über eine mögliche Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* seitens Hindemith in den 1920er-Jahren lassen sich nur schwer Aussagen treffen, insgesamt bietet sich ein unklares Bild. Es existieren aus der Zeit um 1920 einige Äußerungen, vornehmlich in Form von Musikkritiken aus Fachzeitschriften, die in Hindemiths frühen Werken explizit lineare Strukturen erkennen wollen. Gerade diese frühen Werke wie beispielsweise Hindemiths 1. Streichquartett op. 2 datieren jedoch vor 1917 und damit vor Erscheinen des *Linearen Kontrapunkts* und können somit nicht davon beeinflusst sein. Einige dieser Zuordnungen zu einem linearen Stil lassen darüber hinaus eine musikkritische Qualität vermissen und scheinen von Laien verfasst zu sein. Hier lässt sich beispielsweise ein Zitat anführen, das einer Rezension im *Mainzer Anzeiger* vom November 1919 entstammt und in welchem Hindemiths Sonate für Violoncello und Klavier op. 11 Nr. 3 folgendermaßen beschrieben wird: »Was aber zum Beispiel an der Cellosonate wesentlich neu [klingt], das ist die einzige Linie, die sich melodisch endlos durch das Ganze spinn[t], und das himmelhoch strebende polyphone Gestalten im ganzen.«⁸² Tatsächlich ist das Werk jedoch an kaum einer Stelle polyphon komponiert – zumindest wenn man unter »polyphon« mehr als nur »mehrstimmig« versteht. Insofern erscheinen alle bislang unternommenen Versuche, einen Zusammenhang zwischen Hindemith und Kurth herzustellen, konstruiert und nur vage nachvollziehbar. Nicht zuletzt die Tatsache, dass diese Arbeit sich vornehmlich auf analytische Befunde sowie biografisch eindeutig herleitbare Zusammenhänge stützt, macht eine Betrachtung von Hindemiths Frühwerk überflüssig.⁸³

82 Anonym: Konzertrezension »Westphal – Hendorf – Hindemith«, in: *Mainzer Anzeiger*, 29. November 1919.

83 Die Hindemith-Forscherin Luitgard Schader versucht in ihrer Dissertation zu Ernst Kurth beides zusammenzubringen und eine Wirkung des *Linearen Kontrapunkts* auf Paul Hindemith zu belegen. Das Hauptproblem, dass ebenjene Werke Hindemiths, welchen lineare Aspekte zugeschrieben wurden, vor Erscheinen des *Linearen Kontrapunkts* komponiert wurden, versucht sie über den Umweg einer

3.2 Sergej Taneev und die Vermittlung des *Bewegbaren Kontrapunkts* – eine Lebensaufgabe

Im Gegensatz zur Auseinandersetzung mit dem kompositorischen und musiktheoretischen Schaffen Taneevs, das bislang nur zu geringen Teilen Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen war, ist die biografische Aufarbeitung sowohl in der russischsprachigen als auch der westlichen Literatur bereits vorangeschritten, sodass wir uns ein recht klares Bild von seiner Person und seinem sozialen Netzwerk machen können. Die zeitgenössische Rezeption präsentiert Taneev als eine gewichtige, einflussreiche Person, als ein Monument der russischen Musikgeschichte, wie ein Zitat von Vasilij Vasil'evič Jakovlev über Nikolaj Metner deutlich macht:

Gleiche Aufmerksamkeit und tätige Teilnahme am Geschick des jungen Künstlers nahmen auch seine Professoren N. Kaschkin und P. Pabst, und schließlich der bedeutendste von allen, das Schicksal aller jungen, beginnenden Komponisten um die Jahrhundertwende, Sergej Taneyew.⁸⁴

Er gilt dabei in erster Linie als pädagogische Instanz, dessen Wirken weit über den musikalischen Bereich hinausgegangen sei, denn neben den musikhistorischen, ästhetischen und kompositorischen Vorstellungen und Idealen, die er vertrat, hätten ihn seine Lebenseinstellung und sein Lebensstil sowie seine markanten charakterlichen Züge zu einem beinahe väterlichen Leitbild für eine Vielzahl bekannter Musikschaffender gemacht.

Taneev (...) war ein Mensch von bemerkenswerter Unabhängigkeit, Souveränität und Moral (...). Für uns alle, die wir ihn kannten und an seine Tür klopfen, war er der höchste Richter: weise, gerecht, zugänglich und einfach. In allen seinen Handlungen war er Vorbild, denn was er auch tat, tat er gewissenhaft. Durch sein persönliches Beispiel lehrte er uns zu leben, zu arbeiten und sogar zu sprechen, denn er sprach in einer besonderen, ›Taneev'schen‹ Weise: kurz, treffend und prägnant. Er führte nur notwendige Worte auf den Lippen. Überflüssiges hat dieser Mann niemals geäußert... Und wir alle schauten gewissermaßen zu ihm auf!⁸⁵

biografischen Darstellung zu lösen. Die Idee ist es, lineares Denken, gewissermaßen vorausgreifend aus Hindemiths Biografie abzuleiten und sich auf diese Weise dem Komplex zu nähern.

84 Vasilij Vasil'evič Jakovlev, *Nikolaj Karlovič Metner/Nikolaj Medtner* (= Biografii Sovremennykh Russkikh Kompozitorov/Biographien Moderner Russischer Komponisten), Moskva I Moskau 1937, russisch/deutsch, deutsche Version zitiert nach Flamm 1995, S. 337–340, hier S. 338.

85 Aus dem Nekrolog zu Taneevs Tod 1915: Sergej Rachmaninov, »S. I. Taneev« [Nekrolog], in: *Russkije vedomosti*, Ausgabe vom 16. Juli 1915. Deutsche Übersetzung: Andreas

Wenngleich dieses Zitat von Sergej Rachmaninow über seinen Lehrer Taneev dem Nekrolog von 1915 entstammt und mithin, dem Anlass entsprechend, eine posthume Übersteigerung seiner Person vorliegen kann, bezeugt es doch – wie zahlreiche weitere Äußerungen, unter anderem von Rejngol'd Glière, Modest Čajkovskij, Sergej Prokov'ev oder Igor' Stravinskij – die außerordentliche Hochachtung für Taneev im Leben der genannten Komponisten, dessen Einfluss auf das außermusikalische Schaffen in jedem Fall als gegeben erachtet werden darf. Eine eingehende Auseinandersetzung mit seiner Person war für die genannten jungen Komponisten schon aufgrund der langen Zeit, die sie mit ihm verbrachten, beinahe unumgänglich. Offenbar war die Beziehungsebene zwischen den Schülern und ihrem Lehrer losgelöst von musikalischen Inhalten und Differenzen, sie konnten also zwischen musikalischen und außermusikalischen Positionen trennen, wie das Beispiel des jungen Alexander Skrjabin zeigt, der mit Taneev über Musik äußerst kontrovers und in vielen Teilen auch offen kritisch diskutierte, diesem aber dennoch zeitlebens höchsten Respekt und Anerkennung als musikalische Autorität zollte und ihm freundschaftlich verbunden war.

Auffallend ist ferner die Tatsache, dass in der älteren Taneev-Rezeption, insbesondere den Zeitzeugenberichten, kaum auf Taneevs musikalisches Schaffen eingegangen wird, sondern vielmehr detaillierte Charakterbeschreibungen dominieren. Taneev wird darin als rechtschaffene, unprätentiöse, sehr nahbare Persönlichkeit beschrieben, seine Art wurde aber auch als direkt und unnachgiebig empfunden; unangenehme Wahrheiten habe er unverblümt ausgesprochen. Sein einfacher, karger, jede Form des Maßlosen oder allzu Bequemen ablehnende Lebensstil und eine Form von Demut, die er auch mit Blick auf alles Musikalische vorzuleben und zu verkörpern schien, hat offenbar Bewunderung bei den zeitgenössischen Komponisten hervorgerufen. Aus fachlicher Perspektive verhalten ihm unter anderem sein Ruf als herausragender Konzertpianist und sein Rang als Rektor des Moskauer Konservatoriums zu hinreichender Autorität. Mit Blick auf sein musiktheoretisches Schaffen liegt und lag seit jeher das Hauptinteresse auf dem hier behandelten Werk *Der bewegbare Kontrapunkt*. In der Rezeption wurde es wegen seines Umfangs, seiner Detailtiefe und seiner profunden Darstellung in einer Weise gelobt, die beinahe überzogen wirkt und bisweilen in eine Art Ehrfurcht vor der unfassbaren Komplexität umschlägt. Mit Blick auf die Anerkennung seiner musiktheoretischen Leistungen erscheint es umso erstaunlicher, dass – auch in Russland – die analytische Untersuchung seiner zahlreichen Kompositionen keinen Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Taneev darstellt. Noch weniger tritt seine Stellung als (zumindest im russischen

Konzertwesen) berühmter Pianist in den einschlägigen Lexika und Enzyklopädiën in Erscheinung.

Die Liste seiner Schüler umfasst neben einigen auch in Westeuropa berühmten Komponisten wie Sergej Rachmaninov und Alexander Skrjabin eine ganze Reihe russischer Musikschafter, die bis heute kaum über die Landesgrenzen hinaus bekannt sind. Neben seinen Lehrveranstaltungen pflegte Taneev bei sich zu Hause regelmäßig Treffen abzuhalten, die der Überlieferung nach meist dienstags stattfanden und gewissermaßen eine Institution darstellten.⁸⁶ Jene Treffen waren Teil von Taneevs Unterrichtskultur und sind aus Erzählungen von Anatolij Aleksandrov, Modest Čajkovskij oder Leonid Sabaneev gut belegt. Sie dienten dem allgemeinen Diskurs über Musik und über neue Kompositionen der Taneev'schen Schüler ebenso wie der Diskussion über Musik aus Westeuropa: Überliefert ist beispielsweise in Teilen ein Gespräch über Werke von Brahms und Wagner. Zur Musikprominenz der Zeit – Künstlern wie Musikkritikern – gesellten sich Journalisten, Lyriker und Wissenschaftler der verschiedensten Fachrichtungen, sodass die Gesprächsinhalte über den musikalischen Rahmen hinausgingen und sich auch auf philosophische oder politische Themen erstreckten.⁸⁷

Einer der frühesten Schüler Taneevs am Moskauer Konservatorium war Alexander Skrjabin, der von 1885 und 1887 dessen Kompositionsunterricht besuchte. Skrjabin zeigte – wie sein Mitschüler Sergej Rachmaninov – eine Abneigung gegen den Kontrapunktunterricht bei Taneev. Beide verstanden sich in erster Linie als Pianisten; Theorie-/Kontrapunktunterricht schien mehr eine notwendige Pflicht zu sein. Ihr mangelnder Enthusiasmus muss Taneev unmittelbar aufgefallen sein, und er war für ihn Grund, sich um die Zukunft der beiden Sorgen zu machen.⁸⁸ Dass sich Skrjabin schon früh von Taneevs Idealen distanzierte, zeigt sich schon an ihren Auseinandersetzungen über die ersten größeren Werke Skrjabins: Die musikalischen Differenzen zwischen Skrjabin und seinem Lehrer, die bis zur offenkundigen gegenseitigen Ablehnung von dessen musikalischer Auffassung reichten, sind durch einige Bemerkungen belegt, die Taneev über Skrjabins Werke machte und die tendenziell negativ ausfallen.⁸⁹ Taneev spricht darin wiederholt vom großen Talent, das Skrjabin zeigt, kritisiert jedoch ebenfalls wiederholt fehlende Reife und einen zu sehr

86 Anatolij Aleksandrov, »Aus Taneevs Spiel sprach echte Empfindung (1963)«, in: Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 231–253, hier: S. 252.

87 Ebd., S. 253.

88 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 10), S. 36 f.

89 Andreas Wehrmeyer hat einige Kritiken Taneevs zu Werken Skrjabins in einer deutschen Übersetzung veröffentlicht, vgl. Sergej Taneev, »Tagebucheintragungen über fremde und eigene Musikwerke«; in: Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 176–183. Die originalsprachigen

vom Klavier her gedachten Stil. Trotz der offen kritischen Distanz zwischen Taneev und Skrjabin scheint beide bis zu ihrem Lebensende ein freundschaftliches Verhältnis verbunden zu haben, wenngleich regelmäßige private Treffen wohl weniger dessen Grundlage waren als vielmehr Skrjamins Besuche bei den immer dienstagsabends stattfindenden Treffen bei den Taneevs. Skrjamins plötzlicher Tod im Frühjahr 1915 ist wiederum eng an Taneevs Schicksal geknüpft, denn man geht davon aus, dass Taneev sich auf dessen Beerdigung erkältete, schwer erkrankte und infolge dessen nur wenige Wochen später starb. In Skrjamins persönlicher Bibliothek fand man nach seinem Tod ein Exemplar des *Bewegbaren Kontrapunkts*.⁹⁰ Auch wenn sich Skrjabin bewusst früh von den musikalischen Idealen Taneevs entfernte, scheinen dessen Methoden, insbesondere aus Sicht einiger Zeitgenossen, in sein musikalisches Denken übergegangen zu sein. So berichtet ein junger Kollege Skrjamins, Boris Javorskij, von einer Methode, musikalische Themen zu finden bzw. zu konstruieren, welche ihm von Skrjabin beigebracht worden sei:

Er zeigte mir, wie er seine Themen komponierte, und formulierte das Hauptprinzip: »Zuerst gibt es eine ALLGEMEINE KONTUR... Darauf folgt eine ANALYSE: die angelegte Bahn wird weiter entwickelt. Nach einem Aufblühen kommt es zur letzten Etappe: einer SYNTHESE.⁹¹

Boris Javorskij äußerte im Anschluss die Meinung, dass Skrjabin dieses Verfahren zur Themengenerierung nicht erfunden, sondern schlicht von Taneev übernommen habe. Weiterhin ist zu beobachten, dass sich Skrjabin mit den Mechanismen des »strengen Stils« beschäftigte, zumindest liegen Äußerungen von ihm zur Thematik vor, die Skrjabin auch in Verbindung zu eigenen Werken setzt. Beispielhaft zeigt sich das an der Idee, dass die Harmonik aus der Linienführung resultiere und dass dem Gerüst keine überflüssigen zusätzlichen Töne hinzugefügt werden sollten:

Hier gibt es bei mir ein sehr strenges Prinzip [...]. In *Prométhée* beruhen auch alle Figurationen auf der Grundtonleiter; hier gibt es keine überflüssige Note. Es ist ein *strenger Stil*. [...] In meinem *Prométhée* sind die Harmonie und die Melodie bereits eins; die Melodie besteht aus Harmonietönen und umgekehrt.⁹²

Tagebücher liegen vor in der Edition von Ljudmila Zinovjevna Korabel'nikova (Hrsg.), *S. Taneev. Dnevniki*, 3 Bde., Moskau 1981, 1982 und 1985.

90 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 10), S. 265.

91 Zitat von Boris L. Javorskij, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10), S. 240.

92 Zitat von Alexander Skrjabin, zitiert nach Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10), S. 197.

Wie Alexander Skrjabin zählte auch Sergej Rachmaninow zu den frühen Schülern Taneevs. Einigen Quellen zufolge begann er sein Studium bei ihm im Jahr 1888,⁹³ andere gehen von einem Unterrichtsbeginn bei Taneev erst im Frühjahr 1889 aus und zwar zunächst nur im Fach Kontrapunkt. Weitere Fachlehrer waren Nikolaj Sergeevič Zverev, Anton Stepanovič Arenskij sowie der Liszt-Schüler Aleksandr Il'ič Ziloti.⁹⁴ Interessanterweise schien sich Rachmaninow in frühen Jahren weder besonders für kontrapunktische Studien im Allgemeinen noch für Fugentechniken im Besonderen begeistert zu haben; seine Noten in diesem Fach bestätigen die widerwillige Beschäftigung mit dem Thema. Erst als Taneev die Klasse Arenskijs als Krankheitsvertretung übernahm, scheint das Interesse vieler Studenten am Kontrapunkt geweckt worden zu sein.⁹⁵ Dass die persönliche Beziehung zwischen beiden über das Lehrverhältnis hinaus bestanden haben muss, zeigt sich unter anderem im Jahr 1893, in welchem Rachmaninow, in einer finanziellen Notlage befindlich, Unterstützung von Taneev erhielt. Dieser übertrug ihm wöchentlich Aufgaben, die er abarbeiten sollte, so zum Beispiel die Korrektur seiner später veröffentlichten Oper *Orest*.⁹⁶ Wie auch Nikolaj Metner muss Rachmaninow die meisten seiner Werke vor der Veröffentlichung zu Taneev gebracht und ihm diese vorgespielt haben.⁹⁷ Auch wenn Taneev oftmals ausgesprochen kritisch und ohne Umschweife dazu Stellung nahm, setzte er sich danach dennoch für ihren Druck ein und setzte Empfehlungsschreiben für seine Schüler auf.⁹⁸ Unter anderem deshalb wusste er offenbar jederzeit, an welchen Stücken Rachmaninow arbeitete, informierte interessierte Außenstehende über den Arbeitsstand der jeweiligen Komposition⁹⁹ und setzte sich für die baldige Veröffentlichung und Aufführung der Werke ein.¹⁰⁰ Darüber hinaus scheint Taneev in allgemeine Fragen zur Lebensplanung sowie in familiäre Angelegenheiten involviert gewesen zu sein, beispielsweise berieten sie darüber, ob Rachmaninow ein Konzert in Wien annehmen solle.¹⁰¹ Überliefert ist auch ein Gespräch, in welchem Rachmaninow erzählte, dass sein Neffe inhaftiert

93 Christoph Flamm, Art. »Rachmaninow, Sergej Vasil'evič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11833>, 24.10.2023.

94 Maria Biesold, *Sergej Rachmaninoff 1873–1943. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiografie*, Weinheim und Berlin 1993, S. 38 f.

95 Ebd., S. 45.

96 Ebd., S. 78.

97 Barrie Martyn, *Rachmaninoff. Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot u. a. 1990, S. 11.

98 Biesold, *Rachmaninoff* (wie Anm. 94), S. 90.

99 David Butler Cannata, *Rachmaninoff and the Symphony*, Innsbruck 1999, S. 72.

100 Martyn, *Rachmaninoff* (wie Anm. 97), S. 95.

101 Biesold, *Rachmaninoff* (wie Anm. 94), S. 147.

worden sei, und er Taneev versprach, ihn darüber auf dem Laufenden zu halten.¹⁰² Zu den Zeiten am Konservatorium war das Verhältnis der Schülerklasse zu ihrem Lehrer Taneev noch nicht so eng wie später (ca. ab der Jahrhundertwende), als Taneev den Unterricht in seine Privatwohnung verlegte. Rachmaninov, der in den Jahren um 1900 oft Gast in Taneevs Haus gewesen war, insbesondere zu dessen musikalischen Themenabenden,¹⁰³ erschien dort ähnlich wie Alexander Skrjabin nicht mehr als Schüler, sondern als ein Taneev ebenbürtiger Komponist. Das Verhältnis blieb dennoch aufgrund des Altersunterschieds, aber auch weil Taneev als zentrale pädagogische Figur wahrgenommen wurde, von einer gewissen Hierarchie geprägt, welche Rachmaninov ebenfalls wahrgenommen haben muss. Nicht ohne Grund trug er zahlreiche seiner Werke vor der Veröffentlichung Taneev vor und bat um seine Einschätzung und um Rat für Verbesserungen. Im Gegensatz zu den Werken anderer Schüler wie etwa Aleksej Stančinskij, die Taneev eher kritisch betrachtete, schätzte Taneev von einigen Ausnahmen abgesehen die Werke Rachmaninovs sehr und fand oft großes Lob für dessen kompositorische Fähigkeiten, wie sich an einigen überlieferten Notizen und Tagebucheintragungen erkennen lässt.¹⁰⁴

Zur zweiten Generation der Schüler¹⁰⁵ kann der russische Komponist Nikolaj Karlovič Metner¹⁰⁶ (1879–1951) gezählt werden, der ebenfalls in der Klasse Taneevs am Moskauer Konservatorium war. Metners großes musikalisches Talent muss schon in jungen Jahren erkennbar gewesen sein, denn die meisten der Professoren am Moskauer Konservatorium, inklusive Taneev, scheinen früh auf ihn aufmerksam geworden sein.¹⁰⁷ Ab 1897 erhielt er bei Taneev, der damals zum Konservatoriumsdirektor aufgestiegen war, Kompositionsunterricht, wenn auch zunächst unregelmäßig.¹⁰⁸ Aus anderen Quellen, zum Beispiel Briefen seiner Frau Anna Metner, geht hervor, dass der Unterricht nur

102 Ebd., S. 139.

103 Leonid Sabaneev, »Mein Lehrer Sergej Taneev (1925)«, in: Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 201–223, hier: S. 216–217.

104 Zu Taneevs Kritiken zu Werken Rachmaninovs vgl. Taneev, »Tagebucheintragungen« (wie Anm. 89).

105 Ebenfalls zur zweiten Generation kann Rejngol'd Glièr gezählt werden, der 1894 bis 1900 Kontrapunktunterricht bei Taneev erhielt. Glièrs Kompositionen, vor allem solche, die er Taneev zur Durchsicht vorlegte, weisen jedoch kaum kontrapunktische Merkmale auf und werden daher hier nicht beleuchtet.

106 Wenngleich sich der Komponist im westeuropäischen Ausland selbst »Medtner« schrieb, soll im Folgenden die wissenschaftliche Transliteration »Metner« verwendet werden.

107 Jakovlev, *Nikolaj Karlovič Metner/Nikolaj Medtner* (wie Anm. 84), S. 338.

108 Ebd., S. XVII.

ein Semester lang stattfand.¹⁰⁹ Wie viele andere Komponisten hatte Metner eine ambivalente Sicht auf Taneevs Unterrichtsmethoden. Einerseits erschienen sie ihm als unerlässliche Voraussetzungen für das kompositorische Schaffen, andererseits widerstrebten ihm einige Inhalte:

Natürlich erleichterte ihm der Unterricht die Arbeit. Aber akzeptieren konnte er diese von sich selbst bewegende kontrapunktierende Maschine des Sergej Ivanovič [Taneev, Anm.] eigentlich nicht. Nikolaj Medtner fiel es schwer, einigen Prinzipien Taneevs zuzustimmen, und Sergej Ivanovič spürte das. Bald fand [...] ein Gespräch zwischen ihnen statt, in dem Sergej Ivanovič sagte: »Arbeiten Sie so, wie es Ihnen gefällt, aber bringen Sie ihre Kompositionen zum Anschauen, wenn Sie möchten«. Nikolaj Medtner liebte und verehrte Taneev sehr. Die freundschaftlichen und in vielem auch kreativen Bindungen zwischen ihnen zerrissen nach diesem Gespräch nicht.¹¹⁰

Taneev schätzte Metners Können in hohem Maße und war von dessen kompositorischer Vielfalt stark beeindruckt. Insbesondere Metners Ansicht, dass man polyphone Strukturen nicht von Homophonie oder einer andersartigen Entwicklung der Themen isoliert betrachten dürfe, sondern miteinander verschmelzen könne,¹¹¹ scheinen Taneev dazu veranlasst zu haben, seine eigenen Methoden zu reflektieren und letztlich Metners Stil, obwohl er in Teilen zu seinen eigenen Vorstellungen konträr war, voll auf anzuerkennen. Wie bereits Rachmaninov und Skrjabin zuvor, sah Metner die zu große Gewichtung polyphoner Aspekte innerhalb der Kompositionslehre Taneevs als kritisch:

Taneev verstand seine Sache besser als ich, und wenn er sich täuschte, so kann ich das umso mehr. Worin könnte sein Fehler liegen? Darin, dass in seinem Unterricht der Kontrapunkt und die Fuge eine zu große Rolle spielten, die, auch wenn sie ein wichtiges Gebiet des musikalischen Wissens und Könnens sind, bei weitem keine primäre Grundlage für diese darstellen. Der Kontrapunkt ist wichtig [...], aber ohne ihn ist die Musik als Kunst dennoch denkbar.¹¹²

Während Taneev die Zukunft der russischen Musik in der Fokussierung auf polyphone Aspekte sah, wähnte Metner, wie viele Zeitgenossen, ihn auf einem Irrweg. Er teilte jedoch Taneevs bereits in Jugendjahren entwickeltes

109 Zitat von Anna Metner aus einem Brief vom 17./18. September 1956 an Isaak Zetel, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Isaak Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner. Der Pianist. Sein kompositorisches Schaffen, seine Interpretationskunst und Pädagogik* (= Edition IME 12), Sinzig 2003, S. 30.

110 Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner* (wie Anm. 109), S. 31.

111 Ebd., S. 99.

112 Zitat von Metner, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner* (wie Anm. 109), S. 100.

Gefühl,¹¹³ die Last der Verantwortung für die Zukunft einer ganzen Kultur- nation zu tragen. Das Verhältnis Metners zu Taneev scheint seit ihrer ersten Begegnung aufrichtig freundschaftlich und wohlwollend gewesen zu sein. Metner respektierte seinen ehemaligen Lehrer bis zu dessen Tod und damit lange über das Lehrverhältnis hinaus als Autorität und fragte diesen oftmals um kompositorischen Rat. So beispielsweise bei seiner Sonate op. 5, die er Taneev am 16. Oktober 1903 vorspielte, in der Hoffnung, dass dieser ihm ein Empfehlungsschreiben zur Veröffentlichung schreiben könne.¹¹⁴ Auch hier zeigt sich wieder, dass wie bei den Beziehungen Taneevs zu Skrjabin und Rachmaninov musikalische Differenzen offenbar nicht auf die persönliche Ebene übertragen wurden. Die freundschaftlichen Verhältnisse blieben von den sehr direkt ausgetragenen Diskussionen und der unverhohlenen geäußerten Kritik an Kompositionen, welche von beiden Seiten vorgetragen wurde, erstaunlich unberührt.

Zwei Komponisten, die zur dritten Generation der Taneev-Schüler gezählt werden können und bei denen ebenfalls weitreichende kompositorische Einflüsse von Taneevs Lehre auf ihr musikalisches Schaffen zu vermuten sind, sind Aleksej Vladimirovič Stančinskij und Vsevolod Petrovič Zaderackij. Aufgrund Taneevs Rückzug von seinen Ämtern als Professor und Direktor des Konservatoriums im Jahr 1905 fand der Unterricht für alle Schüler ausschließlich in privatem Rahmen und nicht mehr wie bei seinen früheren Schülergenerationen (Skrjabin, Rachmaninov, Metner) am Moskauer Konservatorium statt. Wegen seiner großen Reputation nahmen einige jüngere Komponisten neben oder zusätzlich zu ihrem Studium am Konservatorium Privatunterricht bei Taneev. So auch Aleksej Stančinskij (*1888), der ab 1907 mit dem Beginn seines Studiums am Konservatorium Privatschüler Taneevs wurde und dies vermutlich bis zu seinem Tod 1914 blieb. Die frühesten Kompositionen sind für die Jahre 1904/1905 belegt.¹¹⁵ Von Zeitgenossen wurde Stančinskij unter anderem als größtes Talent der jüngeren Komponistengeneration neben Stravinskij und Prokof'ev betrachtet, leider starb er bereits im Alter von nur 26 Jahren. Obgleich Taneev und Stančinskij über den Unterricht hinaus eine enge Freundschaft verband¹¹⁶ – nach Aussage einiger befreundeter Komponisten soll Stančinskij einer der Lieblingsschüler Taneevs gewesen sein –, kann Taneevs Haltung gegenüber Stančinskijs Werken zumindest als ablehnend

113 Mehr dazu in Kapitel 5.2.

114 Christoph Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (= *studia slavica musicologica* 5), Berlin 1995, S. 369.

115 Christoph Flamm, Art. »Stančinskij, Aleksej Vladimirovič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24500>> 24.10.2023.

116 Aleksandrov, »Aus Taneevs Spiel sprach echte Empfindung« (wie Anm. 86), S. 246, 250.

beschrieben werden.¹¹⁷ Auch hier scheinen die musikalischen Differenzen das Verhältnis jedoch in keiner Weise beeinträchtigt zu haben. Taneev soll es beispielsweise vermieden haben, sich öffentlich negativ über Stančinskij zu äußern, er schätzte dessen Ehrgeiz und Lernbereitschaft sowie seinen Charakter, der von den Zeitgenossen als zurückhaltend und liebenswürdig beschrieben wurde.

Über den Komponisten Vsevolod Zaderackij (1891–1953) ist sowohl im Allgemeinen¹¹⁸ als auch in Bezug auf sein Verhältnis zu Taneev bisher nur wenig bekannt und zweifelsfrei belegbar.¹¹⁹ Eine Hauptquelle bilden die Überlieferungen seines Sohnes Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij.¹²⁰ Sie geben Aufschluss über den frühen Werdegang des Komponisten, werfen jedoch auch einige Fragen bezüglich der wissenschaftlichen Belastbarkeit auf. Universitätsdokumenten zufolge hat Zaderackij sein (Kompositions-)Studium am Moskauer Konservatorium im Jahr 1910 bei Vladislav Pachul'skij begonnen und es anschließend bei Michail Ippolitov-Ivanov fortgesetzt. Der zusätzlich und zeitgleich stattfindende Unterricht bei Taneev wird zwar als extern, jedoch im Rahmen des Studiums dargestellt. So wird angeführt, dass Taneev als »angesehenster Professor des Konservatoriums dieser Zeit, selbst [...] den jungen Abiturienten für den Kompositionsunterricht ausgewählt hat, welcher privat zu Hause«¹²¹ stattgefunden habe. Dass der Unterricht bei Taneev im Rahmen des Studiums am Konservatorium erfolgte, muss in jedem Fall bezweifelt

117 Ebd., S. 247.

118 Wissenschaftliche Beiträge zur Person Zaderackijs liegen bis zum heutigen Zeitpunkt in der russisch-, deutsch- und englischsprachigen Literatur kaum vor. Es existiert eine von seinem Sohn Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij verfasste, 2015 in Moskau erschienene Biografie mit dem Titel *Per aspera ...* (siehe dazu Anm. 120), ein 2007 erschienener Artikel, Jascha Nemtsov, »Ich bin schon längst tot.« Komponisten im Gulag. Vsevolod Zaderackij und Alexandr Veprik«, in: Manfred Sapper u. a. (Hrsg.), *Osteuropa* 6/2007, S. 315–340, sowie ein Kapitel über ihn in der Monografie von Inna Klause, *Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*, Göttingen 2014. In Letzterer bringt die Autorin mehrmals zum Ausdruck, dass eine Vielzahl der biografischen Erkenntnisse auf Quellen basieren, die nur unzureichend überprüft werden können und insofern eine wissenschaftlich belastbare Aufstellung bzw. Erforschung der Biografie Zaderackijs noch aussteht.

119 In keiner der vorliegenden Berichte aus der Zeit, u. a. von Vasilij Jakovlev, Pavel Kovalev, Rostislav Genika, Modest Čajkovskij, Leonid Sabaneev, Rejngol'd Glière oder Anatolij Aleksandrov, kommt der Name Zaderackij vor.

120 Vgl. dazu 1. Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij, *Per aspera...*, Sankt Petersburg²2015. 2. Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij, »Predislovie« [Vorwort/Kritischer Bericht], in: *Vsevolod Petrovič Zaderackij. Polnoe sobranie proizvedenij dlja fortepiano*, Band 1: *24 preljudii i fugi*, Moskau 2012, S. XIII–LXIV.

121 Ebd., S. XIII.

werden, denn Taneev verließ, wie bereits erwähnt, das Konservatorium (und damit seine Professur) im Jahr 1905 im Streit mit dem neuen Direktor Vasilij Il'ič Safonov. Es erscheint jedoch als plausibel, dass Zaderackij, analog zu Stančinskij, parallel zu seinem Studium am Konservatorium Privatunterricht bei Taneev erhielt. Die geringe Verbreitung der wenigen Werke Zaderackijs wird heute in erster Linie als Folge seiner politischen Diskreditierung betrachtet,¹²² die zeitlebens ein Hindernis für seinen künstlerischen Werdegang darstellte. Keines der Werke des Komponisten wurde zu seinen Lebzeiten je gedruckt oder aufgeführt.¹²³

122 In den Jahren 1919/1920 kämpfte Zaderackij als Offizier für die Weiße Armee. Nach ihrer Zerschlagung wurde er zum ersten Mal verhaftet und angeklagt. Es folgten zwei weitere Inhaftierungen, jeweils wegen anderer Anklagepunkte. Vgl. dazu Klause, *Der Klang des Gulag* (wie Anm. 118), S. 476. f.

123 Eine breitere Rezeption der Werke Zaderackijs ließ bis ins 21. Jahrhundert auf sich warten: Erst im Jahr 2021 wurde mit der Herausgabe einer wissenschaftlichen Notenedition ein erster Schritt unternommen. Darauf basierend existieren mittlerweile einige Einspielungen aus den Folgejahren, von welchen jene der *Praeludien und Fugen* von Jascha Nemtsov aus dem Jahr 2015 die erste jemals erschienene Verklangerung dieser Kompositionen und insofern eine Pionieraufnahme darstellt. 2016 folgten einige weitere von u. a. Ksenia Bashmet, Yuri Favorin, Lukas Geniušas, Andrei Gugnin, Nikita Mndojans und Andrei Yaroshinsky.

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, wenngleich 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.

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 kontralinearere Schreibart zu sprechen, oder besser noch, da die melodischen Züge nicht eigentlich gegen einander gesetzt werden, sondern nebeneinanderverlaufend, durch ihre Gleichzeitigkeit möglichst ungehindert, von paralinearere 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 entfaltet 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 Lehrgangsabschnitte 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 Melodiestruktur, 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 kompositionspraktischen 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 kompositionspraktische 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. The first staff is labeled 'Original' and shows two staves with notes and rests. The second staff is labeled '1st Derivative' and shows the same notes shifted. The third staff is labeled '2nd Derivative' and shows the notes shifted further. Roman numerals are placed above and below the notes to indicate intervals and vertical shifts.

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. The first staff is labeled 'Original' and shows two staves with notes and rests. The second staff is labeled 'Derivative' and shows the same notes shifted significantly. Roman numerals are placed above and below the notes to indicate intervals and vertical shifts.

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)

(a)

(b)

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.

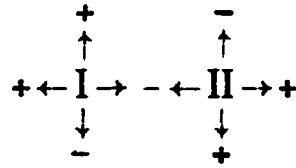


Schaubild 2

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)

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

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.

6 – Vergleich beider Lehrwerke

Aus der Untersuchung lässt sich für jedes der beiden Werke eine Reihe von Aspekten ableiten, welche gut einander gegenüberstellt bzw. miteinander verglichen werden können. Es ist zu erwarten, dass sich dabei eine große Divergenz ergibt, wobei sich die teils fundamentalen Unterschiede auf sämtliche Aspekte der Musik erstrecken, angefangen bei der stilistischen Einordnung, der Unterscheidung musikalischer Epochen und dem ästhetischen Empfinden über die Aufstellung und Interpretation satztechnischer Regeln sowie didaktische, methodische Strukturen bis hin psychologischen, pragmatischen Auffassungen von Musik. Es lassen sich jedoch auch einige Parallelen feststellen, welche hier zuerst dargelegt werden sollen. Die folgende Gegenüberstellung ist als Auflistung einzelner musikalischer Parameter konzipiert, zu welchen die Standpunkte beider Lehren jeweils diskutiert werden.

6.1 Gemeinsamkeiten

Die melodische Linie als Bewegung

Die »Linie« bei Kurth und die »Verknüpfung« bei Taneev, beides Elemente der Melodiebildung, verstehen und definieren sich im Kern als *Bewegung*: Beiden ist gemein, dass weder Einzeltöne noch Melodieabschnitte, Motive, Themen usw. als starrer Gegenstand verstanden werden sollen. Der Einzeltone ist nach Kurth ohne seinen horizontalen Kontext quasi bedeutungslos: Ihm ist zwar ein Spannungszustand inhärent, dieser kommt jedoch

ausschließlich innerhalb der Melodie zum Tragen und wird als Bewegung ein Teil davon:²⁰³

Jene Energiewirkung, die eine melodische Linie durchströmt, durchwirkt nun auch alle einzelnen Töne eines melodischen Verlaufs, den wir als geschlossenen Zusammenhang eines Ganzen, als »lineare« Einheit empfinden. [...] Der innere musikalische Kräftevorgang, der die ganze Einheit einer Bewegungsphase als das Primäre hervorruft, äußert sich in dem aus dem Linienzusammenhang heraus gefaßten und hinsichtlich seines Spannungszustandes betrachteten Einzeltonen als Gegenwirken gegen Stillstandempfindung.²⁰⁴

Das Plädoyer für eine Melodieauffassung, der energetische Momente zugrunde liegen und deren Charakter im Wesentlichen durch die Entfaltung eines Melodiezuges oder -flusses determiniert wird, ist ein sehr häufig wiederkehrender Gegenstand in Kurths Lehre. Für Taneev stellt sich hingegen die Herausarbeitung solcher in Teilen musikpsychologischer Phänomene ungleich schwieriger dar. Es scheint, als hätten ihm Einschätzungen bzw. Aussagen ferngelegen, welche über den satztechnischen, Logik-basierten Pragmatismus hinausgehen. In jedem Fall liegen nach heutigem Stand keine Dokumente vor, die eine Auseinandersetzung mit psychologisch erklärbaren musikalischen Ideen oder Melodiekonzepten erkennen lassen. Festhalten lässt sich, dass bei Taneev eine Melodie nur innerhalb ihres vertikalen Kontexts beschrieben werden kann; ohne diesen erscheint sie ihm von untergeordneter Bedeutung und wird daher auch an keiner Stelle davon losgelöst betrachtet. Mit Blick auf die vielen Engführungen und Kanons innerhalb der Lehre, welche die unmittelbare Berücksichtigung anderer Stimmen notwendig machen, erscheint dies logisch, denn erst als Verknüpfung mit einer anderen Melodie kann die Einzelmelodie Teil der musikalischen Faktur werden. Das angesprochene Moment der Bewegung findet sich, wie der Lehrbuchtitel *Der bewegbare Kontrapunkt* erwarten lässt, in der ständig sich ändernden Disposition der Melodien und demnach in der Varianz der Verknüpfung. Die mathematische Beschreibung der Melodieverknüpfungen zeigt dies besonders eindrücklich, denn sie ist nicht dahin gehend konzipiert, eine feste, starre Ausgangsverknüpfung zu beschreiben, sondern mögliche Ableitungen, also Veränderungen. Das von Taneev gewählte System ist nicht daraufhin angelegt, eine Melodie absolut darzustellen: Es ist zwar möglich, das Verhältnis zweier Stimmen zueinander auszudrücken, die Stärken des Systems treten jedoch erst bei Veränderungen der jeweiligen Stimmenverhältnisse hervor – das System, so sagt es bereits der Werktitel, ist im Hinblick auf die Bewegung von Linien erdacht.

203 Vgl. dazu insbesondere Kurth, Kapitel 1.

204 Kurth, *Linearer Kontrapunkt*, S. 11.

Wenngleich angemerkt werden kann, dass der melodische Zusammenhang in beiden Werken auf unterschiedlicher Ebene zu erreichen versucht wird – Kurth setzt Einzeltöne durch Spannungsbeziehungen miteinander ins Verhältnis, Taneev ganze Linien – und überdies grundlegend unterschiedliche Perspektiven als maßgeblich erachtet werden, einmal die Horizontale, einmal die Vertikale, so stellt die kontinuierliche Bewegung und Veränderung auf linearer Ebene dennoch eine wesentliche dar.

Die Loslösung von subjektiven Momenten

Ein weiteres Kriterium, das beide Kontrapunktlehren verbindet (wenn auch wiederum in unterschiedlicher Ausprägung), ist die Intention, die eigene Theorie zu objektivieren. Mit Blick auf die Musiktheorie Taneevs scheint dies naheliegend, sucht er doch explizit eine Verbindung zur Mathematik und zu den Naturwissenschaften. Insofern dem Lehrbuch ob seiner mathematischen, pragmatischen Anlage eine sachliche, nüchterne Betrachtung und Einschätzung kontrapunktischer Phänomene zugrunde liegt, scheint der Lehre eine elementare Objektivität inhärent zu sein. Was die didaktischen Methoden betrifft, lässt sich das fast vollständige Fehlen satztechnischer, insbesondere stilistischer Vorgaben ebenfalls unter dieser Art Objektivitätsprämisse interpretieren, sofern man stilistisch-ästhetische Aspekte der musikalischen Komposition als tendenziell der Subjektivität zuzuordnende Parameter auffassen möchte (was Taneev vermutlich tat). Die stilistische Freiheit bedeutete überdies im Umkehrschluss, dass zunächst alle Formen linearer Verknüpfungen gleichermaßen und gleichberechtigt behandelt und beurteilt werden können – ein weiteres Kriterium ausdifferenzierender Systematik und einer damit einhergehenden intendierten Objektivität.

Der Lehre Kurths liegt eine andere Perspektive auf den Begriff Objektivität zugrunde, welche wiederum in Bezug auf die Melodiebildung erläutert werden kann. Für Kurth ist jede Form von Naturnähe etwas zutiefst Subjektives, insofern als sich Natürlichkeit in der menschlichen Empfindsamkeit, dem menschlichen ›natürlichen‹ Wesens äußert. Natürlichkeit ist für ihn beispielsweise konnotiert mit ›natürlicher Symmetrie‹ und ›pulsartiger Metrik‹. Polyphone Kunst zeichnet sich in seinen Augen jedoch durch eine möglichst große Entfernung von Natur und Natürlichkeit aus; die Nähe zur Natur, das Einfache, Tänzerische bilden für Kurth einen Komplex, der dem Konzept der freien Linearität entgegensteht. Jene ist wiederum gekennzeichnet durch eine Form der (so beschriebenen) übernatürlichen, elysischen Objektivität, die der Naturwelt und allen damit verbundenen, in Symmetrie gefangenen musikalischen Parametern enthoben scheint. Eine gesteigerte Objektivität realisiert sich darüber hinaus in der Verbindung der einzelnen Linien miteinander,

denn »sie (die Melodie im Gefüge polyphoner Gestaltung) verliert im polyphonen Geflecht den subjektiven Charakter und nimmt das Überpersönliche eines Kollektivs an«. ²⁰⁵

Das objektive Moment, welches beiden Lehransätzen inhärent ist, beruht jedoch offensichtlich auf divergierenden Kriterien. Während für Taneev Objektivität die enge Orientierung an der Mathematik bzw. den Naturwissenschaften bei gleichzeitiger Loslösung von jedem subjektiven stilistischen Empfinden und jeder Art von Emotionalität bedeutet, liegt Kurths Vorstellung von Objektivität in der Loslösung von der Welt, der Natur und ihren Grenzen hin zur einer idealisierten, völlig freien, grenzenlosen Entfaltung. ²⁰⁶

Die Rolle der Harmonik

In beiden Lehren werden die Harmonik betreffende Elemente weitgehend ausgeblendet. Taneevs Fokus richtet sich, man möchte sagen, historisch korrekt auf eine konsequente Betrachtung der Intervallstrukturen. Die sich spätestens in der Drei- oder Mehrstimmigkeit unter Einhaltung der Konsonanz- und Dissonanzregeln zwangsläufig herausbildenden harmonischen Strukturen werden nicht als solche betrachtet, sondern vielmehr als Summe mehrerer zeitgleicher Intervalle zwischen den verschiedenen Stimmen aufgefasst. Feststehende Schlussformeln werden ebenfalls nicht als Formschemata harmonischer Abfolgen, beispielsweise D–T oder 4–5–1 etc. erklärbar gemacht, sondern – historisch bewusst – an die Lehre schlussbildender Klauseln gekoppelt. An diesem Punkt zeigt sich Taneevs Gratwanderung zwischen dem Festhalten an historisch tradierten Mustern und der Etablierung neuartiger Methoden: Auf der einen Seite deutet und vermittelt er Zusammenklangregeln und Intervallehre retrospektiv, auf der anderen Seite modifiziert er diese in einer Weise, dass sie sich im Gewand neuer, aktualisierter Kennzeichnungen (siehe die Intervallzahlen oder die Indices) innerhalb eines mathematischen Gleichungssystems handhaben lassen. Der Harmonik kommt jedoch innerhalb dieser Spannungen eine untergeordnete Rolle zu. Denn auch wenn beispielsweise Taneevs eigene Kompositionen zweifelsfrei einem spätromantischen tonalen Klangideal zuzuordnen sind, scheint er harmonischen Aspekten innerhalb seiner Kontrapunktlehre keine Beachtung geschenkt und sie überdies methodisch bewusst ausgeblendet zu haben. ²⁰⁷

205 Thilmann, *Probleme der neuen Polyphonie* (wie Anm. 44), S. 19.

206 Vgl. dazu Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 177 ff.

207 Taneev kritisiert in einigen Texten – analog zu Kurth – eine harmonische Annäherung an den Kontrapunkt und nennt dabei unter anderem die Lehren Luigi Cherubini und François Joseph Fétis'. Vgl. dazu Taneevs Erstfassung der Einleitung zum

Kurths Ablehnung einer harmonischen Annäherung an den Kontrapunkt zeigt sich in seinen wiederkehrenden Äußerungen zu älteren Kontrapunktlehren, beispielsweise von Riemann oder Draeseke. Diese seien (wie bereits im Kapitel »Zur Kritik am harmonischen Kontrapunkt« aufgezeigt²⁰⁸) zum einen didaktisch und methodisch problematisch, zum anderen unterlägen sie einem ästhetischen und stilistischen Irrtum: Sie würden die Tatsache verkennen, dass die kompositorischen Konzepte einer Satztechnik, die einerseits durch Harmonik, andererseits durch Polyphonie und Linearität geprägt ist, in ihrem Wesenskern opponieren. Im Unterschied Taneev, der wegen der Beschränkung auf den strengen Stil die Harmonik konsequent außer Acht lassen kann, ist die strikt formulierte Position Kurths (zu Recht) mindestens als ambivalent angreifbar, wie bereits Dahlhaus bemerkte,²⁰⁹ indem er auf einige Widersprüche innerhalb der Lehre hinwies. Der geäußerten Kritik am harmonischen Kontrapunkt stehen innerhalb der Lehre eine ganze Reihe satztechnischer Erläuterungen gegenüber, welchen harmonische Begründungen zugrunde gelegt werden. Zwei Beispiele offenbaren die Problematik:

- a) Kurth unterscheidet zwischen »Intervalldissonanzen« und »Akkorddissonanzen«.²¹⁰ Wenn eine Intervalldissonanz zu erkennen ist, kann diese satztechnisch – das bedeutet mit Blick auf korrekte Einführung und Auflösung – ignoriert werden, sofern sie sich nicht zur akkordlichen oder harmonischen Dissonanz ausweitet und ihr daher eine bedeutend höhere Relevanz zukommt.
- b) Nach Kurths satztechnischen Erläuterungen bezüglich der Melodiebildung dürfen – bei gleichbleibender Harmonik – die Töne eines Akkordes ohne jede weitere Regelbeachtung eingesprungen werden.

Auf der einen Seite findet sich also eine deutlich geäußerte Kritik am harmonischen Kontrapunkt, auf der anderen Seite demonstrieren die Beispiele eine zu Teilen auf harmonischen Aspekten fußende satztechnische Lehre. Die Tatsache, dass Kurths Kritik nicht auf das kompositorische Resultat mitsamt einer darin gewünschten harmonischen Faktur zielt, sondern explizit auf didaktische Aspekte gerichtet ist, birgt die Gefahr eines Widerspruchs, insofern als Zweck und Ziel kaum so scharf voneinander getrennt werden können.

Bewegbaren Kontrapunkt, enthalten in: Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11), S. 25.

208 Siehe dazu Kapitel 5.1.

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

210 Die beiden Begriffe verwendet Kurth als Neuerungen innerhalb der Dissonanzlehre. Die ältere Theorie, namentlich Fux, habe den Begriff der »Akkorddissonanz« noch nicht gekannt und folglich diese Unterscheidung nicht vorgenommen. Vgl. dazu Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 131.

Nichtsdestoweniger vertrat Kurth seine Position mehrfach sowohl öffentlich, indem er sich an dem Diskurs mit eigenen Veröffentlichungen beteiligte,²¹¹ als auch privat in zahlreichen Briefkorrespondenzen.²¹²

Loslösung von Takteinheit und Metrik

Kurth fordert in seinem Werk wiederholt die Unabhängigkeit melodischer Entwicklung von der Metrik und der damit einhergehenden Takteinheit. Eine rhythmisch gleichmäßig fortschreitende symmetrische oder symmetrienähe, pulsartige, durch Taktschwerpunkte gekennzeichnete Anlage stellt in seinen Augen eine Form metrischen ›Zwangs‹ dar, der den freien Linienverlauf passiv zu unterwandern und zu determinieren droht und daher seiner freien Entfaltung entgegensteht.²¹³

Im Gegensatz dazu lassen Taneevs Äußerungen diesbezüglich keine offen formulierte Position erkennen – aus seiner Kontrapunkttheorie lässt sich diese jedoch ableiten: Da sich das System, wie bereits mehrfach erwähnt, ganz wesentlich auf die Bewegung und Verschiebung von Linien, also auf eine stetige Veränderung stützt und im Prinzip auch erst darin seine Qualitäten entfaltet, kann auf die ›Einhaltung‹ metrischer Parameter wie Taktschwerpunkte kaum Rücksicht genommen werden. Man kann festhalten, dass bei Taneev wie bei Kurth der Kern der Lehre mit einem durch Taktschwerpunkte definierten, rhythmisch konstanten Metrum unvereinbar erscheint.

Behandlung der Dissonanz

Gängigen Intervalltheorien zufolge, die unter anderem in der Musiktheorie Riemanns zu finden sind, gibt es innerhalb eines Dissonanzgebildes immer einen sogenannten »Bezugston« und einen zu diesem gehörenden »dissonierenden Ton« (oder mehrere). Beide Töne können je nach Situation aus dem Fortgang des Satzverlaufs heraus kategorisiert werden und ihre Rolle demzufolge kontinuierlich ändern. Während diese Theorie unter anderem von Dahlhaus als historische Voraussetzung eines Dissonanzverständnisses beschrieben und

211 Vgl. hierzu Ernst Kurth, »Zur Motivbildung Bachs«, in: *Bach-Jahrbuch* 14 (1917), S. 80–136, und ders., »Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts. Eine Erwiderung«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 176–182.

212 Vgl. dazu unter anderem den Brief an Paul Bekker vom 7. Dezember 1924, den Brief an August Halm vom 13. Juni 1926, den Brief an August Halm vom 31. Januar 1927 und den Brief an Hermann Matzke vom 12. Oktober 1929.

213 Kurths diesbezügliche Theorie ist in Kapitel 5.1 erläutert.

daher für äußerst relevant befunden wurde,²¹⁴ scheint sie in den Theorien Kurths und Taneevs eine untergeordnete Rolle zu spielen.

Kurth diskutiert in seinem Werk sowohl Intervallehre als auch Dissonanzbegriff und kommt zu dem Ergebnis, dass die klassische Theorie als Regelkanon den Zugang zum Ideal der Linearität versperre oder mindestens erschwere. Damit einhergehend schlägt Kurth einerseits eine neue Terminologie vor – den Begriff Dissonanz ersetzt er beispielsweise durch den Begriff der Reibung²¹⁵ –, andererseits nimmt er eine in Teilen völlig neuartige Zuordnung der Intervalle in Konsonanz- und Dissonanzgruppen vor. Exemplarisch kann dazu die satztechnische Behandlung des Quartvorhalts im zweistimmigen Satz herangezogen werden, der aufgrund seiner Spannungswirkung in aller Regel als Musterfall für die Kategorisierung in »Bezugston« und »dissonierendem Ton« angeführt wird. Wenngleich Kurth die Unterteilung weder generell noch für den genannten Fall ablehnt, hält er es entgegen der klassischen Lehre nicht für nötig, dass solche Phänomene immer in dieser Form behandelt werden.²¹⁶ Das später von Dahlhaus und vielen anderen festgelegte scheinbar klare Tonverhältnis im Dissonanzintervall scheint für Kurth somit keine generelle Gültigkeit zu haben.

Taneevs Erläuterungen zur Behandlung von Dissonanzen²¹⁷ und deren Auflösungsregeln enthalten zwar die Begriffe »Grundton« und »dissonanter Ton«, außerhalb dieses Kapitels findet sich die Terminologie jedoch nicht. Wenngleich die Einteilung zunächst als sinnvolle Methode zur Erlangung der Grundkenntnisse und -regeln der strengen Stilistik fungieren kann, lässt sie sich im weiteren Verlauf kaum weiter aufrechterhalten. Die horizontale und vertikale Verschiebung der kontrapunktischen Linien, welche nicht selten doppelte bzw. mehrfache Kontrapunkte (weitere kontrapunktische Werkzeuge wie Umkehrungen oder Krebse einmal außen vor gelassen) zur Folge hat, erfordert deren Flexibilität und scheint daher schwer mit einer starren Festlegung aller Intervalle auf Bezugstöne und dissonierende Töne vereinbar zu sein. Dass Taneev dem kaum Beachtung schenkt, zeigt sich ebenfalls an der mathematischen Darstellungsform, die keine Kennzeichnung oder Notation für eine unterschiedliche Behandlung bestimmter an dissonanten Intervallkonstellationen beteiligter Einzeltöne vorsieht. Hinzufügen könnte man, dass Taneev im Prinzip anstelle von Einzeltönen ganze Linien in Bezug zueinander setzt, denn das System der mathematischen Darstellungsform funktioniert,

214 Dahlhaus, »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹« (wie Anm. 45), S. 61.

215 Vgl. dazu Kurth, *Linearer Kontrapunkt*, S. 447 f.

216 »Aber die Lehre, daß für die Zweistimmigkeit der Quart nur diese Bedeutung und Auflösungsart entspreche, ist vollkommen falsch.« Vgl. dazu Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 516 f.

217 Vgl. dazu in Kapitel 4 »Dissonances«, »Suspensions« und »Resolution of Tied Dissonances«, in: Taneev, *Convertible Counterpoint in the Strict Style* (wie Anm. 4), S. 57 f.

wie bereits beschrieben, nur anhand gegebener Ausgangsverknüpfungen und daraus erhaltener Ableitungen.

Insgesamt zeigt sich, dass durch den Vergleich beider Theorien zwar einige Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden können, dies jedoch an vielen Stellen nur unter gewissen Prämissen möglich ist. Genannt werden können die Übertragung bestimmter Topoi auf eigentlich unterschiedliche Phänomene innerhalb beider Lehren (siehe zum Beispiel Punkt 2) oder die Deutung einer Position, ohne dass diese klar formuliert ist (siehe zum Beispiel Punkt 4). Den Gemeinsamkeiten stehen jedoch eine ganze Reihe fundamentaler Unterschiede gegenüber, welche sich weit über die rein satztechnische Ebene hinaus auf eine Vielzahl genereller Aspekte wie die musikphilosophische, ästhetische Haltung und methodisch-didaktische Ansätze erstrecken.

6.2 Unterschiede

Kontrapunkt als »Note gegen Note«

Den mithin gewichtigsten Unterschied beider Philosophien, und dies bezieht sich in erster Linie auf den Lehransatz, stellt die didaktische Position zum Phänomen »Note gegen Note« dar. »Kontrapunkt« hat sich weit über den eine Satztechnik beschreibenden Begriff hinaus seit der frühen Renaissance als praktische Umsetzung und Lehrmethode etabliert und bildet die Grundlage der großen Kontrapunktlehren von Tinctoris über Zarlino. Als Höhepunkt der Entwicklung wird vielfach Fux' *Gradus ad Parnassum* erachtet, dessen Einteilung in verschiedene Gattungen der Notengegenüberstellung bis heute Verwendung findet und zentraler Bestandteil der Kontrapunktlehre ist.

Die Haltung Kurths dazu ist bereits in Kapitel 5.1 dieser Arbeit ausführlich beschrieben worden und lässt sich zusammenfassend als vehement ablehnend beschreiben. Aus Kurths Sicht widerspricht eine Lehrmethode, die Einzeltöne aus der durch horizontale Spannungswirkung verbundenen Linie isoliert und vertikal einzuordnen versucht, grundsätzlich dem Wesen linearer, polyphoner gedachter Satztechnik.

Das System Taneev baut hingegen im Wesentlichen auf dieser Anschauung auf, und zwar nicht allein bezogen auf den Einzelton, da auch jeder Melodieabschnitt zu einem anderen ins Verhältnis gesetzt, beschrieben und analysiert wird. Die initiale Konzeption von im Sinne der späteren Bewegbarkeit kontrapunktisch flexiblen Linien erfolgt anhand der Überprüfung der resultierenden Intervallstrukturen und daher logischerweise durch die Gegenüberstellung der jeweiligen beteiligten Einzelnoten, womit das Prinzip »punctus contra punctum« faktisch in Musterform praktiziert wird.

Zuordnung zu Gattungen und Stilistik

Kurth empfindet die Ästhetik der Linearität bzw. kontrapunktischer Satztechniken als bestimmten polyphonen Stilistiken und damit konnotierten gängigen historischen Gattungen zugehörig. Innerhalb seiner Lehre werden einerseits Beispiele der klassischen Vokalpolyphonie angeführt, die dementsprechend Motetten, Madrigale, Messen, Kantaten, Oratorien, Passionen etc. umfassen, andererseits findet sich ein deutlicher Fokus auf Klavier- und Orgelwerke, insbesondere Fugen und Inventionen. Vor dem Hintergrund, dass sich Kurth zeitlebens gegen die Übertragung seiner Lehre auf die zeitgenössische Kompositionspraxis wehrte, erschließt sich sein Bestreben, den Kontrapunkt an historische Gattungen zu binden und ihn ausschließlich in seinem historischen Kontext zu begreifen.

Taneevs Haltung unterscheidet sich hiervon grundsätzlich, denn ein erklärtes Ziel der Veröffentlichung seiner Lehre ist die Übertragung des Kontrapunkts als musikalisches Ideal auf die zeitgenössische Kompositionspraxis. In Briefdokumenten, die teilweise aus seinen jungen Jahren stammen, lässt sich bereits sein Vorhaben erkennen, den Kontrapunkt als Basis alles Musikschaffens zu (re-)etablieren und als Ausgangspunkt einer neuen (russischen) Musiktheorie zu fixieren. Die Beschränkung auf bestimmte historische Gattungen liegt ihm fern, was sich sowohl innerhalb der Lehre, der solche Zuordnungen fehlen, als auch insbesondere mit Blick auf sein eigenes kompositorisches Œuvre eindrücklich zeigt. In beinahe allen seinen Werken – Sinfonien, Kammermusik, großen geistlichen Vokalwerken, Klaviermusik etc. – lassen sich deutlich kontrapunktische Passagen ausmachen, welche in der jeweiligen, der Gattung angemessenen Stilistik gesetzt sind. Die Übertragbarkeit und Anpassung kontrapunktischer Phänomene auf bzw. an eine Vielzahl musikalischer Stilrichtungen wird durch die dahin gehend universelle Lehre Taneevs folglich nicht nur möglich gemacht, sondern ist ausdrücklich sein musikphilosophisches Ziel.

Kontrapunktische Komplexität

Ernst Kurth bewertet das unbegrenzte Ausschöpfen kontrapunktischer Möglichkeiten, also die übermäßige Verwendung von aus seiner Sicht »gekünstelten« komplexen Formen wie zum Beispiel Kanons, als unpassend und dem linearen Stil wenig angemessen. Er bezieht sich dabei ebenfalls auf kontrapunktische Mikrostrukturen wie Umkehrungen, Krepse, Diminutionen, Augmentationen, welche als »Fertigkeiten keinen künstlerischen Wert haben.«²¹⁸ Ferner scheint ihm eine in diesem Ausmaß »konstruierte« und an vermeintlich

218 Kurth, *Linearer Kontrapunkt* (wie Anm. 5), S. 530.

»Kunstvollem« überladene Satzanlage der Ästhetik einer organisch gewachsenen, natürlichen, maßvollen polyphonen Anlage zu widersprechen. Kurths Begründung dafür – und gewissermaßen ein fortwährendes (Gegen-)Argument innerhalb seiner Lehre – ist, dass die freie Entfaltung der Linie als primäre ästhetische Vorgabe durch übermäßige kontrapunktische Komplexität oder gar mathematisch determinierte Konstrukte wegen der damit einhergehenden festgelegten Disposition untergraben oder beschränkt werde.

Die Lehre Taneevs hingegen beruht in ihrem Kern auf kontrapunktischer Vielfalt, insbesondere auf einer möglichst variablen Verknüpfung thematischen Materials. Sie kann insofern als ästhetischer Mittelpunkt der Lehre betrachtet werden. Alle der Lehre zugrunde liegenden Werkzeuge und Instrumente wie beispielsweise das Gleichungssystem oder die von ihm entworfene Intervallzahlenstruktur legen eine solche Ästhetik nahe: Taneevs Hauptgrund für die Implementierung seiner eigenen Intervallzahlen ist deren komplementär funktionierende Struktur, anhand deren einfache, aber eben auch mehrfache Kontrapunkte, also komplexere Formen, ausgedrückt und beschrieben werden können. Ähnliches gilt für die Gleichungen, die, wie bereits erläutert, ausschließlich relativ sinnvoll funktionieren und daher der Beschreibung von Bewegungen bzw. Veränderung dienen. Die Stärken des Systems treten demnach erst in der Anwendung auf variable, variantenreiche Kontrapunktformen hervor. Der Blick auf Taneevs kompositorisches Œuvre und dessen ausgesprochen hohe kontrapunktische Komplexität bestätigt diese Haltung, nach der die Möglichkeiten und Sonderfälle, die eine kontrapunktische Satztechnik bieten kann, nicht nur erfassbar und erklärbar, sondern gezielt nutzbar gemacht werden sollen.

Die Imitation als Basis von Kontrapunkt

Für Kurth lässt sich die Annahme, dass die Imitation die Basis von Kontrapunkt ist, nicht verifizieren, denn Imitation bedeutet Kopplung und Determination einer Linie, weil sie gezwungen ist, dem Verlauf einer vorherigen zu folgen, wenn auch – wie etwa bei Spiegelungen – nicht unbedingt exakt.

Für Taneev bildet die Imitation, das zeigt sich mehr als deutlich an der Struktur seiner gesamten Lehre, den Kern von Kontrapunkt. Die Verbindung thematischer Teile mit sich selbst ist der Horizont von Taneevs Kontrapunktdenken, auf ihr bauen alle weiteren Denkschritte auf und sie ist nicht infrage zu stellen. Taneev verortet diese Auffassung auch in der Historie, nach seinen Worten »konzentrierte sich die Anstrengung der Komponisten auf die Ausarbeitung imitatorischer Formen im strengen Stil.«²¹⁹

219 Aus der finalen Fassung der Einleitung zum *Bewegbaren Kontrapunkt* in Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11), S. 4.

Dramaturgie der Linie

In Bezug auf die Spannungsentwicklung einer Linie befindet sich Kurths Theorie im Einklang mit der gängigen historischen Kontrapunkttheorie. Dies lässt sich sowohl auf einstimmiger Ebene feststellen, nach der eine Stimme zunächst langsam beginnt, dann kontinuierlich belebter wird und zuletzt wieder zum Ruhen kommt, als auch auf mehrstimmiger Ebene im Sinne eines rhythmisch-melodisch komplementären Verfahrens, demzufolge Ruhepunkte und bewegte Abschnitte einander entgegensetzen seien. Kurth weitet diesen Ansatz auf melodische Höhepunkte aus, deren jeweiliges Erklingen in der Stimmfolge unbedingt konsekutiv erfolgen soll. Für den Fall, dass melodische Höhepunkte ebenfalls als bestimmte im Satz wiederzuerkennende Themen aufgefasst werden können, müssten diese ebenfalls nacheinander erklingen, wodurch eine Form der klassischen Gegenüberstellung von Thema und dessen Kontrapunkt gegeben wäre.

Taneev scheint das Erklingen jener Gegenüberstellung kontrapunktisch zu trivial, denn er versucht immer wieder mehrere wichtige Themen gleichzeitig, das heißt in direktem vertikalen Bezug, zu koppeln. Mit Blick auf einige seiner kammermusikalischen Werke²²⁰ lässt sich feststellen, dass es egal ist, wie viele Haupt- bzw. Seitenthemen ein Werk enthält – Taneevs Ziel ist immer die kunstvolle, zeitgleiche Verknüpfung aller vorhandenen Linien. Jene Zusammenfügung aller, wenn man so will, melodischen Höhepunkte an einer Stelle scheint ihm folglich nicht nur eine kompositorische Möglichkeit, sondern erklärtes Ziel zu sein. Dabei muss mitbedacht werden, mit welcher Sorgfalt die Hauptthemen seiner kammermusikalischen Werke oder Sinfonien gesetzt sein müssen, dass eine derartige kontrapunktische Verarbeitung jeweils möglich sein kann.

Stiltrennung

Einen letzten Punkt bildet die grundsätzliche Unterscheidung zwischen strengem und freiem kontrapunktischen Stil innerhalb der Lehre. Obgleich Kurth diese Bezeichnungen in seiner Lehre (zwar selten, aber dennoch) verwendet, eine Trennung also oberflächlich vornimmt, scheint die Unterteilung für seine Lehrmethode keine Rolle zu spielen. Die Tatsache, dass seine Lehre dem Titel und dem Inhalt nach an Bachs Werk orientiert und daran entwickelt ist – so sind sämtliche Musikbeispiele von Bach – und er die Betrachtung des strengen Stils ohnehin nicht zu beabsichtigen scheint, täuscht darüber hinweg, dass

220 Insbesondere wären hier das Klavierquartett op. 20 und das Streichquintett op. 16 zu nennen.

wesentliche Aspekte und Kernmerkmale der Lehre, insbesondere in Bezug auf die Melodiebildung, viel allgemeiner formuliert und nicht auf die Kompositionen Bachs beschränkt sind. Wie bereits erläutert, beschäftigt sich der kleinste Teil seiner Lehre mit tatsächlichen satztechnischen Regeln – es geht in erster Linie um die Vermittlung seiner Philosophie und seiner grundsätzlichen Auffassung in Bezug auf den Prozess der Melodiebildung. Jene dem Begriff ›Linearität‹ zugeordnete Philosophie soll als allgemein-musikalisches Modell dienen, unter welchem alle Formen der Polyphonie zusammengefasst sind. Die Gültigkeit von ›Linearität‹ überträgt Kurth sowohl auf alle polyphonen Stile als auch prinzipiell auf alle Formen melodisch definierter Musik. Jede Unterteilung polyphoner Stile, so auch die zwischen strenger und freier Technik, ist für Kurths Lehrmethode nicht nur nicht nötig, sondern auch nicht intendiert.

Die Theorie Taneevs kann im Gegensatz dazu – wie er in der zweiten Fassung der Einleitung zum *Bewegbaren Kontrapunkt* erklärt²²¹ – nur unter Einhaltung der Regeln des strengen Stils funktionieren bzw. kann nur unter den Prämissen strenger Intervallbehandlung entwickelt werden. So sieht die mathematische Darstellungsmethode beispielsweise weder Beschreibungssymbole einer gesteigerten Chromatik noch Modelle für durch Harmonik begründete Regelbehandlungen vor und stößt dementsprechend an ihre Grenzen. Die klare Trennung beider Stile ist der Lehre demnach inhärent und findet sich wie bei Kurth bereits im Werktitel. Ein Blick auf Taneevs damaliges Vorhaben, ein zweites Lehrwerk zum Kontrapunkt des freien Stils zu veröffentlichen, sowie die Tatsache, dass seine zahlreichen kompositorischen Werke einer dritten, ganz freien zeitgenössischen Ausprägung von Kontrapunkt entsprechen, zeigt ebenfalls, dass es ihm – zumindest in Bezug auf die Lehrmethode – um eine kategorisierende Einteilung der Stile geht. Im Unterschied zu Kurth können wesentliche Aspekte der Lehre nicht zusammengefasst und auf andere Formen von Polyphonie übertragen werden.

6.3 Ableitung musikalischer Kriterien

In Bezug auf die Ausführungen zu den terminologischen Unterschieden kann man nun festhalten, dass der Hauptunterschied zwischen beiden Werken in der verschiedenen Priorisierung sowohl der Methodik als auch des Ziels liegt.

In Kurths Lehre liegt der Fokus in der Darstellung des idealtypischen Zustands einer vollendeten Polyphonie oder genauer: eines Einklangs aller

221 Sergej Taneev, Vorwort zu *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils* (wie Anm. 11).

musikalischen Parameter, deren eigentlich komplexes Zusammenwirken den (vorgeschalteten) musikalischen, satztechnischen Schwierigkeiten scheinbar enthoben ist. Der zentrale Gedanke der Lehre, die Linearität als einer der Musik zugrunde liegende Philosophie, kann durch eine reiche, differenzierte, in Teilen ausschweifende Sprache schrittweise präzisiert werden. Die Näherung gleicht einer kreisförmigen Zirkulation um den Kern, der allein mit sprachlichen Mitteln (und musikalischen Beispielen) kaum direkt erreicht werden kann. Besonders frappierend stellt sich das Verhältnis von Umfang und Kernaussage des Werkes dar. Kurths stellenweise Verirrungen in opulente und insbesondere oftmals redundante Formulierungen offenbaren die Schwierigkeit, die Philosophie sprachlich erklärbar zu machen, wirken jedoch im Spiegel der von ihm gewählten Herangehensweise quasi unumgänglich. Die Lehrmethode folgt, so kann man zusammenfassen, dem Ziel, dem Leser eine Endfassung zu präsentieren, die, sofern gründlich verinnerlicht, den Weg dorthin implizit aufzeigen soll. Anschaulich wird dies an der Wahl der musikalischen Beispiele: Kurth verzichtet vollständig auf konstruierte, vereinfachte Satzbeispiele, die zwar in ihrer reduzierten, abstrakten Modellhaftigkeit methodisch sinnvoll erscheinen, jedoch keinerlei künstlerischen Wert oder Anspruch besitzen. Stattdessen hält er sich ausnahmslos an Beispiele aus Kompositionen Bachs, welche keiner Vereinfachung im Sinne eines besseren Verständnisses unterliegen, dafür jedoch höchsten künstlerischen Kriterien genügen und insofern eine musikalische Instanz repräsentieren.

Während Kurth also das Ziel verfolgt, Polyphonie in ihrer höchsten Erscheinungsform aufzuzeigen, legt Taneev den Fokus auf die Vermittlung des Weges dorthin. An kaum einer Stelle finden sich bei ihm Passagen, in denen eine ästhetische Bewertung des Ergebnisses stattfindet. Vielmehr ist er konsequent darauf bedacht, den Lesern konkrete Mittel, Werkzeuge und Denkstrukturen an die Hand zu geben, mithilfe derer sie eine Art Lehrpfad beschreiten können. Nicht zuletzt jene fundamental neuen Denkkategorien haben ihn dazu bewogen, mit der Lehre des strengen Stils zu beginnen und davon ausgehend alle weiteren Entwicklungsschritte zu gehen. Ihm geht es im Unterschied zu Kurth weniger um die Analyse vorhandener Kompositionen, sondern um ein Verständnis von Kontrapunkt als Beherrschung aller möglichen polyphonen Erscheinungsformen, um dann selbst komponieren zu können. Dabei lässt Taneev keine noch so untergeordnet erscheinenden Entwicklungsschritte aus und versucht die Progression des Erlernens und Verstehens dementsprechend kleinschrittig aufzubauen. Sowohl das Level der Komplexität als auch der Abstraktion und Kombinatorik wird kontinuierlich erhöht, wobei die Wahl der Notenbeispiele diese Steigerung stützt. Stark reduziert könnte man formulieren, dass Kurths Lehre auf der Vermittlung eines Endpunkts, einer vollendeten Ästhetik basiert, während Taneevs Lehre

einem schlichten mathematischen Ausgangspunkt entstammt und sich in ihrem Fortschreiten daran entwickelt.²²²

Der nun folgende Abschnitt enthält musikalische Analysen, welche exemplarisch aufzeigen sollen, inwiefern die Lehren Kurths und Taneevs Eingang in die zeitgenössische Kompositionspraxis gefunden haben. Dafür scheint es unabdingbar, konkrete Kriterien aufzustellen, die aus der vorangegangenen Gegenüberstellung beider Werke abgeleitet sind. Denn auch wenn beide Werke für die kompositorische Gegenwart und Zukunft relevant sind, beziehen sie sich auf historische Stilikopien des 16. bzw. 18. Jahrhunderts. Der Einfluss beider Anschauungen kann sich im 20. Jahrhundert folglich kaum direkt, im Sinne einer Befolgung der aufgestellten Regeln, äußern, sieht man einmal von Übungsformen oder Stilkopien ab, in welche die aufgestellten Systeme und Philosophien unmittelbar zu übertragen sind. Es geht demnach vielmehr um grundsätzliche ästhetische Positionen der beiden Werke, die einerseits von der zeitgenössischen Rezeption übernommen wurden, andererseits bereits existierende Strömungen bestärkten. Die von Kurth und Taneev vermittelten Standpunkte wurden dann, so die Forschungsannahme, in einer Art Synthese mit modernen musikalischen Mitteln unterfüttert und konnten so Eingang in die zeitgenössische Kompositionspraxis finden.

Kriterien einer linearen Musikästhetik bei Ernst Kurth sind:

1. Objektivität
2. Ablehnung eines harmonischen Zugangs
3. Loslösung von Taktschwerpunkten und -akzentuierungen
4. Aufweichung des Dissonanzbegriffs
5. Das Fehlen einer ausgeprägten Themenkonstruktion und -verarbeitung
6. Verknüpfung der Linearästhetik mit bestimmten Gattungsstilen

Kriterien der Kontrapunktauffassung bei Sergej Taneev sind:

1. Objektivität
2. Sekundäre Rolle der Harmonik
3. Extrem vertikal gedachte musikalische Faktur
4. Loslösung des Kontrapunktes von bestimmten Gattungen oder Stilen
5. Modell der flexiblen Themenverarbeitung und -fragmentierung
6. Ziel einer komplexen, verschränkten Struktur

222 Interessanterweise ist diese Reduktion durch die jeweilige Zuschreibung der Begriffe ›Polyphonie‹ (Kurth) und ›Kontrapunkt‹ (Taneev) angelehnt an eine Interpretation von Carl Dahlhaus. Auf abstrakter Ebene und pointiert formuliert, funktioniert der Unterschied zwischen Polyphonie und Kontrapunkt teleologisch: Die Polyphonie ist das Ziel und der Kontrapunkt das Mittel.

7 – Die Interpretation des *Linearen Kontrapunkts*: Zeitgenössische Kompositionen in der Nachfolge Ernst Kurths

7.1 Ernst Křenek

Die immense Bedeutung des *Linearen Kontrapunkts* für einige frühe Kompositionen Ernst Křeneks ist dank schriftlich festgehaltener Äußerungen aus der Zeit um das Jahr 1920, in welchen er seine Verehrung für Ernst Kurths Schriften zum Ausdruck bringt und deren konkreten Einfluss auf seine eigenen Kompositionen bezeugt, gut belegt.²²³ Dennoch stellt sich die Frage, wie und in welchem Umfang die von Kurth aufgestellten Kriterien linearen Komponierens tatsächlich Eingang in die frühen Werke Křeneks fanden und in welcher Form sie dort auftreten. In den Jahren 1923 bis 1924 wandte sich Křenek zunehmend von den Kurth'schen Idealen ab, weswegen nur Werke aus dem Zeitraum zwischen ca. 1919 und 1923 für die Untersuchung infrage kommen.

7.1.1 Streichquartett Nr. 1 op. 6

Die erste Betrachtung gilt dem Streichquartett Nr. 1 op. 6, das im Jahr 1921 fertiggestellt wurde und im Rahmen des 51. Deutschen Tonkünstlerfests in Nürnberg durch das Lambinon-Quartett zur Uraufführung gebracht wurde.

223 Vgl. dazu die Ausführungen zu Křeneks Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* in Kapitel 3.2.

Lento

Violine I

Violine II

Bratsche

Violoncell.

pp *sfz(p)*

pp *sfz(p)*

pp *sfz(p)*

pp *sfz(p)*

p hervortretend

(B - a - c - h)
hervortretend

p *pp*

pp

pp

Abbildung 6. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), Beginn des 1. Satzes.

Im Vorfeld der Uraufführung des Werkes verfasste Křenek einen kurzen Beitrag in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*²²⁴, in welchem er an einigen Notenbeispielen Besonderheiten seiner Komposition, speziell die motivischen Bezüge, rudimentär erläuterte. In diesem Zusammenhang verweist Křenek explizit auf die Schriften Kurths, die das Streichquartett maßgeblich beeinflusst hätten.²²⁵ Obwohl das Quartett, wie von Křenek beschrieben, in einen großen Satz gefasst ist, beinhaltet es eine Unterteilung in insgesamt acht Abschnitte, von denen die Teile 1, 2, 5 und 7 die für die lineare Analyse ergiebigsten darstellen. Teil 1 beginnt mit einer langsamen Einleitung (Abb. 6), in der die polyphone Anlage durch das konsekutive Einsetzen der Stimmen, beginnend mit Cello, dann Viola, gefolgt von beiden Violinen, bereits antizipiert wird.

Křenek schreibt dazu Folgendes:

Das Grundmotiv des ganzen Quartetts ist die Aufeinanderfolge von drei nebeneinanderliegenden Tönen bzw. die verschiedenen möglichen Zusammenstellungen zweier und mehrerer solcher Dreitongruppen. Das Cello beginnt mit einer solchen Dreitongruppe, die anderen Stimmen imitieren frei.

Křenek bewertet dieses Anfangsmotiv trotz des getragenen *Lento* als tendenziell ›bewegt‹, zumindest beschreibt er es als »durch den Septimsprung weit ausladend«²²⁶ und stellt diesem ab Takt 13 ein zweites Motiv gegenüber:

Diesem [... (Thema 1, Anm. des Autors)] folgt eine um einen Schwerpunkt gruppierte Kombination der drei Töne, die im Gegensatz zu jenem einen ruhigen Charakter trägt. Der Anklang in B-a-c-h ist zufällig.

Ab Takt 45 folgt ein drittes Motiv (siehe Abb. 7):

Das dritte charakteristische Hauptthema, das alsbald als Höhepunkt der ersten Steigerung eintritt, besteht aus einer erweiterten Umkehrung von 2. Alle drei Themen werden frei durchgeführt und führen nochmals zu 3 im *ff*.

Alle drei Motivbildungen sollen nach Křeneks Ausführungen ihren Ursprung in der benannten ›Dreitongruppe‹ haben und tauchen im Verlauf des gesamten Werkes in unterschiedlichen Formen auf. Betrachtet man sowohl die

224 Ernst Křenek, »Streichquartett in einem Satz« (wie Anm. 68).

225 Křenek bezieht sich dabei sowohl auf den *Linearen Kontrapunkt* als auch auf Kurths Aufsatz »Zur Motivbildung Bachs« im *Bach-Jahrbuch* 1917 (wie Anm. 211).

226 Křenek, »Streichquartett in einem Satz« (wie Anm. 68), S. 407.

Abbildung 7. Ernst Křenek. Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), Takt 45. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

rhythmische als auch die intervallische Struktur der drei genannten Bausteine und stellt sie einander gegenüber, fällt jedoch auf, dass diese keine große Ähnlichkeit aufweisen und insofern eine – wie von Křenek erklärte – Zusammengehörigkeit zumindest dem ersten Eindruck nach kaum erkennbar, geschweige denn hörbar ist. Das einzige, allerdings wenig spezifische Element ist die strukturelle Reduktion auf drei zentrale Töne.²²⁷ So frei also die Ausprägung einer solchen Dreitongruppe sein kann, so frei sind die häufig wiederkehrenden imitatorischen Einsätze teilweise gestaltet. Einerseits lassen sich klare Muster feststellen, beispielsweise zu Beginn die chromatische Abfolge *cis-d-dis-e* oder der fugenartige Einsatzwechsel *h-d-h-d* bei Ziffer 4 (wenn auch im Terz- statt Quintabstand), andererseits folgen ganz freie, teilweise beliebig wirkende Einsätze, wie ab Takt 20 mit *fis-g-cis-cis* oder Takt neun vor Ziffer 5 auf *ais-h-f-cis*. Die Entfaltung der melodischen Linie ist also, das kann hier bereits zusammenfassend festgehalten werden, auf der einen Seite motivisch gebildet, auf der anderen Seite jedoch darin so frei gestaltet, dass die Motive an einigen Stellen kaum wiedererkennbar sind. Křenek bewegt sich dahingehend in einem Grenzbereich. Die imitatorischen Einsätze erfolgen ebenfalls nach einer Mixtur aus freien und ›organisierten‹ Einsätzen, sodass die initiale Melodieentwicklung jedes Abschnitts nicht konsequent an bestimmte Intervallmuster gebunden und somit nicht auf bestimmte kontrapunktische Vorgaben festgelegt sein muss.

227 Blickt man auf die Gerüsttöne des dritten Motivs, kann dieses noch als eine solche ›Dreitongruppe‹ beschrieben werden. Das zweite Thema lässt sich hingegen nur schwer in diese Form einpassen; so taucht das Motiv sowohl in Křeneks eigenen Notenbeispielen in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* als auch innerhalb der späteren Verarbeitung im Werk, beispielsweise in der Fuge, immer als Struktur mit vier Tönen auf.

Auch der zweite Abschnitt, *Allegro ma non troppo*, beginnt mit einer Variante der Dreitongruppe, deren imitatorische Einsätze wiederum in Bezug auf Einsatzzeitpunkt und Einsatzintervall völlig frei erfolgen (auf den Tönen *fis-d-cis-a*). Darüber hinaus bringt dieser ein wesentliches zweites Merkmal des Werkes zum Vorschein, nämlich die Überbindung der Dreitongruppen über Taktschwerpunkte hinweg, wie hier beispielhaft an einer Sequenz vier Takte nach Ziffer 7 in der ersten Violine ersichtlich ist (Abb. 8):

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves. The top staff is for Violin 1, the second for Violin 2, the third for Viola, and the bottom for Violoncello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff has a dynamic marking 'p espr. molto' and shows a melodic line with slurs and ties across measures. The second staff has a dynamic marking 'p sempre' and shows a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are marked 'pizz. arco' and 'p sempre' and show a rhythmic accompaniment pattern.

Abbildung 8. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921),
2. Abschnitt *Allegro ma non troppo*, vier Takte nach Ziffer 7.
Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Křenek beschreibt die Melodie als »sanft wellenförmiges Motiv, immer durchsetzt von 1 und 2« (gemeint sind die ersten beiden Erscheinungsformen der Dreitongruppe aus dem ersten Abschnitt). Die charakteristischen Überbindungen werden nun in Abschnitt 5, *Andante quasi adagio*, nach Křenek »linear ausgedeutet« – gemeint ist wohl eine weitere melodische Umformung verschiedener bereits eingeführter Elemente des Grundmotivs. Innerhalb des Abschnitts changiert die Metrik zwischen 9/8- und 12/8-Takt, also im Prinzip zwischen 3er- und 4er-Takt, was in der Regel rhythmische Brüche bzw. hörbare Metrumswechsel zur Folge haben müsste. Durch die zahlreichen Überbindungen und andere die Taktschwerpunkte verunklarenden Faktoren²²⁸ kann sich jedoch zu keinem Zeitpunkt ein Gefühl für die zu erwartende Metrik manifestieren, sodass sich solche Taktwechsel kaum merklich vollziehen.²²⁹

228 Hier sind sowohl Melodiebögen als auch Akzentuierungen auffällig, die losgelöst von der Taktstruktur verlaufen bzw. intendiert konträr zu dieser stehen.

229 Dies wurde in der Literatur zu Křeneks Streichquartett op. 6 bereits am Beispiel des Übergangs der Viola drei Takte nach Ziffer 23 benannt. Vgl. dazu Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40), S. 240 f.

Vivace

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system is marked 'Vivace' and begins with a forte (*f*) dynamic. The top staff (Violin 1) contains a complex melodic line with slurs and accents, transitioning to a fortissimo (*ff*) section. The bottom staff (Cello) features a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the Violin 1 part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, showing a melodic line with slurs and accents, while the Cello accompaniment remains consistent.

Abbildung 9. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), Beginn des siebten Abschnitts *Fuga*. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Der siebte Abschnitt des Streichquartetts, *Vivace* (Abb. 9), ist als Fuge konzipiert, deren Hauptthema deutlich erkennbar aus einer Aneinanderkettung der Dreitongruppen besteht und im Prinzip eine beschleunigte und sequenzierte Form des Anfangs des Quartetts darstellt. Beginnend auf dem kleinen *h* steigert sich das Thema in Achtelketten bis zum g^2 , um dann wieder zurückgeführt zu werden und in eine Art zweites Thema – siehe die repetierten Viertel in den Takten 3 und 4 – überzugehen. Begleitet wird das Thema durch eine Art Orgelpunkt, ebenfalls auf dem *H* im Cello.

Im ersten Takt lässt sich durch die Unterteilung in Dreitongruppen, die sich durch die großen Intervallsprünge nach jeweils drei Tönen klar voneinander abgrenzen lassen, sowie das rasche Tempo eine Art »Schein-zweistimmigkeit« erkennen,²³⁰ in der die obere und untere Stimme jeweils

230 Zu Kurths Erläuterungen zum Thema »Scheinstimmen« siehe Kapitel 5.1.

Abbildung 10. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), 7. Abschnitt *Fuga*, Takt 5.
Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

chromatisch aufeinander antworten. Auch dieses Phänomen kann als Umsetzung eines der linearen Prinzipien Ernst Kurths aufgefasst werden, wobei diese Struktur über den Themenbeginn hinaus nicht fortgeführt und somit nur angerissen wird. Nach fünf Takten erfolgt der zweite Themeneinsatz im Cello (siehe Abb. 10, Takt 8), zu großen Teilen durch die Viola fortgeführt, bevor bei Ziffer 29 der tatsächliche Einsatz der Viola auf dem *F* erfolgt. Der zweite Teil des Hauptthemas wird von Křenek nicht explizit als zweites Thema festgelegt, es ist jedoch speziell dieser Abschnitt, welcher in besonderem Maße einer kontrapunktischen Verarbeitung unterliegt und mit anderen Thementeilen verknüpft wird. Überdies taucht dieser im weiteren Verlauf an einigen Stellen als Einzelbestandteil, das heißt losgelöst vom ursprünglichen Themenkopf, auf (so zum Beispiel ein Takt vor Ziffer 30 in der 2. Violine), weswegen die Behandlung als eigenständiges Thema in einer solchen Analyse sinnvoll erscheint. Ein ›echtes‹ zweites Thema, so von

Abbildung 11. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), 7. Abschnitt *Fuga*, sechs Takte nach Ziffer 30. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Křenek beschrieben, erklingt hingegen später, sechs Takte nach Ziffer 30 in der Violastimme (Abb. 11):

Analog zum Hauptthema der Fuge, das aus dem Anfangsthema des Quartetts abgeleitet ist, handelt es sich hier ebenfalls um kein neues Thema, sondern um eine Abwandlung des zweiten Motivs aus dem ersten Abschnitt des Streichquartetts. Im Gegensatz zur beschleunigten Variante des Hauptthemas erscheint dieses nun in entschleunigter Form, statt in Vierteln in Halben und dazu enharmonisch leicht verändert (zum Vergleich siehe Takt 13 »*b-a-c-h*«, dort der Sprung *a-h* als übermäßige Sekunde, hier *a-c* als kleine Terz). Dieses zweite Thema wird nun mit Achtelketten, die aus den Dreitongruppen, also dem Hauptthema der Fuge abgeleitet sind, kombiniert und kontrapunktisch verknüpft.

Sieben Takte nach Ziffer 33 (Abb. 12) taucht eine solche Verknüpfung erneut auf, dieses Mal in einen 9/4-Kontext eingebettet; die rhythmische Struktur ändert sich dadurch zunächst nicht, denn es fällt jeweils eine Halbe (so beim ersten Mal; hier nun punktierte Halbe) auf je sechs Achtel.

Resultat der Punktierungen des zweiten Themas ist eine lineare Verschiebung der beiden Themen gegeneinander, das zweite Thema wird um den Betrag einer punktierten Halben in den zweiten Takt hinein verlängert.

An diesem Beispiel zeigt sich erneut die Flexibilität in der linearen Anlage bei Křenek. Zwar begibt sich der Komponist im Vergleich zum Beginn, wo man eher von kleinen Motiven sprechen würde, innerhalb der Fuge auf das ›Terrain‹ ganzer musikalischer Themen; er verwendet also längere wiederkehrende Elemente, die den melodischen Fortgang definieren, ihn insofern wesentlich beeinflussen und damit in ihrer freien linearen Entfaltung – nach der Kurth'schen Lehre unerwünscht – eingrenzen. Dennoch werden sowohl

Abbildung 12. Ernst Křenek – Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), 7. Abschnitt *Fuga*, sieben Takte nach Ziffer 33. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

die Themen an sich äußerst frei verarbeitet und variiert als auch, wie am Beispiel zu sehen, ihre Verknüpfungen miteinander beweglich gestaltet.

7.1.2 Streichquartett Nr. 3 op. 20

Ein zweites Werk, das einer Analyse linearer Aspekte unterzogen werden soll, ist Křeneks Streichquartett Nr. 3 op. 20, welches im Jahr 1923 fertiggestellt wurde und Křeneks engem Freund Paul Hindemith gewidmet ist. Mit Blick auf Křeneks im Jahr 1924 erklärte Abkehr von der ›sklavischen Einhaltung‹ linearer Regeln bzw. der gewonnenen Überzeugung, dass lineare Aspekte nicht sein gesamtes Opus definieren sollten, erscheint ein Vergleich mit dem Streichquartett Nr. 1 op. 6 sinnvoll, da eine Entwicklung in Křeneks Schaffen aufgezeigt werden kann. Wie das erste Streichquartett folgt auch das dritte keiner klassischen drei- oder viersätzigen Form, sondern besteht aus einem großen, fortlaufenden Satz, der in neun Abschnitte gegliedert ist. Während das erste Quartett noch teilweise tonale Passagen enthält, lässt sich im dritten eine weitere Entfernung von Kriterien der Tonalität feststellen. Das Werk ist im Wesentlichen frei tonal konzipiert, somit spielen Zusammenklangsregeln bzw. -kontinuitäten weder in (funktions-) harmonischem Sinne noch in kontrapunktischer Hinsicht eine große Rolle. Während das erste Quartett noch von der Idee einer konstant fließenden Linearität geprägt ist, finden sich im dritten wesentlich weniger solcher Passagen, in denen die Einzelstimmen rhythmisch eigenständig geführt sind. Es dominiert insgesamt ein homophoner Stil und damit eine rhythmische Kopplung der Stimmen.

Abbildung 13. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 3 op. 20 (1923), Takt 295–305.
 Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Etwa in der Mitte des ersten Abschnitts, in Takt 296, tauchen zum ersten Mal längere lineare Passagen auf, hier als Fuge strukturiert (Abb. 13). Das Thema ist gekennzeichnet durch viermalige Tonwiederholungen in Achteln und lässt sich daher, kontrapunktisch gedacht, gut auf Gerüsttöne reduzieren. Die Gerüsttöne bilden hauptsächlich Terzen, zunächst zwei große – der Beginn ist also durch einen übermäßigen Akkord gefärbt –, dann wird die Linie vorrangig in kleinen Terzen (fort-)sequenziert. Dem Einsatz der Bratsche auf *e, gis, c, a* folgt der Einsatz der 2. Violine auf *h, dis, g und e*. Es folgen nach demselben Muster Cello und 1. Violine, womit in der Einsatzstruktur sowohl in Bezug auf den horizontalen Abstand von jeweils sechs Takten als auch auf den vertikalen Abstand der Dux-Comes-Struktur eine regelmäßige, symmetrisch angelegte Fuge vorliegt. Den Kontrapunkt zu den Themeneinsätzen bildet eine gewissermaßen beschleunigte Form des Themas, also eine leicht veränderte Imitation, wobei die Tonwiederholungen weggelassen sind und

Abbildung 14. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 3 op. 20 (1923), Takt 346–355.
 Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

nur die Gerüsttöne bleiben. Die Regelmäßigkeit und klare Anlage der Fuge äußert sich in weiteren Themeneinsätzen durch die 2. Violine in Takt 320, das Cello in Takt 322, die 1. Violine in Takt 328 oder wiederum das Cello in Takt 334, welche jeweils durch Zwischenspiele unterteilt sind. Interessanterweise behalten die Stimmen in diesen Zwischenspielen ihren eigenständigen Verlauf nicht bei, sondern werden immer wieder rhythmisch gekoppelt fortgeführt. Eine konstante Linearität wird demnach durch regelmäßig durchscheinende homophone Bestandteile untergraben. So auch in Takt 350, wo das Thema – für Fugen unüblich – von drei Stimmen, 2. Violine, Viola und Cello, im *ff* unisono vorgetragen wird (Abb. 14). Trotz der deutlichen Einschränkung von linearen Teilen verzichtet Křenek nicht auf kontrapunktische Feinheiten, denn die Reprise der Fuge in Takt 365 bringt das Thema in gespiegelter Form. Mit Ausnahme des Einsatzes der 1. Violine auf dem *g* ist die Einsatzstruktur vertikal und horizontal gehalten; nur der Kontrapunkt folgt hier rhythmisch dem

Abbildung 15. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 3 op. 20 (1923), Takt 605–616.
 Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Thema, sodass alle Stimmen gleichförmig Richtung Fugende verlaufen. Das thematische Material in Form der repetierten Achtel wird bis zum Ende des ersten Abschnitts verwendet, tritt jedoch kaum eigenständig in Erscheinung. Neben diesem explizit kontrapunktischen Teil treten innerhalb des Werkes an einigen wenigen Stellen weitere lineare Momente hervor, so beispielsweise in Takt 607, in dem ein kurzes, den Adagio-Abschnitt tragendes Motiv kontrapunktisch verarbeitet wird. Die Linie, welche ihre Betonung gegen den Taktschwerpunkt in der Mitte des Taktes hat, ist durch den Sprung einer großen Sexte (bzw. enharmonisch verändert als verminderte Septime) mit nachfolgendem punktierten Dreiklang charakterisiert. Dem Cello folgt nach zwei Takten eine Imitation der Viola im Quartabstand in gespiegelter Form. Danach folgt der Einsatz der 2. Violine, wieder in ursprünglicher Form, und zuletzt der 1. Violine wiederum als Spiegelung (Abb. 15). Die Einsatzabstände sind, ganz im Sinne freier Linearität, im Vergleich zur Fuge wieder frei und beweglich: Die drei Imitationen erfolgen im horizontalen Abstand von zuerst

zwei Takten, dann vier und zuletzt einem Takt, und auch vertikal ergibt sich auf den Tönen *f*, *b*, *c* und *cis* ein scheinbar beliebiges Bild. Die hier erkennbare freie Imitation und Bewegung der Stimmen steht der im Streichquartett Nr. 1 zu beobachtenden und von Křenek selbst beschriebenen Höchstform von Linearität viel näher und lässt sich als Fortführung dieser Satztechnik auffassen. Eine so klar strukturierte, beinahe klassisch-barocken Maßstäben genügende Fuge, wie sie im ersten Abschnitt zu erkennen war, bleibt demnach ein Sonderfall linearer Ausprägung.

Während in Křeneks erstem Streichquartett – wie er selbst betont – lineare Strukturen im Zentrum der Komposition stehen, lassen sich diese im dritten deutlich weniger erkennen. Wesentliche Kennzeichen der Kurth'schen Lehre linearer Prinzipien sind jedoch auch hier erfüllt. Die Entwicklung der Melodie- linie ist dabei weder durch eine Einpassung in eine feste Metrik noch durch eine feste Intervallstruktur, eine fest konstruierte kontrapunktische Verknüpfung, Wiederholungen, exakte Imitationen oder wiederkehrende rhythmische Gleichheit eingeschränkt. Die Essenz von Kurths Auffassung, die Křenek an diesem Werk beispielhaft zeigt, ist, dass die melodischen Elemente nicht durch eine absolute Tonfolge oder rhythmische Struktur definiert sind, sondern durch sogenannte ›Linienzüge‹. Relevanz hat darin ausschließlich die Grundrichtung der Entwicklung der Linie, alle anderen Parameter dürfen und sollen relativ frei verändert werden und insofern eine freie lineare Entfaltung suggerieren, die scheinbar keine Grenzen aufweist und dennoch in einer Form wiedererkennbar bleiben soll.

7.2 Heinz Tiessen: *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama* op. 33

Wie Ernst Křenek gehörte Heinz Tiessen in den frühen 1920er-Jahren einer Gruppe von Musikschaffenden in Berlin an, die sich sowohl in der akademischen Lehre als auch in publizistischen Organen wie der Musikzeitschrift *Melos* für progressive Musikströmungen einsetzten und diese im Kreise verschiedener, teils politischer Gruppierungen, darunter in der Novembergruppe, der Berliner Gruppe oder dem *Melos*-Kreis²³¹, weiterentwickelten. Die Schriften Ernst Kurths wurden innerhalb dieser Kreise breit rezipiert, diskutiert und wiederum teilweise (siehe Ernst Křeneks Streichquartette) als

231 Die zu dieser Gruppierung gehörenden Akteure (u. a. Hermann Scherchen, Heinz Tiessen, Ernst Křenek, Eduard Erdmann, Artur Schnabel, Georg Schünemann, Hans Mersmann, Alois Hába, Hans-Heinz Stuckenschmidt) werden mit den Künstlerzusammenschlüssen Novembergruppe, *Melos*-Kreis oder Berliner Gruppe assoziiert bzw. waren in verschiedenen Konstellationen in diesen aktiv. Vgl. dazu die Erläuterungen in Kapitel 3.1.

Grundlage für das eigene kompositorische Schaffen angesehen. Tiessens Verinnerlichung von Kurths Ideen ist zumindest in Bezug auf seine schriftlichen Äußerungen gut belegt,²³² und so stellt sich die Frage, inwiefern die Adaption eines linearen Ideals auch in seinem kompositorischen Schaffen festzustellen ist. Es liegen dazu sowohl von ihm formulierte Standpunkte vor, nach welchen er sein kompositorisches Schaffen nach Erscheinen des *Linearen Kontrapunkts* maßgeblich davon geprägt sah, als auch Äußerungen von Zeitgenossen, so beispielsweise seines Schülers Eduard Erdmann, der einen kompositorischen Wandel in den Jahren 1918/1919 beobachtet haben will.²³³

Ein Werk Tiessens, das hierbei genannt werden muss, ist das im Jahr 1921 entstandene, jedoch erst 1927 uraufgeführte *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama*, das er seinem Freund, dem *Melos*-Gründer Hermann Scherchen, widmete. Tiessen beschrieb das Werk im Jahr 1928 als eines, »das mit seinen Mitteln völlig dem entsprach, was ihm um 1921 als Liniengewebe in Spannung und Entspannung vorschwebte«.²³⁴ Ein oberflächlicher Blick auf die Komposition scheint zunächst Tiessens Einordnung zu widersprechen, denn das Werk ist geprägt von homophonen, rhythmisch gleichmäßigen Strukturen, die Tiessen selbst als »Massenrhythmus« bezeichnete. Auch wenn die Satzbezeichnung (»Sehr langsam (ruhige \downarrow schlagen), marschmäßig, mit größter rhythmischer Energie«) sowie der dynamische Verlauf im ersten Teil des Werkes durchaus auf die von Kurth entwickelte Musiktheorie und -terminologie hinweisen könnten, lässt die homophone Struktur über weite Teile zumindest kein Liniengewebe im Sinne Kurths erkennen. Dennoch gibt es einige Passagen, die eindeutig polyphone Strukturen enthalten, so beispielsweise ab Takt 26, wo, beginnend in den Kontrabässen in Takt 27, ein langsames, getragenes Thema im *p* erklingt (siehe Abb. 16).

Dieses durch viel Chromatik und Sprunghaftigkeit, vor allem aber durch zwei Tritonus-Sprünge charakterisierte Thema erklingt fugenartig in weiteren Stimmen, zunächst in den Celli in Takt 31 (der Einsatz im Quintabstand könnte zunächst eine regelhafte Fuge vermuten lassen), dann im 1. Fagott in Takt 39 und in der Oboe in Takt 46. In den anderen Stimmen lassen sich zu den Themeneinsätzen keine wiederkehrenden Kontrapunkte erkennen, die Stimmenverläufe sind weitgehend frei. Oberflächlich betrachtet erscheinen die Stimmen teilweise rhythmisch gekoppelt²³⁵ – ein genauer Blick offenbart jedoch, dass Tiessen rhythmische Überschneidungen bewusst vermied, indem

232 Vgl. dazu insbesondere Tiessen, »Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen« (wie Anm. 39).

233 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 48.

234 Heinz Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928). Probleme und Entwicklungen*, Mainz 1928, S. 55.

235 Vgl. dazu die nachfolgende Fußnote.

Abbildung 16. Heinz Tiessen, *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama* op. 33 (1921–26), Takt 27–29. Von oben nach unten: Posaunen, Tuben, Pauken, kleine Trommel, Violinen 1, Violinen 2, Violen, Violoncelli, Kontrabässe.

er die Linien jeweils minimal veränderte. Die Stimmen sind sowohl in Bezug auf die Themeneinsätze als auch untereinander ausnahmslos rhythmisch komplementär aufgebaut. Weiterhin zeugen die häufigen Wechsel zwischen triolischen und binären Notenwerten sowie einige Taktwechsel (Takte 45–47 und 50–51; siehe Abb. 17) von einer Melodieentwicklung, die nicht an Takt-schwerpunkte gebunden ist, was sich auch durch den Höreindruck manifestiert. Das Ergebnis ist ein diffuses, über Taktschwerpunkte hinweggehendes Geflecht verschiedener Linien, die sich zwar an einigen Stellen an einen gemeinsamen Verlauf assimilieren, aber dennoch frei in ihrer Entfaltung sind.²³⁶ Am Beispiel der Takte 41, 42, 44 oder 45 zeigt sich, dass Tiessen das Verhältnis

236 In bisherigen Analysen wurde an der beschriebenen Stelle sowohl eine metrische Gebundenheit als auch eine rhythmische und dynamische Kopplung der Stimmen konstatiert. Es zeigt sich jedoch, dass weder Rhythmus noch Phrasierung parallel gesetzt sind und auch die einzelnen Stimmen nicht konkret und konstant parallel zu einer anderen verlaufen. Daher erscheint es als sinnvoll anzunehmen, dass Tiessen jede Form homophoner Struktur für diesen Abschnitt vermeiden wollte und eine durchgängig polyphone Anlage anstrebte.

The image shows a musical score for Heinz Tiessen's 'Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33 (1921-26), Takt 29-47. The score is written in bass clef and consists of several systems of staves. The instruments are Violin (Vc.), Cello (Kb.), Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Kb.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *pp sub.*, along with articulation like accents and slurs, and rhythmic patterns including triplets. The music is characterized by complex rhythmic structures and dissonant intervals.

Abbildung 17. Heinz Tiessen, *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33 (1921-26)*, Takt 29-47.

der Stimmen zueinander durch teils minimale rhythmische Änderungen (Triolen, Synkopen, Punktierungen, Pausen) zu differenzieren versucht. Auch in Bezug auf Zusammenklänge bzw. Intervalle lassen sich keine konstanten Muster erkennen, harmonische Zusammenhänge liegen nicht vor bzw. werden vermieden, wobei die Tritonussprünge innerhalb der Themen zum dissonanten Klangbild beitragen. Das Werk lässt also einerseits eine deutliche

Nähe zu Kurths linearer Auffassung erkennen, was sich in der Verunklarung der metrischen Anlage, der freien, unabhängigen Polyphonie sowie der komplementär funktionierenden Linienentwicklung zeigt, andererseits ist das Werk in Bezug auf harmonische Aspekte, die Kurth als zwangsläufiges Ergebnis einer idealen Linienentfaltung sieht, als eher progressiv einzuordnen, denn Tiessen vermeidet im Kontext der Polyphonie – im Unterschied zu den homophonen Teilen des Werkes – jegliche Form von (Funktions-)Harmonik. Es scheint ferner so, als habe Tiessen die Anwendung der Kurth'schen Konzepte von ›Energetik‹ und ›Spannung‹ bzw. ›Entspannung‹ von einzelnen Linien auf das Fortlaufen aller beteiligten Linien in ihrer Gesamtheit übertragen: eine in Rhythmus, (Gegen-)Bewegung oder Phrasierung festzumachende komplementäre Struktur lässt sich in Bezug auf die Dynamik nicht erkennen. Beginnend ab Takt 26 zieht Tiessen einen langen Bogen, der vor allem durch zunehmende Stimmenanzahl, Veränderung der Dynamik sowie mehr Bewegung in den Stimmen charakterisiert ist und insofern eine kontinuierliche Spannungszunahme zur Folge hat, bis in Takt 58 und 64 Höhepunkte erreicht werden, auf die ein rapider Spannungsabfall folgt. Das Zusammenfassen aller Stimmen in einen gemeinsamen Spannungsverlauf erscheint für die homophonen Abschnitte des Werkes logisch, daher rührt seine sinnhafte Beschreibung als »Massenrhythmus«. So wird das dem Werk zugrunde liegende Konzept sehr groß angelegter Spannungsbögen, gut erkennbar am Beispiel der analog geführten Dynamik in allen Stimmen, auf die polyphonen Passagen angewandt. Da dieses dynamische Zusammenfassen der Linien sowohl die Unabhängigkeit der Einzelstimme als auch die Idee komplementär funktionierender Linienverläufe untergräbt, sind wesentliche Kriterien freier Linienpolyphonie nach Kurth nicht erfüllt. Tiessens kompositorische Idee kann jedoch auch als Übertragung der Linearität auf eine höhere Ebene aufgefasst werden: Das ursprünglich auf die singuläre Melodieentwicklung (innerhalb einer Stimme) bezogene Ideal Kurths überträgt er auf die Gesamtheit aller Linien und stellt die dadurch erreichte einheitliche und gesteigerte dynamische Intensität in den polyphonen Abschnitten den homophonen Teilen gegenüber. Der Spannungsverlauf, welcher nach Kurth in der einzelnen Linie zu finden sein soll, wird von Tiessen als auf größere Abschnitte übertragbar interpretiert.

7.3 Heinrich Kaminski

Ogleich eine Verbindung zwischen Heinrich Kaminski und der Person Ernst Kurth oder dessen Werk nach heutigem Wissensstand nicht eindeutig belegt werden kann, erscheint es aus den im Einleitungskapitel dargelegten Gründen (gemeinsamer Bekanntenkreis, räumliche Nähe in der Schweiz und in

Süddeutschland, selber zeitlicher Kontext etc.) mehr als wahrscheinlich, dass Kaminski die Werke Ernst Kurths kannte. Da Kaminskis kompositorisches Werk durch geistliche polyphone Vokalmusik geprägt ist, bietet es sich an, einige seiner großen Chorwerke ins Zentrum der Analyse zu stellen. Exemplarisch soll daher Kaminskis Kompositionsstil an den beiden Motetten *Der Mensch* (1926) und *Die Erde* (1929) sowie an der unvollendeten zweisätzigen *Messe deutsch* in Bezug auf lineare Strukturen untersucht werden.

7.3.1 Die Motette *Die Erde*

Die Motette *Die Erde* wurde im Jahr 1929 in Wien und Leipzig von der Universal Edition veröffentlicht, über den Entstehungszeitraum und -kontext lassen sich nach derzeitigem Forschungsstand keine weiteren Aussagen treffen. In den verschiedenen Quellen tauchen für die Motette unterschiedliche Namen auf: Bei RISM (Répertoire International des Sources Musicales) wird sie schlicht *Die Erde* genannt, darunter findet sich als alternativer Titel *Yasna 29: Höret*. Auf der Website der Heinrich-Kaminski-Gesellschaft steht ebenfalls *Die Erde*, während auf der Partitur von 1929 der Titel *Motette Zarathustra: Yasna 29* zu finden ist und die Bezeichnung *Die Erde* gar nicht auftaucht; im Folgenden soll die Kurzbezeichnung *Die Erde* verwendet werden. Die Textgrundlage der Motette bildet Abschnitt (*Häs*) 29 der *Yasna*, die den gewichtigsten Teil der *Avesta*, der heiligen Schrift des Zoroastrismus (oder Zarathustrismus) darstellt. Als Textgrundlage dienen die deutschen Übertragungen des religionsphilosophischen Schriftstellers Paul Eberhardt, welche dieser 1913–1924 unter dem Namen *Avesta: Das Rufen des Zarathustra (die Gathas des Avesta): Ein Versuch ihren Sinn zu geben* veröffentlichte. Die Motette enthält gattungstypisch keine Instrumentalbegleitung und ist zu Beginn sechsstimmig angelegt – ein Sopran, zwei Alt, ein Tenor und zwei Bässe –, weitet sich jedoch bis hin zur Neunstimmigkeit aus. Die Stimmen sind in Sektionen aufgeteilt und jeweils einer der insgesamt drei literarischen Stimmen zugeordnet. Die drei literarischen Stimmen des Erzählers, der Erde und der Gerechtigkeit werden im gesamten Werk in einer Art Mehrchörigkeit strukturiert, wobei die Stimmgruppen nicht konstant sind, sondern häufig variieren: So übernimmt zwar tendenziell der Bass die Rolle des Erzählers, Sopran und Alt die der Erde und der Tenor im Verlauf die Rolle der Gerechtigkeit, dennoch gibt es ebenso häufig unisono-Passagen sowie Solo-Abschnitte. Zunächst fällt auf, dass die Stimmen, die, wenn auch wie beschrieben in Sektionen zusammengefasst, eine relativ große melodische Freiheit aufweisen. Trotz der Textgebundenheit behandelt Kaminski die Einzelstimmen rhythmisch flexibel, wie eine Stelle beginnend in Takt 17 beispielhaft zeigt (siehe Abb. 18). Obwohl hier die beiden Tenöre und der Bass 1 (von oben nach unten gelesen) strukturell derselben Richtung

Abbildung 18. Heinrich Kaminski, Motette *Die Erde*, Takt 18–19.

Von oben nach unten: Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2.

folgen, bewegen sie sich sowohl in Bezug auf den Melodieverlauf und die Intervallfolge als auch auf rhythmischer Ebene frei und aus dem zu erwartenden Unisono-Verlauf entkoppelt. Die resultierenden Zusammenklänge ergeben, ebenfalls erkennbar an diesem Beispiel, einen harmonischen Verlauf, welcher zwar mit den Mitteln und Termini einer klassischen harmonischen Analyse beschrieben werden kann – von F-Dur geht es über Es-Dur nach Ges-Dur, gefolgt von G-Dur (mit Quartvorhalt im Tenor 2) nach a-Moll auf dem Wort »Sinn« –, sich jedoch kaum in ein System harmonischer Funktionen einpassen lässt. Der weitere Verlauf zeigt ein ähnliches Bild: Das Zusammenklingen der melodischen Linien bringt an gemeinsamen Schwerpunkten eine Abfolge von Akkorden hervor, die relativ frei organisiert zu sein scheint. Einige Akkorde kommen deutlich häufiger vor als andere, so zum Beispiel B-Dur und Es-Dur, sodass man von einer Verlagerung auf bestimmte tonale Zentren sprechen könnte. Dennoch erscheinen jene Zentren überaus flüchtig und wenig stabil bzw. allein durch Quantität bestätigt, denn sie festigt weder eine Tonartenvorzeichnung noch eine kadenzielle Hinführung. Weiterhin zu beobachten sind die sehr häufigen Tempo- und Taktwechsel. In den insgesamt 74 Takten, die das Werk umfasst, wechselt Kaminski ganze 49-mal die Taktangabe, die verwendeten Taktarten sind $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{7}{2}$ sowie $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{4}$. In der Regel sind sie in Bezug auf die Textvorlage angeordnet, sodass Textschwerpunkte jeweils auf den Beginn eines neuen Taktes fallen und somit eine Akzentuierung erhalten. Gleichzeitig umgeht Kaminski damit die Etablierung eines durchgängig gleichmäßigen Metrums, sodass der weitere Verlauf jeweils kaum vorhersehbar ist. Dieser Punkt stellt eine wesentliche Übereinstimmung mit den von Kurth propagierten Methoden der freien Linientfaltung dar,

wonach die melodische Entwicklung nicht durch eine durchgängige Metrik eingeschränkt bzw. darin eingepasst werden sollte.

7.3.2 Die *Messe deutsch*

Die *Messe deutsch* stammt aus dem Jahr 1934 und ist die einzige Messe in Kaminskis Schaffen. Sie gilt als unvollendet. In der auf Basis des Fragments von 1934 bei Bärenreiter 1947 erschienenen und für diese Arbeit verwendeten Partitur enthält sie die beiden Teile *1. O wirre Welt – Kyrie eleison* und *2. O Christ eleison*. Der erste Teil ist für fünfstimmigen Chor mit zwei Sopranstimmen, der zweite Teil für vierstimmigen Chor und zwei Solo-Soprane komponiert, beide ohne instrumentale Begleitung. Entstehung und wohl auch Kaminskis Veranlassung für den Kompositionsbeginn der Messe sind im Kontext der Ereignisse der Jahre 1933/34 zu sehen. Der Verlust des Lehrauftrags an der Berliner Akademie der Künste und auch die Aufgabe seiner Funktion als Leiter des Musikvereins in Bielefeld waren herbe persönliche Enttäuschungen. Zu dem kompositorischen Vorhaben bewegten Kaminski auch der sogenannte Röhmer-Putsch im Juli 1934 und die darauf folgenden zahlreichen politischen Morde.²³⁷ Der Text der Messe, insbesondere sein markanter Beginn und der Titel (»O wirre Welt«), lassen sich zweifelsfrei als Kommentar zu den einschneidenden politischen Umbrüchen der 1930er-Jahre werten. Das Werk ist extrem polyphon aufgebaut, das heißt alle Stimmen genießen trotz weitgehender Textgleichheit eine relativ große Unabhängigkeit voneinander und sind überdies, anders als in der Motette *Die Erde*, nicht in übergeordneten Stimmgruppen zusammengefasst. Die Stimmeneinsätze zu Beginn markanter Textabschnitte erfolgen konsekutiv, die Erwartungshaltung nacheinander erfolgender Imitationen wird jedoch in der Regel gebrochen: Es erscheint generell problematisch hier von musikalischen »Imitationen« zu sprechen (im Wortsinn sowieso nicht), denn die jeweils nachfolgenden Stimmeneinsätze weisen höchstens rhythmische Parallelen auf. Die Tonabfolgen, aber auch rhythmische Feinheiten weichen hingegen erkennbar von Stimme zu Stimme voneinander ab, wie sich am Beginn des Werkes gut erkennen lässt (siehe Abb. 19). Aufgrund der Tatsache, dass alle Einsätze unterschiedlich beginnen und vor allem auch fortlaufen, lassen sich hier auch keine musikalischen Themen bzw. Sogetti festlegen. Dieses Merkmal zieht sich durch die gesamte Komposition und lässt sich ebenfalls bei der zuvor analysierten Motette *Die Erde* beobachten: An kaum einer Stelle ist eine Wiederholung größerer melodischer Bögen bzw. Elemente wiederzuerkennen; der Verlauf präsentiert kontinuierlich neue Gedanken

237 Heinz-Klaus Metzger, »Heinrich Kaminski«, Vortrag von 2005, in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft e. V.* 6 (2007), S. 58–66.

$\text{♩} = \text{ca } 48$ *unmerklich ruhiger* ($\text{♩} = \text{ca } 44$)

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in G major, 3/2 time. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca } 48$, and the dynamics are *f* *espr.* (forte, esprimo). The lyrics are: "O wir - re Welt! wie ganz ent stellt, ach, wie ent stellt, ach, wie ent". The score features several triplet markings (3) and dynamic markings (*f* *espr.*). The tempo changes to *unmerklich ruhiger* ($\text{♩} = \text{ca } 44$) in the later part of the score.

Abbildung 19. Heinrich Kaminski, *Die Messe deutsch*.

und Fortführungen. Kleinere musikalische Motive, die in Binnenstrukturen – oftmals auch in mehreren Stimmen – durchgeführt werden, gibt es durchaus, wie etwa am Beginn des Werkes und in anderen meist kurzen Sequenzen (beispielhaft in Abb. 20). In beiden Fällen zeigen sich Motive, bestehend aus 3–4 Tönen, die sich zumindest so weit ähnlich sind, dass sie hörbar wiederzuerkennen sind, auch wenn sie wiederum leicht abgewandelt werden. In jenem Fall ist die Motivik in einen Quintfall eingebaut, der eine Sequenzierung beinahe verlangt.

Die Analyse der Zusammenklänge bzw. Intervalle und der sich daraus ergebenden harmonischen Struktur bringt ein Bild großer Varianz und Mixtur hervor (dies gilt für beide betrachteten Werke). Konsonanzen im klassischen Sinne, also Einklänge, Oktaven, Terzen und Quinten, erklingen genauso wie Dissonanzen, wie beispielsweise die zuvor angeführte Stelle bei Ziffer 15 zeigt, an welcher einige Sekunden hintereinander parallel geführt werden. Solche Dissonanz-Anhäufungen durchziehen die gesamte Komposition. Dennoch scheint Kaminski darauf bedacht, die seinen Aussagen nach vermeintlich grenzenlosen Kombinationsvarianten in ein übergeordnetes System einzubetten. So werden Dissonanzen, auch wenn sie häufig auftreten, immer flankiert von anteilmäßig häufigeren Konsonanzen. Wie bereits erwähnt, entsteht durch das Überwiegen der Konsonanzen ein harmonischer Verlauf, der frei von funktionalen Mustern bleibt. Im Ergebnis weisen die beiden betrachteten Werke also ein tonales Wesen auf, sofern man Tonalität weit gefasst als das Überwiegen konsonanter Zusammenklänge versteht. Man könnte ebenfalls

glo - ri - a glo

glo - ri - a, glo

glo - ri - a, glo - ri - a,

glo - ri - a pa

glo - ri - a fi - li - o,

ri - a - fi - li - o,

Abbildung 20. Heinrich Kaminski, *Die Messe deutsch*. Ziffer 35. Von oben nach unten: Solo-Sopran 1, Solo-Sopran 2, Sopran, Alt, Tenor, Bass.

von tonalen Zentren sprechen, die an vielen Stellen erreicht werden, diese werden jedoch weder kadenzuell vorbereitet noch in der Folge gefestigt und sind somit nur flüchtige Erscheinungen. Fasst man Tonalität enger als eine Abfolge von in Funktionen aufeinander bezogenen Harmonien, so lässt sich Kaminskis Musik nicht innerhalb jener Schemata erklären; der gänzlich freie harmonische Verlauf und die zahlreichen Dissonanzen als ›Störtöne‹ widersprechen einer solchen Zuordnung.

Kaminskis Denkweise, das kann als Ergebnis der Untersuchung der beiden Werkanalysen festgehalten werden, ist primär einem horizontal gedachten, der Linienführung folgendem historischen Polyphoniemodell entlehnt. Kaminskis Musikauffassung beruht auf einer Sicht der Welt als einer gottgeschaffenen, kosmologisch geprägten Ordnung, innerhalb derer der Mensch eine organisierende, jedoch keine erschaffende Rolle einnimmt. Töne und ihre Beziehungen zueinander, das bedeutet im weiteren Sinne Tonleitern oder Modi, stellen daher ein Abbild des von Gott Geschaffenen dar und sind nicht menschengemacht. Er nennt diese allgemeine Auffassung von Musik das »grundsätzliche Gesetz wesenhafter Musik«. ²³⁸

238 Manfred Peters, »Vom Wesen und ›eigentlichsten Leben‹ der Musik«, in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft* 9 (2013), S. 13–26, hier: S. 13.

Auf dieser Basis hat Kaminski vermutlich in den 1930er-Jahren ein System der Tonbeziehungen erstellt, anhand dessen, beginnend bei Einzeltönen über Linien bis zu harmonischen Strukturen, Spannungen musikalischer Verläufe erläutert werden können. Kaminski arbeitet hauptsächlich mit der Terminologie der Modi, in der Dur und Moll als ionisch und äolisch fungieren. Diese Urformen der Modi liegen in der Natur verankert und können, so seine Idee, vom Menschen zwar erkannt, begriffen und organisiert, jedoch nicht verändert werden. Das Fundament aller Modi bildet ein sogenannter »Basiston«, zur Veranschaulichung nehmen wir ein *c* an. Das *c* bildet den »Grundton« einer ionischen Tonleiter ohne Vorzeichen. Über der zweiten Stufe bildet sich – alles weiterhin ohne Vorzeichen – die dorische Tonleiter, über *e* die phrygische, über *f* die lydische, über *g* die mixolydische, über *a* die äolische und über *h* die lokrische (bei ihm auch hypophrygisch genannte). Die Grundtöne aller genannten Tonleitern entspringen demnach der ionischen Skala, also Dur, in unserem Fall über *c*. Nach Kaminski bedeutet dies, dass jede der sieben Tonleitern zwar ihren eigenen Grundton besitzt, nämlich *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, jedoch alle denselben Basiston *c* teilen. Daraus lässt sich folgern, dass beispielsweise in einem beliebigen Werk, das einen dorischen Abschnitt in *d* enthält, dort kurzzeitig *d* der Grundton sein kann und vermutlich sein wird, der Basiston jedoch trotzdem das *c* ist (denn ausschließlich für den ionischen Modus gilt, dass Grundton und Basiston identisch sind). Die sieben Modi, welche sich bei gleichbleibenden Vorzeichen über den Stufen einer ionischen Tonleiter bilden lassen, nennt er »Tonartenreihe«. ²³⁹ In einem Brief, den Kaminski am 24. April 1937 an Hans Kayser schreibt, erläutert er diesem, wie die zuvor aufgestellten Parameter Basiston, Grundton sowie alle weiteren Töne bzw.

239 Soweit diese Aufstellung in sich schlüssig ist, bleibt die Frage, warum Kaminski ausgerechnet den ionischen Modus, also eine Dur-Tonleiter, als Basis für alle anderen Modi wählte. Ihre Sonderstellung lässt sich weder aus einer durch die Dur-Moll-Bipolarität geprägten Ordnung herleiten, in der Moll eine ebenbürtige »Basistonleiter« wäre, noch aus einer bei Kaminski angenommenen Denkweise in Kirchenmodi, bei der weitere fünf verschiedene Modi das Fundament bilden könnten. Eine Sichtung der Texte und Briefe Kaminskis gibt ebenfalls keinen Aufschluss. An sich stellt die Bildung von Tonartenreihen auf den verschiedenen Stufen einer Basistonleiter nichts Neues dar. Sie findet sich bereits im antiken *Systema téleion*, in dem die *tónoi* ebenfalls auf Tonstufen von Tetrachorden beruhen. Es gibt jedoch auch dort keine Hinweise auf eine bevorzugte Stellung der ionischen Tonleiter – im Gegenteil, die zentrale Oktave des *Systema téleion* bildet die damals als dorisch bezeichnete Oktave *e–e*. Ein Erklärungsversuch für die Sonderstellung des Ionischen könnte sich aus Kaminskis Weltbild einer kosmologischen Ordnung herleiten: Die Struktur der Partialtonreihe als Sinnbild perfekter Proportionen aus der von Gott geschaffenen, sich in der Natur wiederfindenden Grundordnung der Welt spiegelt klanglich in erster Linie einen Dur-Dreiklang wider (zumindest bis zum sechsten Partialton).

die darauf basierenden Tonartenreihen zueinander in Bezug gesetzt werden. Er schreibt dazu:

Jeder Ton – als die schwingende Kraft, die er ist – hat die Tendenz selber ein Kraftmittelpunkt, d. h. »Grundton« zu werden.²⁴⁰

Das bedeutet zunächst einmal, dass jeder Ton danach strebt, Grundton einer Tonleiter zu werden, und sich damit die Vorzeichen in die angestrebte Richtung verändern. Konsequenterweise überträgt sich diese Tendenz ebenfalls auf die nächsthöhere Ebene:

Jeder »Grundton« hat weiterhin die Tendenz, selbst »Basiston« (= Zeugerton) zu werden.²⁴¹

Dieses generelle Streben der Töne nach höherer Relevanz, nennt Kaminski »Intensivierungstendenz«. Im Vergleich zu Aussage 1 kommt Aussage 2 eine ungleich höhere Bedeutungsfülle zu, denn wenn es eine finale Tendenz jedes beliebigen Tones ist, ein Basiston zu werden, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass jeder Ton danach strebt, der Grundton einer Dur-Tonleiter zu werden. Der ionische Modus bildet in Kaminskis Tonreihentheorie somit nicht nur die Basis aller Tonartenreihen, vielmehr streben alle Tonarten danach, Dur-Tonarten zu werden, was theoretisch weitreichende Konsequenzen hätte. Einerseits erreicht das Primat von Dur durch die Aussage, dass alle existierenden Töne nach Dur streben, eine übergeordnete Ebene, andererseits müsste sich ein solches musiktheoretische Grundannahme, beinahe eine Form von Musikphilosophie, unmittelbar in der Praxis, also den Kompositionsprozessen, wiederfinden. Ein zweites Resultat von Kaminskis Auffassung ist, dass Töne, die in erster Linie danach streben, selbst Grundtöne und in letzter Instanz Basistöne zu werden, nicht jederzeit simultan ihre Funktionen innerhalb der (funktionalen) Tonalität erfüllen können; dies betrifft beispielsweise alle Töne, denen im funktionsharmonischen Kontext eine Strebewirkung beigemessen wird wie Terzen als Leittöne, Septimen, Nonen oder alle Vorhalte. Im C-Dur-Kontext würde beispielsweise ein *H* als Leitton mit Tendenz zur Auflösung zum *C* jenes als Grund- und Basiston weiter festigen – nach Kaminski hat jenes *H* jedoch die Tendenz, zunächst Grundton des hypophrygischen Modus, dann als Grundton des ionischen Modus über *H*, also H-Dur, und damit einhergehend Basiston der gesamten Tonartenreihe über H-Dur zu werden. Daraus ergibt sich ein Widerspruch, denn Kaminski spricht zwar allgemein Tönen nicht explizit das

240 Heinrich Kaminski, Brief vom 24. April 1937 an Hans Kayser, zitiert in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft e. V.* 9 (2013), S. 8–9.

241 Ebd.

Streben zur Auflösung innerhalb harmonischer Verläufe ab, aber er verlässt durch seine eigenen Vorstellungen von Strebetendenzen – zumindest innerhalb seiner Theorie! – offensichtlich den Bereich der klassisch-romantischen Tonalität. In seinen Kompositionen gibt es zahlreiche Dominant-Tonika-Kadenzen, die sich (hier als Gegenargument erwähnt) in jedem Fall funktionsharmonisch als Dominant-Tonika-Beziehung deuten lassen. Genauso plausibel lassen sich die Kadenzen aus der Klausellehre ableiten (besonders weil Kaminski sich solche, passend zu dem von ihm gewählten polyphonen, auf historische Gattungen bezogenen Stil für Schlusswendungen vorbehält), welche historisch betrachtet als ein von der Tonalität losgelöster Gegenstand angesehen werden können. Eng mit der Klausellehre in Verbindung stehende Begriffe wie *Finalis*, *Repercussa*, *Ambitus* oder *Clausula*, die die Kirchenmodi konstituieren und somit einer noch älteren Terminologie angehören, finden sich in seiner Theorie jedoch nicht. In dem oben bereits erwähnten Brief an Hans Kayser bringt Kaminski am Ende nochmals zusammenfassend die seiner Ansicht nach fehlgeleitete Annahme harmonischer Spannungsbeziehungen zum Ausdruck.

Die Dur-Moll-Polarität aber (die Sie – damals noch von der einseitig ›harmonisch‹ orientierten Musik der ›Moderne‹ herkommend – in dem Buch fast als einzige Polarität gelten zu lassen geneigt sind), diese Dur-Moll-Polarität ist eine vorwiegend akkordische Spannungsbeziehung. Da aber nicht der Akkord, sondern der Ton primär ist, sind als die primären Spannungsbeziehungen die oben erwähnten anzusprechen.²⁴²

Diese finale Feststellung lässt nun einige Parallelen zu Kurths *Linearem Kontrapunkt* zu, scheint doch Kaminski – auch wenn nicht explizit erwähnt – eine Priorisierung der komponierten Linie herauszustellen, welcher der vertikale Zusammenklang untergeordnet ist. Die Untersuchung seiner Werke hat genau dieses Phänomen bereits deutlich gemacht, die Theorie stützt die Aussage nun: Ein erster Punkt ist die Tatsache, dass sich ein Bezugssystem der Tonartenreihen, in dem einzelne Töne im Verlauf der Melodie einer »Intensivierungstendenz« unterliegen, nur in einem wie auch immer dargestellten linearen Modell zur Entfaltung kommen können. Als zweiten Punkt könnte man die Auffassung beider anführen, dass einer Melodielinie sowohl ein energetisches Konzept als auch eine Spannungsbeziehung einzelner Abschnitte inhärent ist und durch diese beiden Parameter wesentlich in ihrem Charakter determiniert ist.²⁴³ Als dritter Punkt ist anzuführen, dass sich beide Musiktheoretiker zwar einerseits klar als Vertreter einer tonalen

242 Ebd.

243 In Kapitel 5.1 dieser Arbeit wird seine Haltung dazu umfassend erläutert.

Musik positionieren und Elemente freitonaler, atonaler, serieller Musik weitestgehend ablehnen, andererseits jedoch die Priorität der Harmonik in den kompositorischen Werken und in der musikalischen Lehre angreifen und anzweifeln. Der Vorrang der melodischen Entwicklung, dies als vierter Punkt, gilt dabei nicht nur in Bezug auf die Harmonik, sondern auch in Bezug auf alle weiteren musikalischen Parameter, besonders die Metrik. So ist Kaminskis Werk, wie die Analyse gezeigt hat, von frequentierten Taktwechseln durchzogen, die verhindern, dass sich zu irgendeinem Zeitpunkt das Empfinden einer durchgängigen Metrik einstellt. Ähnlich wie Kurth beschreibt Kaminski ein feststehendes Taktsystem als Hindernis freier melodischer Entwicklung. Letztendlich ordnet er sich dem System unter – es bestünde die Möglichkeit, gänzlich auf Takte zu verzichten –, jedoch modifiziert er es maximal oft und passt es insofern an die Melodieentwicklung an. Aufgrund der vielen Taktwechsel lässt sich ein Betonungsmuster, eine periodisierte, intendierte Betonung auf bestimmten Zählzeiten, kaum festmachen, weshalb es schwierig, wenn nicht sogar unmöglich ist, überhaupt von Metrik zu sprechen. Dies ist auch nicht in Kaminskis Sinn, denn die Taktwechsel dienen ihm nur dazu, seine Vorstellungen vom Fluss der Linien in ein existierendes System zu integrieren. Eine Unterordnung oder ein Zwängen der natürlichen Linien in ein vorgegebenes und unveränderliches Taktmaß empfindet er als problematisch:

Ist doch der Taktstock, einmal genau besehen, vor allem eben das, was sein Name aussagt: Symbol der Suprematie des Taktes und Szepter, das unbedingte Unterwerfung unter den Machtwillen des Taktes heischt. Polyphonie aber, als organischer Complex linearer, das heißt in die Weite schwingen wollender Kräfteeinheiten betrachtet, Polyphonie will strömen, zeitlos, raumlos, nur dem eigenen Rhythmus folgend und diesen ihren Rhythmus empfangend von den ewigen Gesetzen des »Lebens«, darin sich erfüllend und in solcher Erfüllung mitsingend, mitschwingend »in Brudersphären Wettgesang«.²⁴⁴

Mit den zahlreichen Taktwechseln gehen ebenfalls zahlreiche Rhythmuswechsel innerhalb der melodischen Linien einher. Eine scheinbar grenzenlose Freiheit des Rhythmus innerhalb der Linienführung ist für Kaminski, wie in dem Zitat deutlich wird, Spiegelbild ihrer natürlichen Entwicklung und stellt für ihn ein großes Anliegen dar. Große Teile der Werke wirken dadurch extrem vielschichtig und vielstimmig. So erklingt an einigen Stellen bis auf die Sechzehntel-Ebene auf beinahe jeder Zählzeit ein neuer Ton, oftmals syllabisch, wodurch der Eindruck eines chaotischen Durcheinander-Singens

244 Heinrich Kaminski, »Prolegomena zum »Concerto grosso«, in: *Pult und Taktstock*, 1/1 (1924), S. 11–13.

in völlig freier Entfaltung jeder Stimme entsteht. Es wirkt bisweilen wie eine bis in Grenzbereiche getriebene Polyphonie mit einer die Einzelstimme extrem von den anderen Stimmen abgekoppelten Rhythmisierung. Als letztes Merkmal der Werke Kaminskis sind die häufigen Veränderungen der Tempoangaben zu nennen. Der erste Teil der *Messe deutsch* enthält beispielsweise in 69 Takten 38 Tempoangaben in genauen Metronomzahlen und 51 Tempoangaben in Worten (die meisten davon fallen zusammen). Im zweiten Teil kommen auf 60 Takte 30 Metronomzahlen und 27 verbale Tempoangaben. Kaminski ändert also de facto das Tempo im Schnitt mindestens jeden zweiten Takt, eher häufiger. Da die Verteilung sehr gleichmäßig ist, kommen die Tempowechsel sehr kontinuierlich vor, kaum ein Abschnitt bleibt in konstantem Tempo. Selbst wenn man berücksichtigt, dass die Metronomzahlen nicht immer stark variieren, erstaunt angesichts der Häufigkeit der Wechsel doch, dass der musikalische Fluss nicht in dem zu erwartenden Maße gebrochen wird. Der präzisen Aufstellung des Tempoverlaufs scheint Kaminski insofern eine besondere Relevanz beizumessen, als dass dadurch die Einzelstimme im polyphonen Geflecht durch Reduktion des Tempos wahrnehmbar bleibt. In Passagen extrem kleinteiliger Polyphonie wird dies somit Bedingung und ermöglicht erst das vollständige Erfassen der rhythmischen Feinheiten. Genauso betrifft dies die zahlreichen, oftmals nur kurz auftauchenden Dissonanzen, welche Kaminski so gezielt inszenieren kann, dass diese weder bei zu schnellem Tempo untergehen zu drohen noch bei zu langsamem Tempo zu große Prägnanz erhalten.

7.4 Exkurs: Einstimmige Werke

Es erscheint zunächst fragwürdig, sich unter der Prämisse einer kontrapunktischen Untersuchung näher mit einstimmigen Werken zu befassen. Da wesentliche Charakteristika von Mehrstimmigkeit – in erster Linie Zusammenklänge, aber auch generell alle Parameter, die simultan ablaufen – darin wegfallen, kann weder methodisch noch bei der Überprüfung der Werke anhand der aufgestellten Linearitätskriterien an die vorherigen Analyseabschnitte angeknüpft werden. Die Übertragung des *Linearen Kontrapunkts* auf einstimmige Werke stellt jedoch ein rezeptionsgeschichtliches Phänomen dar, das – zumindest knapp zusammengefasst – beleuchtet werden muss. Zu einigen solcher einstimmigen Werke, die um die 1920er-Jahre in der Nachfolge Kurths entstanden waren – allesamt solche für Violine solo – sind Äußerungen überliefert,²⁴⁵ die eine Inspiration durch Kurths *Linearen*

245 Beispielsweise Äußerungen der jeweiligen Komponisten, in Zeitschriften erschienene Rezensionen oder niedergeschriebene Erinnerungen.

Kontrapunkt direkt zum Ausdruck bringen oder vermuten lassen.²⁴⁶ So erstaunlich die Übernahme linearer Grundsätze in einstimmige Werke auf den ersten Blick erscheint, so gut lässt sie sich aus der Lehre Kurths ableiten, die sich insbesondere in den ersten Abschnitten als Theorie der einstimmigen Linie darstellt. Insofern ist es kein Zufall, dass Komponisten der Zeit diese primär ästhetischen Aspekte des linearen Denkens aus Kurths Lehre extrahiert und abseits der technischen, kontrapunktischen Ebene zur Vorlage genommen haben. Es muss ferner erwähnt werden, dass im Prozess der Melodiebildung durchaus abgeschwächte Formen von Mehrstimmigkeit erzeugt werden können, die seriell funktionieren. Bestandteil der Lehre Kurths ist beispielsweise das Arbeiten mit »Scheinstimmen«, deren Erläuterung sich in Teilen auf einstimmige Kompositionen Bachs (meist Solo-Sonaten für Violine) stützt. Dennoch ist klar, dass sich jene einstimmigen Kompositionen ausschließlich vor dem Spiegel linearen Denkens begreifen lassen und hier der Anspruch, Kontrapunkt und Linearität zu vergleichen, außen vor gelassen werden muss.

Das früheste einstimmige Werk, das mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* in einen Zusammenhang gebracht bzw. als durch ihn geprägt verstanden werden kann, ist Artur Schnabels Sonate für Violine solo, die im Jahr 1919 fertiggestellt wurde. Der Musikkritiker Hans Mersmann schrieb zu dieser Sonate einen Beitrag in der Novemberausgabe 1920 der Zeitschrift *Melos*²⁴⁷, in dem er eine Analyse und Interpretation des Werkes vorlegte. Die Verbindung von Schnabels Sonate und dem *Linearen Kontrapunkt* beruht ganz wesentlich auf diesem Aufsatz, denn weder kannten sich Kurth und Schnabel noch kann eine Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* seitens Schnabel als gesichert erachtet werden.²⁴⁸ Die Vertrautheit Hans Mersmanns mit dem Werk Kurths ist hingegen offensichtlich, denn er preist Schnabels Komposition überschwänglich, ordnet sie einem modernen linearen Stil zu und offenbart darin seine Adaption der von Kurth geprägten Terminologie:²⁴⁹

Hier ist etwas gelungen, was als starke Bereicherung empfunden werden muß: die Linie schwebt frei, losgelöst von jeder metrischen Fessel, sie ist weder auf-taktig noch volltaktig, in jedem Tone gleichmäßig schwer oder leicht, vollendet, sie schwingt. [...]

246 Vgl. dazu die Ausführungen in Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40), S. 199 ff.

247 Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel« (wie Anm. 38).

248 Es erscheint durchaus möglich, dass Artur Schnabel im Umfeld der Berliner Gruppe mit Kurths Werken in Berührung kam.

249 Hierin bezieht er sich auf die – aus seiner Sicht – von Schnabel geleistete Überwindung der klassischen mehrsätzigen Sonatenform.

Die Sonate mißt nicht, sondern notiert den gesamten Verlauf ohne Takt. Das geschieht nicht nur, weil die komplizierte metrische Struktur die Messung der einzelnen Bewegungen außerordentlich erschweren würde, sondern weil eine Messung an vielen Stellen schlechthin unmöglich ist.²⁵⁰

Wie von Mersmann beschrieben, enthält die gesamte Sonate keine Taktstriche und wird einzig ein wenig durch fortwährende Achteltongruppen strukturiert, in welchen an bestimmten unregelmäßig auftretenden Stellen Betonungen notiert sind. Die wechselnden Betonungen, welche die Achteltonketten in gerade oder ungerade Achtelgruppen unterteilen (zum Beispiel 5er-, 6er-, 7er-, 8er-Gruppen), verleihen der Linienbewegung eine Unabhängigkeit von bereits Erklungenem und eine Unvorhersehbarkeit des noch Folgenden. In Bezug auf thematische Zusammenhänge arbeitet Schnabel mit kleinteiligen Motiven, die frei sequenziert auftauchen und unter anderem, wenn auch teilweise stark entfremdet, nachfolgend gegenübergestellt werden und so eine Form der Scheinzweistimmigkeit bedienen. Einige wesentliche Merkmale der Theorie Kurths – die möglichst ungebundene Entwicklung der Linie, das Überwinden einer pulsartigen Metrik, die Arbeit mit kleinsten Tonfolgen/-gruppen als Einheit, das Verwenden von Scheinstimmen – sind demnach in der Komposition erfüllt. Der in den 1920er-Jahren erlangte Status der Sonate als Prototyp der kompositorischen Rezeption des linearen Denkens nach Ernst Kurth beruht jedoch weit mehr als es die Sonate tatsächlich erbringt, auf dem vielrezipierten Aufsatz Mersmanns. Die Einschätzung Mersmanns geht dabei über die reine Beurteilung der Umsetzung linearer Ideen hinaus. So wollte er in der Sonate überdies eine rhythmische Evolution erkannt haben, was aufgrund des gänzlich fehlenden Metrums und der arhythmischen Betonungswechsel durchaus berechtigt erscheint und mit linearen Theorien in Einklang zu bringen ist. Weitere Forschungen legen nahe, dass nachfolgende Kompositionen dieser Gattung auf Basis von Schnabels Sonate und den dazugehörigen Ausführungen Mersmanns bewertet wurden und insofern Mersmanns Beurteilung grundsätzlich prägend für die Sicht auf die Gattung Solo-Sonate in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen sein kann.

Ein weiteres Werk, das demselben zeitlichen und räumlichen Kontext zugeordnet werden kann, ist Eduard Erdmanns Sonate für Violine op. 12, die ebenfalls um 1920 entstand und im Jahr 1921 veröffentlicht wurde. Aufgrund der engen Verflechtungen innerhalb der Berliner Gruppe und deren Diskussionskultur kann angenommen werden, dass Erdmann sowohl den *Linearen Kontrapunkt* kannte als auch Schnabels Sonate und Mersmanns Rezension dazu. Erdmann beschreibt den Beginn seiner Sonate in den begleitenden »Anweisungen zur ›Sonate für Violine solo‹ wie folgt:

250 Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel« (wie Anm. 38), S. 408.

Im ersten Satz ist sehr auf die Geschlossenheit, den inneren Fluß der 4 Hauptabschnitte zu achten: 1. bis A. Die weiterspinnende Entwicklung des ersten Hauptgedankens ist melodisch als ein Ganzes zu »singen«. ²⁵¹

Tatsächlich sind in den ersten beiden Sätzen wesentliche Kriterien linearer Prinzipien nach Kurth jedoch nur bedingt erfüllt. So wird beispielsweise ein Grundmotiv, von Erdmann »Hauptgedanke« genannt, zwar vorangestellt, dieses wird jedoch nicht konsequent weiterentwickelt oder bearbeitet. ²⁵² Die Melodie folgt überdies fortwährend einem Grundmetrum, das die Linienbewegung in feste Muster fasst und ihr eine – aus der Sicht Kurths zu vermeidende – pulsartige Gleichmäßigkeit verleiht. Durch den Fokus auf markante, häufig durch große Intervallsprünge erreichte Einzeltöne ²⁵³ kann außerdem weder ein Linienfluss sinnvoll erzeugt werden noch eröffnet sich die Möglichkeit, durch Scheinmehrstimmigkeit eine polyphone Anlage zu suggerieren. Ein anderes Bild bietet sich im dritten Satz der Sonate: Er ist durchzogen von Taktwechseln sowie von Linienverläufen, die vom Metrum losgelöst sind; durch die häufig auftretenden »echten« simultanen Intervalle lässt sich in Teilen eine echte Mehrstimmigkeit erkennen. Darüber hinaus arbeitet Erdmann vor allem im Vergleich zu den ersten beiden Sätzen mit tendenziell linear verlaufenden Spannungsbögen; die Intervalle sind nicht in dem Maße sprunghaft und Höhepunkte werden über längere Passagen hin angestrebt. Trotz der in Teilen zweifelsfrei linear funktionierenden Sonate wurde in der zeitgenössischen Musikkritik der fehlende übergeordnete Zusammenhang angeprangert. So schrieb beispielsweise Theodor W. Adorno:

Das Stück ist aus Einfallfragmenten zusammengesetzt, die schon eigenes Gesicht haben, aber ganz nur von außen unter die Sonatenform gebracht sind, die doch der Struktur solcher zerflatternden Thematik völlig entgegen ist. ²⁵⁴

Erdmanns Lehrer Heinz Tiessen wollte hingegen in dieser Sonate als Ganzes ein lineares Prinzip verwirklicht sehen, ²⁵⁵ was mit Blick auf die oberflächlichen Analyseergebnisse durchaus verwunderlich erscheint. Betrachtet man Tiessens eigene kompositorische Rezeption von Kurths linearen Prinzipien, lässt sich seine Perspektive jedoch besser verstehen, denn sie weisen

251 Eduard Erdmann, »Anweisungen zur ›Sonate für Violine solo‹«, in: Christoph Bitter und Manfred Schlösser (Hrsg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1972, S. 163.

252 Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40), S. 218.

253 Ebd. S. 219.

254 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 42.

255 Ebd.

einige Parallelen zu Erdmanns Interpretationen auf und sind sich insofern sehr ähnlich: In den hier analysierten Werken Erdmanns und Tiessens werden nicht-lineare und lineare Teile miteinander verbunden und einander gegenübergestellt. Diese die Binnenstruktur innerhalb der Werke trennende Polarisierung wird jedoch abgemildert durch einen alle Abschnitte übergreifenden Spannungsverlauf, der den Zusammenhalt zwischen den einzelnen Sätzen oder Passagen herstellt. Beide Komponisten legen ihren Werken demnach ein Empfinden von Spannung zugrunde, das sich nicht auf die singuläre Linie bezieht, sondern auf der Ebene der gesamten musikalischen Anlage zum Ausdruck kommt. Gleiches gilt, wie auch an Tiessens Werk zu erkennen war, für einen dynamischen Bogen, der über die Wechsel polyphoner und homophoner Abschnitte hinweg verläuft. Linearität wird in der Interpretation von Tiessen und Erdmann also weniger als die Entwicklung einer Linie interpretiert, sondern vielmehr als die Konstruktion eines groß angelegten Spannungsgefüges. Im Vergleich zur Rezeption anderer Komponisten findet hier ein Rückgriff auf gänzlich andere Aspekte aus Kurths Lehre statt, nämlich solche der Energetik und Spannung, hinter welche linear-melodische Elemente zurücktreten. Vor diesem Hintergrund eines weit gefassten, wenig spezifischen Linearitätsbegriffs erscheint es umso verständlicher, dass Tiessen die Komposition Erdmanns – möglicherweise bereits allein aufgrund ihrer Einstimmigkeit – als grundsätzlich linear einstufte.

Ein weiteres kompulatorisches Werk, das in diesem Zusammenhang genannt werden muss, sind die »Drei Sonaten für die Geige allein« von August Halm, welche im Jahr 1920 veröffentlicht wurden und im weitesten Sinne als Laienkompositionen verstanden werden können. Ernst Kurth und August Halm pflegten einen regen freundschaftlichen Austausch über musikalische Themen und Projekte. So wusste Kurth bereits vor der Veröffentlichung von dem Werk und war auf die praktische Umsetzung seiner linearen Konzepte gespannt.²⁵⁶ Alle drei Sonaten sind in der Tradition klassischer Funktionsharmonik komponiert, was sich in der regelmäßigen Verwendung von Scheinzweistimmigkeit zeigt, beispielsweise am Anfang des Präludiums zur 2. Sonate in G-Dur, wo die Melodielinie orgelpunktartig auf das *D* zurückspringt und so der aufsteigenden Linie eine zweite, liegen bleibende entgegenstellt. Ein trotz der prinzipiell traditionellen Anlage der Sonate neuartiges Moment ist die teilweise Verunklarung der Taktschwerpunkte, die Halm als abgeleitetes Ideal freier Linienentfaltung aus Kurths Theorie in seine Komposition aufgenommen hat. Gleiches trifft auf seine Methode zu, kleine Motivteile zu sequenzieren und durch verschiedene Tonarten wandern zu lassen (wobei dies jedoch vielmehr eine unmittelbare Nähe zum Vorbild Bach offenbart). Sowohl Halm als auch Kurth sahen die drei Solo-Sonaten deutlich in der Tradition Bachs, was

256 Vgl. den Brief von Ernst Kurth an August Halm vom 31. Oktober 1920.

durchaus eine Besonderheit in der Kurth-Rezeption darstellt: Auch wenn Kurths *Linearer Kontrapunkt* ausschließlich am Werk Bachs erläutert ist, hat die überwiegende Mehrzahl der Komponisten dies für die eigene Interpretation weitgehend ausgeblendet und versucht, die Kriterien von Linearität losgelöst von Bach zu adaptieren und auf moderne, individuelle Musikstile zu übertragen. Halms Interpretation des *Linearen Kontrapunkts* in seine eigenen Werke beruht hingegen vollständig auf der Adaption von beidem, Linearität plus dazugehörigem Bachstil. Mit dieser eher praktischen und direkten Umsetzung der linearen Theorie stellt Halm einen singulären Vertreter in der Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* dar. Die Tatsache, dass Kurth und Halm wesentliche Standpunkte in der generellen Beurteilung musikalischer Prozesse teilten und dass Halm der einzige Komponist war, der Kurths Wunsch entsprach, seine Ausführungen zur Linearität nicht auf moderne Stile zu übertragen, mag Grund für die lebenslange gegenseitige Zuneigung gewesen sein und die beidseitige wohlwollende Beurteilung des musikalischen Wirkens befördert haben.

Zuletzt sei noch Ernst Křenek's Sonate für Violine solo op. 33, erwähnt, die ebenfalls in den 1920er-Jahren entstand, jedoch erst im Jahr 1960 uraufgeführt wurde. Das Werk ist nach dem Vorbild der Sonate Schnabels ohne Taktstriche notiert und von extremen, expressiven Spannungsverläufen charakterisiert, wie sie für Křenek typisch sind und sich bereits in seinen Streichquartetten beobachten lassen. Auch ist erneut eine Entwicklung kleiner Tongruppen und Motive zu größeren Melodiebögen zu erkennen sowie die Arbeit mit Scheinstimmen.

Křenek's Stil, das zeigt sich ebenfalls an dieser Solo-Sonate, ist generell geprägt von kleinen Motiven, die als Einzelzellen dienen, sozusagen als kleinste lineare Einheiten, aus welchen er dann verschiedene größere Linienbewegungen modellhaft zusammensetzt. Das bedeutet umgekehrt, dass neben kleinen Tongruppen durchaus lange Linienverläufe bzw. -bögen dominieren können und durchaus eine Entwicklung von einer kleinteiligen Struktur hin zu einer größeren erkennbar ist. Es fällt auf, dass die Arbeit mit sehr kleinen, nur aus zwei bis drei Bestandteilen zusammengesetzten Tongruppen vor allem im 1. Streichquartett op. 6 zu finden ist, also einer Schaffensphase entstammt, in dem Křenek Kurth's linearen Prinzipien nahezu unhinterfragt folgte und mit diesem Quartett – selbst bezeugt – den Versuch unternahm, Kurth's lineare Philosophie möglichst getreu zu adaptieren und kompositorisch umzusetzen. Das 3. Streichquartett op. 20 sowie die Sonate für Violine solo op. 33 hingegen enthalten tendenziell längere lineare Verläufe, teilweise ohne direkten motivischen Zusammenhang zum Vorhergehenden und ohne den Bezug auf eine zu Beginn festgelegte thematische Einheit. Das Fehlen von thematischen Einheiten hat weiterhin zur Folge, dass die Abschnitte kaum Anknüpfungspunkte an bereits erklungenes ›Material‹ bieten und jeweils frei und sehr

individuell gebildet sind. Hierin liegt eine offensichtliche Parallele zu den Kompositionen Heinrich Kaminskis. Sowohl die einstimmigen, melodischen Entwicklungen als auch deren Einbindung in ein polyphones Geflecht erfolgen gänzlich losgelöst von einem übergeordneten thematischen Zusammenhang. Eng einem Kernprinzip von Kurths Werk folgend, ist die Linie weitgehend frei von Wiederholungen oder Sequenzierungen, einzig in kleinteiliger, entfremdeter Form sind Tongruppen manchmal wiedererkennbar.

Insgesamt stellt dies eine Form von Linearität dar, die sich teilweise von Kurths Idealen gelöst hat. Sie ist sowohl eine Fortführung als auch eine Verselbstständigung, die beispielhaft für Křreneks kontinuierliche Entfremdung von Kurths linearen Prinzipien steht.

8 – Reflexe von Taneevs Kontrapunktlehre in zeitgenössischen Kompositionen

8.1 Alexander Skrjabin: Klaviersonate Nr. 3 op 23

Wie in Kapitel 3.2 bereits dargelegt, unterhielten Skrjabin und Taneev eine enge persönliche Freundschaft, die von ihrem ersten Treffen im Jahr 1885 bis zu ihrem Tod – beide starben nur wenige Monate nacheinander – im Jahr 1915 anhielt. Der Beziehung, die von gegenseitiger Zuneigung und Anerkennung der musikalischen Fähigkeiten geprägt war, standen einige musikalische Differenzen gegenüber, die in zahlreichen kritischen bis offen abwertenden Äußerungen, vor allem seitens Taneevs, zutage traten.²⁵⁷ Sowohl in Bezug auf Aspekte der Tonalität als auch die Verwendung kontrapunktischer Prinzipien – beides Punkte, für die Taneev zeitlebens plädierte – finden sich gravierende Unterschiede zwischen dem Früh- und dem Spätwerk Skrjabins. Seine kompositorische Entwicklung kann insofern auch als Lösung von den Prinzipien seines Lehrers betrachtet werden, die sich etwa um die Jahrhundertwende vollzog. Eine spätere teilweise Distanzierung vom eigenen Frühwerk kommt zwar bei Künstlern häufiger vor, im Falle Skrjabins scheint dies jedoch besonders ausgeprägt der Fall zu sein, und so finden sich in seinem Œuvre vergleichsweise wenige Werke, die sich mit einer durch Taneev geprägten Kontrapunktästhetik in Verbindung bringen lassen.

257 Vgl. dazu einige Tagebucheinträge von Taneev beispielsweise zu Skrjabins Sonate Nr. 3 op. 23 in fis-Moll, zur Sinfonie Nr. 1 op. 26 in E-Dur, zur Sinfonie Nr. 2 op. 29 in c-Moll und dem *Poème de l'Extase* op. 54 (welches Taneev originär als Skrjabins 4. Sinfonie bezeichnete), in: Taneev, »Tagebucheintragungen« (wie Anm. 89).

Die Klaviersonate Nr. 3 op. 23, die Skrjabin in den Jahren 1897/98 komponierte, bildet eines jener wenigen Beispiele und fällt genau in den Zeitraum, der im Nachhinein als Übergangsphase zum Spätstil bewertet wurde. Sie umfasst vier Sätze, steht in der Tonart fis-Moll und enthält primär im ersten Satz einige Passagen, die eine Untersuchung unter kontrapunktischen Gesichtspunkten zulassen. Genau genommen stehen nur der Kopf- und der Finalsatz tatsächlich in fis-Moll bzw. beginnen und enden in dieser Tonart – im dritten Satz weicht die Musik zum großen Teil nach H-Dur/gis-Moll aus, der zweite Satz steht in der sehr weit entfernten Tonart Es-Dur. Von den insgesamt zehn Sonaten Skrjabins sind die erste und die dritte die einzigen viersätzigen Werke; die zweite und die vierte Sonate enthalten jeweils zwei Sätze, alle anderen, und somit das gesamte Spätwerk, bestehen aus einem zusammenhängenden Satz. Die Entwicklung zur Einsätzigkeit wird bis heute als gattungsspezifische Errungenschaft Skrjabins betrachtet, wobei in seinen Orchesterwerken dieselbe Entwicklung erkennbar ist. Der Aufbau in vier Sätzen, die relativ klassisch strukturierte formale Anlage und die Einbindung kontrapunktischer Elemente müssen ihm retrospektiv als konservative Elemente erschienen sein, in seinem späteren Sonatenschaffen tauchen sie nicht wieder auf.

Das Thema der Sonate besteht aus zwei Gliedern, einem diatonischen Aufgang und einem sprunghaften, durch triolischen Rhythmus geprägten Rückgang. Das offene Ende der ersten Phrase, insbesondere bedingt durch die Pause zwischen beiden Teilen, impliziert das Nachfolgen einer Antwort; die anknüpfende Phrase gestaltet sich am Ende jedoch wiederum offen. Dieses zwei Takte umfassende Thema wird auf verschiedenen Tonstufen und nicht wörtlich wiederholt.

Auffallend ist hier bereits, dass beide Bestandteile der Phrase, wenn auch auf den ersten Blick völlig unterschiedlich, eine rhythmische Ähnlichkeit und insofern im Hinblick auf eine mögliche spätere kontrapunktische Verwendung Kompatibilität aufweisen: Beiden geht eine Art Vorschlag voran, einmal als Sechzehntel, einmal als triolische Achtel, und beide treffen auf der zweiten und dritten Zählzeit des $\frac{3}{4}$ -Taktes zusammen, auch in der variierten Form in Takt 4 (siehe Abb. 21). Die Begleitung lässt der Entfaltung der Melodie insofern viel Raum, als dass der Vorschlag jeweils mitgespielt wird, aber als gebundene Note liegen bleibt und die Melodieentwicklung allein klingen lässt.

Das zweite Thema beginnt in Takt 25 und steht in starkem Kontrast zum ersten, es ist im *piano* notiert und mit *cantabile* überschrieben. Die Melodie befindet sich in der Oberstimme (Abb. 22).

In Takt 43 erscheint zunächst die Wiederholung des ersten Themas, überraschenderweise erklingt jedoch nach nur vier Takten (Takt 47, siehe Abb. 23) unmittelbar das zweite Thema, deutlich exponiert und eingeleitet durch einen Doppelvorschlag, der einen Akkord formt und im *espressivo* wiederum den

Drammatico ♩ = 69

f *mp*

Abbildung 21. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Beginn des 1. Satzes.

cantabile

sf dim. *p* *cresc.*

Abbildung 22. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Takt 23-27.

espr. *mp* *cresc.*

mf *p* *dim.*

Abbildung 23. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Takt 46-54.

Abbildung 24. Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 3 op. 23, Takt 55–63.

eher lyrischen Gegenpart zum ersten Thema bildet. Skrjabins Konzept könnte sich hier als Engführung auf formaler Ebene beschreiben lassen, in welcher der Einsatz des zweiten Themas vorgezogen wird, das erste Thema jedoch nicht abbricht, sondern in der Unterstimme fortgeführt wird und infolge dessen parallel verläuft. Das Resultat sind kontrapunktische Verknüpfungen des Hauptthemas mit dem Seitenthema, die zwischen Takt 47 und 60 wiederkehren (abgesehen von einem kurzen Zwischenspiel in den Takten 51–54). Aufgrund der gemeinsamen Taktschwerpunkte ist es möglich, beide Themen rhythmisch miteinander zu verzahnen, obwohl die triolischen und binären Achtelbewegungen gegeneinanderlaufen. So werden Haupt- und Seitenthema an den insgesamt vier Stellen der Engführung (T. 47–48, 49–50, 55–56 und 59–60; Abb. 23 und 24) stets auf die gleiche Weise kontrapunktisch verbunden und überdies klar erkennbar an einem durchgehenden Metrum orientiert. Die weiche Verschmelzung beider Themen ist ebenfalls durch die wahrnehmbare Brechung der musikalischen Linie bedingt. Beide Themen können in kleinere rhythmische Bestandteile zerlegt werden, was hier offenbar Teil des musikalischen Konzeptes ist, denn auf diese Weise werden bereits in der Exposition Thema und Begleitung verschränkt.

Insofern als die simultane lineare Verknüpfung bzw. mehrfache Engführung eines oder mehrerer den Satz definierender Themen eine Ausrichtung des thematischen Materials auf die kontrapunktische Verwendbarkeit erfordert, kann ein Einfluss kontrapunktischer Prinzipien auf die Konzeption der Sonate kaum von der Hand gewiesen werden. Ein Merkmal der Kontrapunktik in diesem Satz ist ihre weiche Integration in den ansonsten homophonen Satz, sie erscheint weder deutlich exponiert noch steht sie dem musikalischen Fluss entgegen und kann daher als exemplarisch für eine reibungslose Synthese

homophon und polyphon komponierter Abschnitte begriffen werden. Ganz ähnliche Strukturen finden sich in einigen frühen kammermusikalischen Werken Taneevs, die ebenfalls überwiegend nicht polyphon angelegt sind.²⁵⁸ Auch dort können die Wechsel zwischen polyphonen und nicht-polyphonen Abschnitten als sehr subtil beschrieben werden.

Die satztechnische Struktur der linearen Verknüpfungen weist jedoch einige Elemente auf, die als Abweichungen von den kontrapunktischen Idealen Taneevs begriffen werden können. So sind zum Beispiel die Themen der Sonate letztlich in (nur) einer sich mehrmals wiederholenden Form miteinander verknüpft, die im weiteren Verlauf keiner Variation unterliegt, also immer an die Metrik gekoppelt bzw. wiederkehrend an denselben Taktschwerpunkten orientiert ist. Taneevs Kontrapunktästhetik zielt jedoch auf bewegbare, daher sich verändernde oder allgemein variable Kontrapunktstrukturen ab, welche sich hier nicht finden. Den wenigen explizit kontrapunktischen Passagen steht überdies der Großteil des Werkes gegenüber, welcher fast gar keine Merkmale polyphoner Satztechnik aufweist.

Es kann also festgehalten werden, dass Skrjabin zwar lineare Verknüpfungen in sein Werk integriert, die in Zusammenhang mit den kontrapunktischen Prinzipien Taneevs gebracht werden können, diese Verknüpfungen allerdings teilweise erheblich davon abweichen. Zudem können die wenigen angeführten Passagen kaum als charakteristisch für die ganze Sonate angesehen werden. Die Tatsache, dass die hier behandelte dritte Sonate in Bezug auf die Verwendung kontrapunktischer Elemente oftmals hervorgehoben wird,²⁵⁹ verdeutlicht wiederum die geringe Relevanz solcher Strukturen für das gesamte Sonatenschaffen Skrjamins. Kontrapunktische Strukturen sind demnach mögliche und integrierbare Teile seiner Kompositionen, nehmen jedoch im Ergebnis keine zentrale Rolle in der kompositorischen Anlage ein und erhalten insofern keine übergeordnete Bedeutung. Die Haltung Skrjamins erweist sich weiterhin als konsequent und stimmt mit seinen Behauptungen überein, dass er sich bereits in frühen Jahren – nicht vollständig, aber dennoch sehr deutlich – von den Idealen Taneevs distanziert habe.

8.2 Sergej Rachmaninow: *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22

Auch in Rachmaninows Œuvre finden sich an einigen Stellen unverkennbare Verweise auf die Studienzeit bei Taneev am Moskauer Konservatorium. Im Frühsommer 1902, kurz nach Rachmaninows Heirat, entstanden im Alter von

258 Vgl. dazu insbesondere die frühen Streichquartette.

259 Vgl. dazu beispielsweise Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10).

Moderato (♩ = 60)

The image shows a musical score for the beginning of Variation 12 from Rachmaninov's Variations on a Theme of Chopin, op. 22. The score is in 2/4 time, c-Moll, and marked Moderato (♩ = 60). It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows the piano part starting with a half rest, followed by a melodic line in the right hand. The second system shows the piano part with a piano (p) dynamic and a melodic line in the right hand, while the bass part has a melodic line. Dynamics include *mf sempre legato*, *mf*, *dim.*, and *p*.

Abbildung 25. Sergej Rachmaninov, *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22, Beginn Variation 12.

29 Jahren die *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22. Als Vorlage dient das markante *Prélude* Nr. 20 in c-Moll aus dem Klavierzyklus *24 Préludes* op. 28, den er in den Jahren 1836–39 komponiert hatte. Das Werk Rachmaninovs steht wie die Originalvorlage und eine bereits 1885 von Ferruccio Busoni veröffentlichte Klaviervariation in c-Moll und enthält 22 Zykluusteile. Die dreiteilige Gliederung kann als eine Art Sonatenform beschrieben werden, deren Mittelteil – die Variationen 11 bis 18 – als eine Art langsamer Mittelsatz aufgefasst werden kann. An dieser Stelle soll ein kurzer Blick auf Variation Nr. 12 geworfen werden, in der Rachmaninov das thematische Material in einer Fuge verarbeitet: Der deutliche c-Moll-Kontext (die meisten Stücke enden auf einem c-Moll-Akkord, so auch die vorherige Variation Nr. 11) lässt den Fugenbeginn auf *g* als Dux auf der Quinte erscheinen, so legt es auch die Melodievorlage nahe. Erwartbar wäre eine folgende tonale Beantwortung durch den Comes, tatsächlich folgt jedoch eine reale Beantwortung auf *d*¹, gefolgt wiederum von *g*¹ und *d*² jeweils im Abstand von einem Takt (Abb. 25). Trotz dieser Struktur der Themeneinsätze, welche gewöhnlich auf einen g-Moll-Kontext hinweist, steht die gesamte Introduction in c-Moll: Darauf deuten die Zieltöne des Dux (*Es*) und des Comes (*h*) als Terz- und Leitton der Tonart hin, überdies endet die viertaktige Einleitung – genau wie die Vorlage – auf der Dominante G-Dur, hier allerdings in Terzlage. Die Definition der Länge des Themas erscheint ebenfalls unklar, denn es wird nur der erste Takt streng imitiert, der weitere Verlauf ist jeweils ähnlich, differiert jedoch leicht von Stimme zu Stimme. Der kurzen Exposition folgt ein weiterer imitatorischer Abschnitt (ab Takt 5), der das Fugenthema als durchgehende Achtelbewegung variiert. Der Einsatz auf dem *c*² in der Mitte des Taktes stellt nun die bereits zuvor erwartete tonale Imitation dar.

Das Thema ist rhythmisch nicht streng festgelegt, sondern kann entlang eines rhythmischen Gerüsts, das der Wiedererkennung dient, leicht verändert werden, wie am Beispiel des Einsatzes in Takt 6 erkennbar ist, wo die Unterstimme bereits leicht abgeändert erklingt, indem die Punktierung innerhalb des Themenkopfes auf den vorherigen Ton verschoben wird und damit auf eine Viertel fällt. Im weiteren Verlauf verschwindet diese Punktierung bei den Themeneinsätzen dann häufiger ganz. An einem weiteren kurzen Beispiel wird zudem, neben der an sich polyphonen Anlage, die Nähe der hier verwendeten Satztechnik zu den kontrapunktischen Idealen der Lehre Taneevs sichtbar: In Takt 14 und 15 ist eine Engführung des Themas mit sich selbst zu erkennen, in welcher der Imitationsabstand zwei Viertel und vertikal betrachtet eine Oktave beträgt. Die Einsätze erfolgen auf c^1 und c^2 (siehe Abb. 26).



Abbildung 26. Sergej Rachmaninow, *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22, Variation XII, Takt 14–15.



Abbildung 27. Sergej Rachmaninow, *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22, Variation XII, Takt 17–18.

In Takt 17 und 18 (Abb. 27) wird diese Struktur wiederholt, wobei die Unterstimme oktaviert erklingt und der vertikale Abstand verändert wird, während der horizontale gleich bleibt. Die Einsätze erfolgen auf dem kleinen h und f^1 , also im Abstand einer (hier verminderten) Quinte. An diesem kurzen Beispiel zeigt sich, dass Rachmaninow, wenn auch nur an einigen wenigen Stellen, ebenfalls einer Grundidee Taneevs folgt, nach der ein Thema einer (nach Möglichkeit variablen) kontrapunktischen Verarbeitung unterzogen werden soll, häufig in der Form, dass es horizontal und/oder vertikal bewegbar mit sich selbst verbunden, also enggeführt auftaucht.

8.3 Nikolaj Metner

Wenngleich Nikolaj Metner in der Zeit zwischen 1901 und 1903 nur für vergleichsweise kurze Zeit Taneevs Schüler war, erscheinen in zahlreichen seiner Werke wiederkehrende kontrapunktische Momente, die unverkennbar dessen Einfluss erkennen lassen.²⁶⁰ Da Metners Œuvre zu einem Großteil aus Klavierwerken besteht, finden sich besonders dort lineare Architekturen, die im Folgenden genauer untersucht werden. Betrachtet werden insgesamt fünf Klaviersonaten: die Sonate op. 22 in g-Moll (1910), die Sonate op. 25 Nr. 2 in c-Moll »Märchensonate« (1912), die Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll »Nachtwind« (1912), die Sonate op. 27 in Fis-Dur »Ballade« (1914) sowie die Sonate op. 53 Nr. 2 in f-Moll »Sonate orange« (1929–1931). Analog sowohl zu den Kompositionen Taneevs als auch denen Rachmaninovs, mit dem Metner eine enge Freundschaft verband, ist der Stil in seinen Werken einerseits durchweg tonal, andererseits von einer sehr individuellen, eigenwilligen Musiksprache geprägt, die sich mit technisch anspruchsvollen Voraussetzungen paart.

8.3.1 Sonate in g-Moll op. 22

Eine erste Form der Anwendung kontrapunktischer Mittel findet sich in der Sonate op. 22 in g-Moll, die von Metner im Jahr 1910 fertiggestellt und veröffentlicht wurde. Erste Skizzen der Komposition datieren bereits aus den Jahren 1891 bis 1896, also beinahe 20 Jahre vor Erscheinen. Ursprünglich sollte sie als Sonate op. 22 Nr. 1 zusammen mit der späteren Sonate op. 25 Nr. 1 (1912) als Paar herausgegeben werden. Die offenbar sehr eilige Veröffentlichung im Jahr 1910 unter der Opusnummer 22 verhinderte dies jedoch – letztlich wurde die Paarbildung dann auf Opus 25 übertragen.²⁶¹

Zugrunde liegt der Sonate ein einsätziges, zyklisch aufgebautes Formmodell, das sich oberflächlich in zwei bis drei Abschnitte unterteilen lässt. Das »Interludium«, beginnend ab Takt 198, kann sowohl als Beginn des zweiten Abschnitts als auch als Durchführungsteil²⁶² innerhalb einer freieren Sonatensatzform aufgefasst werden. Die fließenden Übergänge zwischen den drei

260 Metner gilt in Bezug auf das Komponieren im Wesentlichen als Autodidakt. Neben dem Unterricht bei Taneev sind keine weiteren Kompositionslehrer bekannt, weder privat noch am Moskauer Konservatorium.

261 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 424.

262 Aleksandr Alekseev [Alexander Alexejew], »Die Klaviermusik Nikolai Medtners und seine Konzerte für Klavier und Orchester«, in: Aleksandr Alekseev [Alexander Alexejew], *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hrsg. und aus dem Russ. übers. von Ernst Kuhn (= *studia slavica musicologica* 42), Berlin 2008, S. 47–114, hier: S. 99 f.

Formabschnitten erzeugen eine große zusammenhängende Anlage nach dem Vorbild der einsätzigen Sonaten Skrjabin's. Im Hinblick auf die thematische Faktur gehen die Interpretationen auseinander. So wurde sie von einigen als monothematisches Werk beschrieben,²⁶³ andere Analysen kommen zu dem Ergebnis, dass der Sonate jeweils zwei Haupt- und Seitenthemen zugrunde liegen.²⁶⁴

Kontrapunktische Passagen treten vor allem in dem ab Takt 235 beginnenden *Andante* auf und äußern sich in Form von Imitationen lang gezogener Linienbewegungen, die jedoch nicht durch Einzeltöne, sondern ganze Akkorde dargestellt werden. In Takt 244 erklingt die aufsteigende Linie in den in der Oberstimme liegenden Tönen c^2 bis as^2 zum ersten Mal, die Begleitung führt bereits gegenläufig nach unten, beinhaltet jedoch noch keinen festzumachenden thematischen Bezug zur Oberstimme. Nach zwei Takten (Takt 246) folgt eine Imitation im Bass, welche wiederum erneut durch die Oberstimme beantwortet wird, dieses Mal jedoch nach nur einem Takt und somit in einer Einführung (siehe Abb. 28, Takte 247–249).

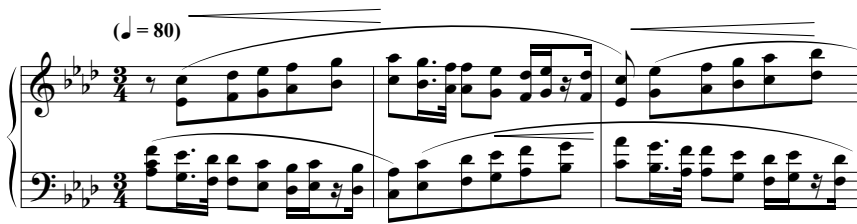


Abbildung 28. Nikolaj Metner, Sonate op. 22 in g-Moll, Takt 247–249.

Der Aufgang in Sexten in der rechten Hand wird zunächst durch den abwärtsgerichteten zweiten Teil des Motivs in der linken Hand kontrapunktiert, dann folgt unmittelbar eine erneute Imitation der Oberstimmen auf einer anderen Tonstufe, aber deutlich erkennbar wiederum im As-Dur-Kontext. In den nachfolgenden Takten erscheint der durch Akkorde gebildete Melodiebogen teilweise in veränderter Form, beispielsweise in Takt 251 durch weitere Sechzehntelbewegungen ergänzt und um einen Takt verlängert. Gleichzeitig werden abgespaltene Teilmotive sequenziert, nacheinander imitiert (siehe die sprunghaften Sechzehntelbewegungen in Takt 251 in der linken Hand, die einen Takt später in der rechten Hand auftauchen) und wiederum durch vorheriges Material kontrapunktiert, wie sich am Abwärtsgang in der linken Hand in Takt 252 erkennen lässt (Abb. 29).

263 Ebd., S. 99.

264 Pantelejmon Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtner's«, in: *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner* (wie Anm. 262), S. 117–160, hier: S. 122.

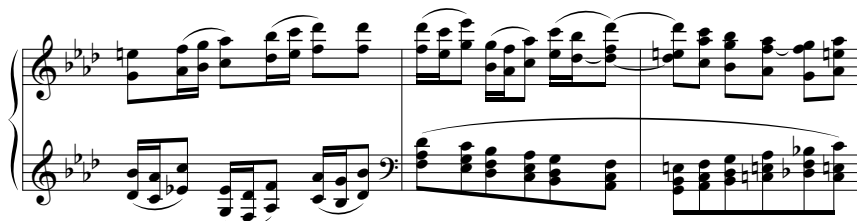


Abbildung 29. Nikolaj Metner, Sonate op. 22 in g-Moll, Takt 251–253.

Metner komponiert hier auf engem Raum eine akkordisch gesetzte Wellenbewegung, deren unmittelbare Imitation beinahe kanonisch wirkt. Das kontrapunktische Material lässt dabei keinen Bezug zum Thema der Sonate erkennen und taucht, abgesehen von einer kurzen Passage in den Takten 152 bis 157, in der sich ein ansatzweise ähnlicher Melodieverlauf findet, der ebenfalls imitiert wird, im weiteren Verlauf des Werkes nicht erneut auf.

8.3.2 Sonate in c-Moll op. 25 Nr. 1 »Märchensonate«

Die Sonate op. 25 Nr. 1 in c-Moll, entstanden in den Jahren 1910 bis 1912, liefert ein weiteres Beispiel für eine Implementierung kontrapunktischer Elemente in eine größere Form, ohne dazu im Weiteren thematische Bezüge aufzuweisen. Aufgrund ihrer Kürze sollte die Sonate ursprünglich als Sonatine dem Werk op. 22 angeschlossen werden.²⁶⁵ Nachdem op. 22 bereits veröffentlicht worden war, paarte Metner das Werk, anstatt eine eigene Opuszahl beizufügen, mit der Sonate op. 25 Nr. 2.²⁶⁶ Wie so viele Komponisten aus dem Umfeld Taneevs hat Metner die Sonate vor der Veröffentlichung mit seinem Lehrer besprochen.²⁶⁷ Im Gegensatz zu einigen anderen Sonaten liegt hier eine klassische Form in drei Sätzen, *Allegro abbandonamente*, *Andantino con moto*, *Allegro con spirito*, vor.

Der Beginn des dritten Satzes (Abb. 30) zeigt eine ähnliche Einbettung kontrapunktischer Elemente wie die Sonate op. 22. Thematisch unbekanntes Material wird in einer viertaktigen Phrase eingeführt, in der sich das Momentum von »Bewegung« versus »Ruhe« mit jedem Takt verschiebt – von der Ober- in die Unterstimme und umgekehrt. Der harmonische Kontext c-Moll bestätigt sich in Melodie und darunter liegender Harmonik, wird jedoch durch die auffälligen, am Ende der Phrase erklingenden akzentuierten g-Moll-Akkorde latent unterlaufen.

265 Vgl. dazu den Abschnitt zur Sonate op. 22 in g-Moll.

266 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 432.

267 Ebd., S. 213.

Allegro con spirito $\text{♩} = 88$

The image shows the beginning of the third movement of Nikolaj Metner's Sonata op. 25 No. 1 in C minor. The tempo is marked 'Allegro con spirito' with a quarter note equal to 88 beats. The music is in 3/2 time. The score consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings 'f portamento' and 'sf', and features a triplet in the bass line. The second system includes 'mf' and 'staccato' markings, with a triplet in the piano line.

Abbildung 30. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 1 in c-Moll, Beginn 3. Satz.

The image shows measures 5-8 of the third movement of Nikolaj Metner's Sonata op. 25 No. 1 in C minor. The score is in 3/2 time. It features a double counterpoint where the piano and bass staves exchange parts. The piano line has a triplet and a dynamic marking 'sf'. The bass line also has a triplet. The music is characterized by complex harmonic structures and a plagal beginning.

Abbildung 31. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 1 in c-Moll, 3. Satz Takt 5–8.

Metner scheint hier eine harmonische Ambivalenz intendiert zu haben, nach der sich die Passage sowohl interpretieren ließe als Abwandlung der klassischen Periodenform mit Molldominante, in die auch ›regulär‹ über die Doppel-dominante D-Dur hingeleitet wird, als auch – durch die bereits zuvor vermehrt auftretenden g-Moll-Akkorde sowie die Bassklausel in der Schlusskadenz – als g-Moll-Passage mit plagalem Beginn. In Takt 5 erfolgt eine Wiederholung der ersten vier Takte, in der die Stimmen miteinander vertauscht sind. Resultat ist ein doppelter Kontrapunkt (siehe Abb. 31), bei dem die Stimmen weitgehend dem gleichen harmonischen Verlauf folgen. Einzeltöne innerhalb der Akkordstrukturen unterliegen demnach keinem strengen doppelten Kontrapunkt,

sondern werden im Sinne der harmonischen Anpassung verändert, hinzugefügt oder weggelassen. Zu großen Teilen werden daher nicht so sehr eine oder mehrere Linien im doppelten Kontrapunkt einander gegenübergestellt als vielmehr eine Akkordfolge, ähnlich wie es bereits am Beispiel innerhalb der Sonate op. 22 zu erkennen war. Die Akkordstruktur ist hier jedoch ausgebaut und folgt ferner einem festgelegten funktionsharmonischen Ablauf. Diese Form der Verknüpfung von funktionsharmonischen Zusammenhängen und einer an sich komplexen Form des doppelten Kontrapunkts stellt insofern ein Spezifikum der Kontrapunktauffassung Metners dar, als die Integration kontrapunktischer Elemente nur unter der Bedingung der Einpassung auf (funktions-)harmonischer Ebene erfolgen kann. In Bezug auf das thematische Material der Passage lässt sich ebenfalls ein Muster erkennen: So taucht das Material weder vorher noch im weiteren Verlauf erneut auf, es steht demnach in keinem thematischen Bezug zum Rest der Sonate und ist nur für die ersten 16 Takte des dritten Satzes relevant. Kontrapunkt wird insofern nicht auf die Themen der Sonate, sondern an eigenem, eigens dafür eingeführten Material angewandt.

8.3.3 Sonate in e-Moll op. 25 Nr. 2 »Nachtwind« (1912)

Die Sonate op. 25 Nr. 2 begann Nikolaj Metner vermutlich bereits um das Jahr 1901 (zumindest deuten erhaltene Skizzen zum zweiten Abschnitt darauf hin²⁶⁸), stellte sie jedoch erst im Jahr 1912 fertig und widmete sie seinem engen Freund Sergej Rachmaninow. Neben dem offiziellen Beinamen »Nachtwind«, existiert ein weiterer Beiname, der »Stück im epischen Geist« lautet und wohl auf den lyrischen Bezug hindeutet. Programmatische Grundlage der Sonate sind Verse des russischen Lyrikers Fëdor Ivanovič Tjutčev,²⁶⁹ die in deutscher Übersetzung vorliegen:

Was heulst Du so, du Wind der Nacht,
 und zeterst wie von Sinnen?
 Du wimmerst leis', du lärmst mit Macht –
 Was klagen deine Stimmen?
 Von unbekannter Qual du singst,
 In Herzens Melodei,
 Wühlst du in ihm, und es entringt
 Sich manchen Schmerzensschrei.

268 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 433.

269 Fëdor Ivanovič Tjutčev (im Deutschen häufig wiedergegeben als: Fjodor Tjutschew oder Fjodor Tjutschew), 1803–1873, russischer Lyriker und Diplomat.

Oh, mach uns nicht mit deinem Lied,
 Vom Urweltchaos bange!
 Wie durstig sucht die Seele Fried
 In freundlichem Gesange!
 Sie will aus Menschenbrust hinaus,
 Sich in das All ergießen.
 Oh fordre nicht den Sturm heraus,
 Das Chaos zu den Füßen!²⁷⁰

Die Tatsache, dass sich der im Titel beschriebene Nachtwind zu einem Sturm entwickelt, der ins ›Urweltchaos‹ zu münden droht, wurde vielfach als Interpretationsansatz und Grundlage formaler Aspekte herangezogen. Ein häufiges Ergebnis formaler Analysen des Werkes ist, dass es im Prinzip aus zwei aufeinanderfolgenden Sonatenallegri besteht. Diese Doppelung wird unter anderem damit begründet, dass ein Sonatenallegro allein der Darstellung des ›Urweltchaos‹ nicht gerecht geworden wäre.²⁷¹ Andere Deutungen kommen zu dem Schluss, dass Metner hier die Entwicklung eines Formmodells mit zwei Expositionen probiert und vorangetrieben habe, die jeweils zwei Themen enthalten. Der Mehrgewinn an thematischem Material könnte dann wesentlich zur weiteren Zyklenbildung innerhalb des Werkes beigetragen haben.²⁷² Anderen Analysen zufolge widersprechen insbesondere formale Argumente dieser Deutung.²⁷³

Die Sonate enthält eine Vielzahl musikalischer Themen, die im Verlauf einander gegenübergestellt werden und von welchen das Thema zu Beginn das Hauptthema darstellt. Es erklingt nach einer eintaktigen Einleitung, bestehend aus oktavierten echoartig angeordneten Terzsprüngen, zum ersten Mal in Takt 2, und ist insgesamt drei Takte lang. Kennzeichnend ist die beginnend auf *e* aufwärtsstrebende Linie, die in zwei aufeinanderfolgende Quartsprünge *h-e-h-e* mündet. Dieses Charakteristikum dient im weiteren Verlauf wiederholt als Erkennungsmerkmal der Linie innerhalb der oftmals dichten polyphonen Anlage.

Der erste Abschnitt der Sonate (bis Takt 283) enthält wenige polyphone Abschnitte, sondern scheint vielmehr in erster Linie harmonisch konzipiert zu sein. Dennoch finden sich immer wieder kurze kontrapunktische Einschübe, wie beispielsweise kurz vor Ende des ersten Abschnitts in Takt 270 (Abb. 32).

270 Fëdor Ivanovič Tjutčev, »Nachtwind«, in: »Ach, wie so tödlich wir doch lieben«. *Gedichte – deutsch und russisch*, übersetzt von Siegfried von Nostitz, München und Moskau 1992, S. 76.

271 Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners« (wie Anm. 264), S. 136.

272 Alekseev [Alexejew], »Die Klaviermusik Nikolai Medtners« (wie Anm. 262), S. 106.

273 Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 231.

Abbildung 32. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 270–274.

Das Hauptthema erklingt hier beginnend auf e^1 und wird im Abstand von einem Takt sowie eine Oktave nach oben versetzt mit sich selbst eingeführt. In Takt 272 erklingt es nun auf h^1 , wobei der Einsatz im Vergleich zum vorherigen um zwei Viertel verzögert erklingt und sich somit eine alternative Engführungsvariante ergibt. Jene neue Variante sowie die Notwendigkeit tonaler Beantwortung der Imitation beinhaltet eine minimale Anpassung der Intervalle des Themas, wie am Ende von Takt 272 ersichtlich wird (die Töne g - a - h stellen die um eine Sekunde nach unten alterierte Anpassung des Themas dar). Der vierte Themeneinsatz erfolgt in Takt 273 wiederum oktaviert auf h^2 , taucht hier jedoch in gespiegelter Form auf, womit sich eine dritte Engführungsvariante aufzeigt. Der lange Anfangston scheint für den Themencharakter weniger relevant zu sein, so ist er beim zweiten Themeneinsatz in Takt 271 auf dem e^2 bereits verkürzt, beim vierten Einsatz am Ende von Takt 273 fehlt er ganz; der vierte Einsatz hält jedoch wiederum eine andere Engführungsvariante bereit, in dem die Quartsprünge nun mit der Stelle der kurzen Sechzehntel in der Linie zusammenfallen (zweite Zählzeit im oberen System in Takt 274). Es ergeben sich demnach auf sehr engem Raum insgesamt vier verschiedene Varianten der Engführung des Themas mit sich selbst. Sowohl auf der horizontalen Ebene durch die variierenden Abstände der Themeneinsätze als auch auf der vertikalen Ebene mit dem Einsatz auf vier verschiedenen Tonhöhen ist dieser Kontrapunkt demnach bewegbar und variabel. Insbesondere im Hinblick auf den offensichtlichen Tonalitätsanspruch, den Metner an sein gesamtes Œuvre stellt, erscheint diese Passage in ihrer Komplexität beispielhaft, denn aus der Bewegbarkeit der Kontrapunkte resultieren in jeder neuen Variante völlig

Abbildung 33. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 305–313.

andere Intervalle, welche jedoch alle der Bedingung unterliegen, sich in das tonale Gesamtbild einzufügen.

Der zweite Abschnitt der Sonate beginnt ab Takt 284 und trägt die Bezeichnung *Allegro molto sfrenatamente*.²⁷⁴ Anfangsthema des Abschnitts bilden schnelle Sechzehntelketten, die durch in Akkorde ausgesetzte akzentuierte Viertel in der Unterstimme begleitet werden. Nach acht Takten wechseln beide Stimmen, bevor ab Takt 303 im *fortissimo* in einer Art Übergangsphase bis Takt 310 in die nun folgende Fuge übergeleitet wird. Recht unerwartet erklingt genau in dem schnellen Übergangsteil, dessen Funktion eigentlich die Vorbereitung und Zuspitzung hin zur Fuge ist, bereits das Fugenthema (Abb. 33, Takte 305–307). Die nachfolgende Fuge wird also bereits einige Takte zuvor antizipiert.

Die Einleitung einer Fuge durch vorherige Antizipation des Themas und gleichzeitige Integration in die Schlussbildung des vorherigen Abschnitts kann nachvollziehbar als Nachahmung einer Idee Taneevs argumentiert werden. In dessen kammermusikalischen Werken finden sich derartige Übergänge an einigen Stellen, besonders beispielhaft in seinem Klavierquartett op. 20 aus dem Jahr 1906. Darin ist das Fugenthema in augmentierter Form in die Schlusskadenz eingebaut, was sich aufgrund seines tonal betrachtet dominantischen Beginns beinahe anbietet (Abb. 34).

Vier Takte vor Ziffer 171 erklingt in der rechten Hand des Klaviers das Fugenthema, während in allen anderen Stimmen die Dominante H-Dur erklingt. Der

274 Italienisch: »sehr ausgelassen«.

The image displays a musical score for the beginning of the fugue in the third movement of Tchaikovsky's Piano Quartet Op. 20, No. 3. The score is in E major and 2/4 time. It features a complex contrapuntal texture with multiple voices. The first system shows the beginning of the fugue with dynamics *sf* and *ff*, and markings for "Fuga. sostenuto" and "Fuga. quasi tromba". The second system shows a "rit." (ritardando) and "a tempo" marking, followed by a piano part with a forte (*f*) dynamic.

Abbildung 34. Sergej Taneev, Klavierquartett op. 20 in E-Dur, 3. Satz, Ziffer 171, Beginn der Schlussfuge.

Beginn von Ziffer 171 kadenziiert nach e-Moll und beschließt den Abschnitt, bevor bei *a tempo* der zweite Teil des Fugenthemas – nun nicht mehr in augmentierter Form – fortläuft.

Wie bei Taneev überschneiden sich also auch bei Metner beide Abschnitte um einige Takte und werden auf diese Weise musikalisch miteinander verschränkt. Als Motiv dafür kann, zumindest bei Taneev, von folgender Annahme ausgegangen werden: Kontrapunktisch angelegte Abschnitte sollen nicht strikt von anderen Teilen separiert, sondern einigermaßen organisch in den

Musikfluss eingebettet sein. Am Beginn einer Fuge erscheint dies problematisch, denn die festgelegte Struktur sowie die unüberhörbar imitatorische Anlage haben unvermeidlich einen stilistischen Bruch zur Folge. Dennoch scheint es im Interesse Taneevs (und offenbar auch Metners) zu liegen, eine Art Übergangsphase zur Fuge zu schaffen, deren Beginn dann nicht gänzlich unerwartet einsetzt.

Die Fuge von Metner beginnt in Takt 310 mit dem Einsatz auf *E*. Im Gegensatz zur gewöhnlichen Dux-Comes-Struktur erklingen die folgenden Einsätze ebenfalls auf *E*, jeweils um eine Oktave nach oben verschoben und im Abstand von zwei Takten. Im Unterschied zu vielen anderen linearen Abschnitten in seinen Werken ist der jeden Themeneinsatz begleitende Kontrapunkt immer gleich gehalten. Im weiteren Verlauf wird das Thema oftmals leicht abgeändert und die verschiedenen Variationen miteinander vermischt. So taucht es beispielsweise in den Takten 331 und 333 durch Halbierung der Notenwerte in doppelter Geschwindigkeit auf, und es werden ebenfalls die Punktierungen weggelassen. In den Takten 335 und 339 erklingt es im ursprünglichen Tempo, ist jedoch in ganzen Akkorden ausgeschrieben (hier G-Dur) sowie zusätzlich in gespiegelter Form ausgesetzt. Takt 346 bildet einen Hybrid beider Versionen: Der Themenbeginn ist im Ursprungstempo, der zweite Thementeil in der beschleunigten Variante gehalten, dazu ist die Form gespiegelt und das Thema teilweise in Akkorde ausgesetzt. Auch die Takte 353 und 355 zeigen Mischformen mit teilweise akkordischen Themenbestandteilen. In Takt 357 zeigt sich, dass ebenso auf die originale (aufsteigende) Version des Themas zurückgegriffen wird, wobei auch hier die Linie um ganze Akkorde erweitert ist. Den Kontrapunkt zu den Themeneinsätzen bilden bis zu diesem Punkt die für den Sonatenabschnitt charakteristischen und dessen Beginn bestimmenden Sechzehntelketten. In Takt 361 zeigt sich zuletzt, dass Metner an einigen Passagen sogar das Thema aus dem ersten Abschnitt integriert und es mit jeweils anderen Thementeilen kontrapunktiert. So zum Beispiel auch in Takt 443, in dem jenem ein Motiv bestehend aus Halben in *legato* gegenübergestellt wird (siehe Abb. 35).

In Takt 449 erscheint dieselbe Verknüpfung im doppelten Kontrapunkt (Abb. 36). Das neue Motiv in halben Noten erscheint dabei nicht allein in der Verknüpfung mit dem Thema aus dem ersten Sonatenteil, sondern wird in der Folge ebenfalls mit dem Fugenthema des zweiten Abschnitts verknüpft, und zwar wiederum in verschiedenen Varianten – zunächst in Takt 461 – wobei beide Themen, im Unterschied zur vorherigen Verknüpfung (so beispielsweise in Takt 449), nicht gleichzeitig, sondern zeitversetzt erscheinen.

Das wiederkehrende Merkmal Metners, Kontrapunkte und Motive neben ihrer linearen Erscheinung in Form ganzer Akkorde zu verarbeiten und auf diese Weise in den harmonischen Verlauf einzupassen, wird bei der Betrachtung des eben genannten Motivs deutlich erkennbar. Die Verbindung des

slentando Meno mosso, con meditazione.

Abbildung 35. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 441–448.

Abbildung 36. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 449–452.

Fugenthemas mit dem Motiv in Halben ist in die tonale Anlage integriert, was man gut an vereinzelt hinzugefügten Tönen erkennen kann, wie beispielsweise dem *Eis* in der Mitte von Takt 462 (Abb. 37).

Wenig später taucht die Verknüpfung in ähnlicher Variante erneut auf, zumindest horizontal betrachtet. Auf anderer Tonstufe erklingt die gleiche harmonische Abfolge V–I–IV–I (Abb. 38).

Während das Fugenthema im weiteren Verlauf entsprechend seiner Anlage in freien Abschnitten und Durchführungsteilen in regelmäßigen Abständen in stets variierender Form und in der Regel auch mit jeweils unterschiedlichen Kontrapunkten erscheint (zum Beispiel in den Takten 554, 560, 570, 574, 576, 582, 588), kommt das Hauptthema des ersten Teils seltener vor, wird jedoch hier und da beinahe überraschend in die polyphone Struktur gesetzt, so beispielsweise in Takt 594 (Abb. 39). Die Einflechtung erfolgt scheinbar nebenbei, es werden hier jedoch erstmals die beiden Hauptthemen der gesamten Sonate miteinander verknüpft. In den Takten 592 bis 595 und 596 bis 599 sieht man

a tempo (non subito)

Abbildung 37. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 461–464.

Abbildung 38. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 e-Moll, Takt 469–473.

Abbildung 39. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll, Takt 592–599.

jeweils das Fugenthema beginnen und das Hauptthema der Sonate nach jeweils zwei Takten darüber einsetzen. Dass dies auch andersherum funktioniert, zeigen die Takte 615–618 (Abb. 40) sowie darauf folgend 619–622. Auch wenn die Überschneidung jeweils erst gegen Ende der Themen stattfindet, kann man festhalten, dass die beiden Hauptthemen der Sonate zu einem gewissen Grad kontrapunktisch miteinander kompatibel gestaltet sind.

Abbildung 40. Nikolaj Metner, Sonate op. 25 Nr. 2 e-Moll, Takt 612–618.

Im Unterschied zu den beiden Vorgängersonaten nehmen kontrapunktische Strukturen in dieser Sonate einen ungleich größeren Raum ein. Dies spiegelt sich allein in der Einbindung der großen Fuge wider, die maßgeblich auf den zweiten Teil der Sonate einwirkt. Wie an den Beispielen zu sehen ist, werden kontrapunktische Elemente – auch in der Fuge – nicht durchgängig fortgeführt, tauchen aber dennoch in regelmäßigen Abständen in jeweils anderer Form auf. Das der Fuge zugrunde liegende thematische Material speist sich wesentlich aus den Hauptthemen der Sonate. Das Fugenthema wird zwar neu eingeführt, jedoch später mit bekannten Kontrapunkten sowie den Sonatenthemen verknüpft. Es zeigt sich in dieser Sonate insofern ein neuartiges Bild, als dieses Ausmaß an Integration kontrapunktischer Strukturen in die Sonatenform bislang nicht zu beobachten war. In Bezug auf die Verbindung von Kontrapunkt und harmonischem Verlauf lässt sich ein anderes Modell erkennen: Phänomenologisch gleicht die Struktur dieses Opus jener aus op. 22 und op. 25 Nr. 1, in denen eine Gegenüberstellung ganzer Akkorde vorliegt. Hier jedoch sind im Kern zwei Einzellinien verknüpft, die im Sinne der Harmonik um Einzeltöne ergänzt sind, sodass sich wiederum funktionsharmonische Strukturen ausmachen lassen.

8.3.4 Sonate in Fis-Dur op. 27 »Ballade«

Die Sonate op. 27 in Fis-Dur entstand in den Jahren 1912 bis 1914 und trägt den Beinamen »Sonate-Ballade«. Die Bezeichnung scheint sich durchgesetzt zu haben, obwohl es keinerlei Anhaltspunkte dafür gibt, dass Metner sie jemals

schriftlich oder in öffentlichen Äußerungen selbst so bezeichnet hätte.²⁷⁵ Der tragische Charakter der Sonate und damit Motiv des Beinamens mag der Gegenüberstellung zweier Pole entsprungen sein, die im Zentrum der Sonate steht. Den einen Teil nimmt der Beginn der Sonate ein, welcher in Fis-Dur steht und das Helle, Gute verkörpert, den anderen das Ende, welches düster in fis-Moll komponiert ist. Die Gegenüberstellung wurde häufig als Kampf beider Seiten beschrieben, den schließlich die düstere Seite für sich entscheidet – zu dieser Einschätzung kommt jedenfalls die Sekundärliteratur.²⁷⁶ Der erste Satz *Allegretto* sowie später *Allegro molto agitato sempre al rigore di tempo* bietet für die Untersuchung linearer bzw. kontrapunktisch-polyphoner Satztechniken neben einigen kurzen Imitationen von Themenbestandteilen bzw. abgespaltenen Motiven kaum Material und soll daher außen vor gelassen werden. Gleiches gilt für den zweiten Satz *Mesto*, welcher die beiden programmatisch relevanten Teile verbindet und eher als eine Einleitung (auch als *Introduzione* bezeichnet) zum Finalsatz aufzufassen ist. Er scheint nachträglich angefügt worden zu sein, denn ursprünglich sollte der erste Satz der Sonate anscheinend allein veröffentlicht werden, bevor Metner zu der Überzeugung kam, dass in einer Form ohne Fortführung zu viel »unausgesprochen« bliebe.²⁷⁷ Der dritte Satz, welcher im Mittelpunkt der Analyse steht, könnte demnach ebenfalls nachträglich komponiert worden sein. Die intendierte Kontrastbildung zum ersten Satz mag die Konzeption des Fugenthemas beeinflusst und dessen düsteren Charakter zur Folge gehabt haben. Nach lebhaftem Beginn des Finalsatzes im *piano* in Fis-Dur mit einem sprunghaften, akkordischen Motiv erklingt in Takt 67 im Bass auf Kontra-G zum ersten Mal das eigentliche Hauptthema des Satzes und gleichzeitig Thema der folgenden Fuge. Zweimal wird es danach – jeweils vier Takte später und oktaviert – wiederholt, zunächst auf C, dann auf B und immer in sehr tiefen Lagen. Die darauffolgende Reprise des Anfangsthemas des Satzes offenbart die bereits in der Literatur beschriebene dialektische und unmittelbare Gegenüberstellung beider Charakteristika. Das Thema der Fuge kann dabei sowohl als dominantisch als auch als phrygisch aufgefasst werden – die beiden Ganztonschritte nach unten, gepaart mit dem Halbton nach oben, lassen es in jedem Fall getragen und bedrückend sowie in den tiefen Lagen düster erklingen. Der Tonartenwechsel von Fis-Dur nach c-Moll, die Überschreibung mit *tenebroso* und die plötzliche Langsamkeit brechen das vorherige Geschehen und bilden in dieser Form einen Einschnitt.

275 Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtner« (wie Anm. 264), S. 117–160.

276 Vgl. dazu Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtner« (wie Anm. 264), S. 137 f., und Alekseev [Alexejew], »Die Klaviermusik Nikolai Medtner« (wie Anm. 262), S. 95 f.

277 Vasil'ev [Wassiljev], »Die Klaviersonaten Nikolai Medtner« (wie Anm. 264), S. 138.

In Takt 130 beginnt nun die Fuge mit dem Themeneinsatz in b-Moll. Auffällig oft findet sich in Metners Fugen eine Struktur, bei welcher der erste Stimmeneinsatz der tiefste ist, sodass die jeweils nächste Stimme immer oberhalb der vorherigen einsetzt. So auch hier, wobei Metner, im Gegensatz zu den vielen freieren Fugenformen in seinem Schaffen, nun eine klassische Dux-Comes-Abfolge wählt. Der Einsatz des Comes erfolgt nach vier Takten auf F_1 , darauf folgt nach acht Takten erneut der Dux auf B_1 und nach weiteren fünf Takten der Comes auf F_2 . Die Kontrapunkte zu den Themeneinsätzen erscheinen dabei beinahe beliebig, es lassen sich keinerlei Muster in den Begleitstimmen erkennen. Diese sind rhythmisch sowie in Bezug auf die Intervalle immer unterschiedlich konstruiert, erfüllen jedoch ein kontrapunktästhetisch häufig postuliertes Kriterium, nach dem eine komplementäre Ergänzung zwischen Bewegung und Ruhe gewünscht ist. Zwei weitere Dinge fallen auf: Erstens erscheint es problematisch, ein Themenende zu definieren, weil die Imitation des Themas, ähnlich einer Kanonstruktur, über den folgenden Themeneinsatz hinaus exakt eingehalten wird und insofern an keiner in gängiger Fugenkonzeption zu erwartenden Stelle abbricht; daraus ergibt sich ebenfalls, dass es schwierig erscheint, hier von Zwischenspielen zu sprechen. Zweitens ist das Fugenthema in seiner Erscheinung mit langen Bögen und Phrasen, ohne Pausen und ausschließlich aus Sekundschritten bestehend, beinahe ein Paradebeispiel vollkommener Linearität, nach welcher der Fluss der Linie durch nichts unterbrochen zu sein scheint. Das Anfangsthema tritt, in abgewandelten Formen, nur noch selten hervor, so beispielsweise in den Takten 150 bis 153, wo es jedoch direkt durch einen erneuten Einsatz der Fuge beendet wird (Takt 154). Beginnend wiederum auf b , ist die Form dieses Mal freier gehalten, die weiteren Einsätze erfolgen nach jeweils vier Takten erst auf D_1 , dann auf A_1 und damit jeweils auf tonartfremden Stufen. Einen vierten Themeneinsatz gibt es nicht, vielmehr wird die Fugenstruktur durch ein rasches Sechzehntelmotiv in der Unterstimme (Takt 166) sowie das erneute Durchklingen des Anfangsthemas (Takte 168–171) wieder aufgelöst. In Takt 172 erscheint das Fugenthema wiederum oktaviert auf B , hier dient es als Einleitung und Ruhepunkt. In Takt 178 beginnt eine neue Fuge, die nun in es-Moll steht: Anders als zuvor hat sie einen klar erkennbaren und zugeordneten Kontrapunkt, der aus den zuvor kurz aufkommenden Sechzehntelmotiven besteht, welche nun zu längeren Ketten fortgesponnen werden. Während die Themen zu Beginn wiederum in Quintverhältnissen beantwortet werden, zunächst vier Takte später auf dem B_1 , dann fünf Takte später auf dem Es_2 , bricht das System in der Folge auf. Der Basseinsatz in Takt 194 deutet die weitere Entwicklung durch seine Oktavierung und das hinzugefügte Ces bereits an: Die folgenden Einsätze verdichten sich im Sinne der polyphonen Struktur sowie der akkordischen Gestaltung immer weiter. So wird bereits besagter Basseinsatz durch eine Imitation in der Mittelstimme auf As_1 eingeführt – der

Vorschlag, der zu Beginn des zweiten Taktes des Themas stand, wird ab hier aufgrund der häufigen Oktavierungen auch in einstimmigen Durchführungen oftmals weggelassen (vgl. dazu Takt 196). Der nächste Einsatz erfolgt auf dem F_2 in Takt 199, sodass eine erneute Engführungsvariante entsteht. Neben der Kontrapunktierung durch sich selbst wird das Thema dabei ebenfalls durch die Sechzehntelketten begleitet, welche fortwährend weiterlaufen. Die polyphone Struktur besteht also an jenen Stellen aus der Zusammensetzung von drei kontrapunktischen Teilen, wovon zwei das Thema beinhalten und einer den eigentlichen Kontrapunkt. Ab Takt 202 (Abb. 41) wird dieses Modell nochmals erweitert und im Sinne kontrapunktischer Komplexität gewissermaßen auf die Spitze getrieben, denn der Engführungsgrad zwischen den Themen wird auf den Abstand von einem Takt zusammengezogen. Dadurch kann das ›Zeitfenster‹ (in Takten), innerhalb dessen Stimmen gleichzeitig erklingen können, mit (noch) mehr themenhaltigem ›Material‹ gefüllt und so die polyphone Dichte maximiert werden.

Abbildung 41. Nikolaj Metner, Sonate op. 27 Fis-Dur, Takt 202–209.

Man sieht, dass der Einsatz auf c^2 unmittelbar durch einen weiteren auf dem kleinen f initiiert wird und diesem wiederum direkt ein Einsatz auf ges^2 folgt. In Takt 206 wird dieses Muster, beginnend mit D_1 , G , A_1 wiederholt. Geht man davon aus, dass die Länge des Themas auf mindestens vier Takte definiert werden kann, besteht an dieser Stelle eine Verknüpfung des Themas mit sich selbst auf drei verschiedenen Tonstufen bei gleichzeitig fortwährender Kontrapunktierung durch die Sechzehntelketten. Diese Stelle bildet den Höhepunkt der Fuge, direkt im Anschluss wird die polyphone Ebene verlassen, sodass sich die Fuge fortan kaum noch als solche erkennen lässt. Das Thema kommt zwar weiterhin regelmäßig zum Vorschein, so zum Beispiel in Takt 232, wo

es mit dem Anfangsthema verknüpft wird (was hier neu ist), es dominieren jedoch homophone Strukturen, hier in Form groß angelegter akkordischer Fortschreitungen, die unter anderem auch das Fugenthema enthalten (siehe in den Takten 214 oder 228 die Erweiterung der ursprünglichen Linie auf vierstimmige Akkorde).

Zusammenfassend lässt sich sowohl eine hohe kontrapunktische Komplexität als auch eine Bündelung der linearen Passagen, in diesem Werk als Fuge, feststellen. Lineare Elemente stehen zwar exponiert und räumlich getrennt von den anderen Teilen, sind jedoch thematisch eingebunden und auf diese Weise in die Gesamtstruktur der Sonate integriert. Ferner erscheint die Fuge im zweiten Abschnitt Teil des dialogischen Prinzips der Sonate, sie nimmt den Gegenpart zum heiteren Beginn ein, wobei das wiederkehrende Fugenthema im Wechselspiel zwischen beiden Polen als der düstere Part fungiert – insofern findet ebenfalls eine programmatische Einbindung des Kontrapunkts statt.

8.3.5 Sonate in f-Moll op. 53 Nr. 2 »Sonate orange«

Als letztes Werk soll die Sonate op. 53²⁷⁸ betrachtet werden, die zwar in einigem Abstand zu den anderen analysierten Werken entstanden ist, sich jedoch aufgrund verschiedener Aspekte auf die Lehre Taneevs projizieren lässt. Die Sonate besteht aus einem Satz in f-Moll und hat ein auftaktiges, durch vorschlagsartige Punktierungen charakterisiertes Hauptthema, das gleich zu Beginn (*Allegro sostenuto*) in der Oberstimme durch Akkorde ergänzt erklingt. Im Gesamtverlauf finden sich keine regelmäßig auftauchenden polyphonen Strukturen, diese sind in Form einer Fuge in einem linearen Abschnitt konzentriert. Das Fugenthema ist im Prinzip das Hauptthema der Sonate, wobei der ursprünglich akkordische Rhythmus auf die Melodielinie reduziert und das Anfangsintervall der Terz auf eine Quarte verändert wurde. Der vorhergehende Akkord *Cis*⁷ sowie der Auftakt *Cis-Fis* suggerieren eine klare harmonische Anlage und regelmäßige Exposition der Fuge, was sich jedoch bereits

278 Die Erstveröffentlichung der Sonate im Jahr 1933 war von vielerlei Problemen begleitet, die in erster Linie mit Metners Leipziger Verleger Wilhelm Zimmermann zusammenhingen. Ob nun finanzielle Engpässe, wie zunächst behauptet, oder doch Vorbehalte gegen beide Werke (op. 53 Nr. 1 & Nr. 2), wie später eingestanden, der Grund dafür waren, muss offenbleiben – letztlich fanden beide Werke keine große öffentliche Resonanz. Da Metner insbesondere der zweiten Sonate »allergrößte Bedeutung (von allen Werken der letzten Zeit)« beigemessen hatte, erstaunte und schmerzte ihn die ablehnende Rezeption nachhaltig. Vgl. dazu ein Zitat Metners an seinen Freund Gol'denvejzer in einem Brief vom 19. Mai 1933, ins Deutsche übersetzt von Christoph Flamm in: Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (wie Anm. 114), S. 514.

im zweiten Takt als irreführend erweist. Die Linie führt hier über zahlreiche leiterfremde Töne zum zweiten Themeneinsatz nach vier Takten, der, ebenfalls gänzlich tonartenfremd, in g-Moll steht. Dazu stehen die Einsatzöne *Cis* und *G*, unabhängig von der Tonart, im Tritonus- statt im Quintverhältnis. Nach weiteren sechs Takten erfolgt der nächste Themeneinsatz, wobei nun relativ überraschend die Form gehalten wird, also erneut der Sprung *Cis-Fis*, diesmal oktaviert. Den Kontrapunkt zu allen Themeneinsätzen bilden ununterbrochen punktierte Sechzehntelketten. Der nächste Einsatz *Dis-Gis* (Takt 228) erfolgt in der Mittelstimme und nun acht Takte später, der Imitationsabstand in der Exposition ist also bei jedem Einsatz um zwei Takte verlängert. Die weiteren Einsätze in Takt 232 (*Fis-Cis*, oktaviert) und Takt 238 (*C-F*) sind davon nicht betroffen. Das Fugengebilde offenbart somit eine Regelmäßigkeit, die jedoch auf Variation beruht, was sich sowohl an den querstehenden Themeneinsätzen als auch an den jeweils um den gleichen Betrag vergrößerten Einsatzabständen zeigt.

Nach einer Übergangsphase von ca. 15 Takten erscheinen in Takt 258 wieder themenhaltige Teile (siehe Abb. 42), in welchen das Thema einer Engführung unterzogen wird. Der Themeneinsatz *Fis-H* ist in einen eindeutig harmonischen Kontext (H-Dur) eingebunden, wird jedoch im Abstand von nur einer Viertel auf den Tönen *G-C* darüber imitiert. Die extreme Engführung und damit weitgehende Überschneidung des Themas mit sich selbst bei gleichzeitiger Kontrapunktierung beider Verknüpfungsbestandteile durch die bereits bekannten Sechzehntelketten erscheint besonders im Hinblick auf die vertikale Einbettung und damit die Einhaltung harmonischer Kriterien beachtenswert. In Takt 262 wiederholt sich die Struktur auf teilweise anderen Tonhöhen: Der neue Einsatz *H-E* (oktaviert) wird nicht im vorherigen vertikalen

The image shows a musical score for two systems of measures 257-260. The first system covers measures 257 and 258. It features a complex texture with sixteenth-note chains in both hands. The right hand has a melodic line with a 'quasi trillo' marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with sixteenth-note chains. Dynamics include *f* and *p*. The second system covers measures 259 and 260. It continues the texture with 'poco cantando' and 'portamento' markings. Dynamics include *p*.

Abbildung 42. Nikolaj Metner, Sonate op. 53 Nr. 2, Takt 257–260.

Abstand von einem Halbton imitiert (mit dem Ergebnis *C-F*), sondern stellt eine Wiederholung der ersten Imitationstonhöhe dar, ist also wieder *G-C* und bildet hier nun eine Sexte. Wie schon in der Sonate op. 27 zu beobachten war, wird die polyphone Ebene nun weitgehend verlassen, jedoch nicht abschließend beendet, denn das Thema bleibt in regelmäßig auftauchenden Abwandlungsformen bis zum Schluss erhalten. In Bezug auf die formale Anlage und die Einbindung linearer Elemente, aber auch im Hinblick auf die Ausprägung kontrapunktischer Satztechnik erscheint das Werk wesentlich der Sonate op. 27 nachempfunden. Der größere polyphone Abschnitt des Werkes steht den anderen Teilen getrennt gegenüber, ist jedoch durch die Verwendung des Hauptthemas als Fugenthema zugleich integriert. Die durch die verschiedenen vertikalen und horizontalen Einsatzstrukturen der Themen erreichte kontrapunktische Variabilität kann auch bei diesem Werk als deutlicher Verweis auf Taneevs Ideal bewegbarer Kontrapunkte aufgefasst werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Metners polyphoner Stil an einigen Punkten mit dem Vorbild Taneevs in Verbindung gebracht werden kann. Er knüpft dabei sowohl an Taneevs Lehre als auch – und darin stellt er eine Ausnahme dar – an dessen Werke an. Ähnlich wie in zahlreichen Werken Taneevs zu beobachten, sind einige Kompositionen Metners von Themen durchzogen, die im späteren Verlauf das kontrapunktische Material innerhalb der polyphonen Abschnitte bilden. Während er in den beiden frühen Sonaten op. 22 und op. 25 Nr. 1 Motive noch explizit zur kontrapunktischen Ausarbeitung neu einführt, stützt er sich in den späteren großen Sonaten op. 25 Nr. 2 und op. 27 bzw. op. 53 auf die Hauptthemen der Sätze. Dem Kontrapunkt misst er darin insofern eine höhere Relevanz bei, als er zu einem tragenden Bestandteil der Werke wird. Neben der Parallele zu Taneevs Kompositionen verwendet Metner jedoch weitere Formen der Integration von Kontrapunkten. So tauchen Kontrapunktelemente thematisch frei und flüssig in den Satz eingebunden (op. 22), thematisch frei und exponiert (op. 25 Nr. 1) oder thematisch eingebunden und exponiert (op. 27, op. 53) auf. Wie in der Analyse gezeigt wird, wird das lineare Material in allen ausgewählten Werken in einer Vielzahl verschiedener Varianten miteinander gekoppelt, sodass immer mehrere horizontale und vertikale Verknüpfungen der Themen sich selbst oder deren jeweiligen Kontrapunkten entstehen. Die Komplexität der Verknüpfungen verlangt dabei eine kontrapunktische Flexibilität der Themen, die von Anfang an bei der Erstellung der Themen mitgedacht werden muss. Es liegt folglich der Schluss nahe, dass Metner die Hauptthemen seiner Werke mit Blick auf ihre spätere kontrapunktische Verwendbarkeit konstruiert hatte. Der Charakter ganzer Werke, der ja wesentlich durch dessen musikalische Themen geprägt ist, wird demzufolge vom zentralen Gedanken der kontrapunktischen Faktur definiert und getragen.

Eine weitere Parallele zu Taneevs Werken bildet der Umgang mit der Harmonik: Kontrapunktische Konstruktionen, in welchen Linien flexibel miteinander

verknüpft werden können, müssen immer mit dem (teilweise funktions-)harmonischen Fundament kompatibel sein. Der Harmonik kommt in zahlreichen Werken Metners eine evidente Bedeutung zu, sodass eine deutliche Nähe zu Riemanns Kontrapunktauffassung ausgemacht werden kann.²⁷⁹ Dies gilt sowohl für polyphone Abschnitte in der Form, dass die kontrapunktischen Verknüpfungen nicht tonal freie Zusammenklänge liefern dürfen, als auch für die nicht-polyphonen Abschnitte, in welchen dieselben Themen sich in den Fluss der harmonischen Fortschreitungen einbetten lassen sollen bzw. Teil der harmonisch gedachten Anlage werden. Die Einflüsse seiner Lehrer und damit auch Taneevs lassen sich übrigens auch an Metners strenger Einhaltung von Tonalitätskriterien festmachen, der, wie bereits erwähnt, ein strenger Verfechter tonalen Komponierens war. Auch was das Klangbild, weitere satztechnische Muster und die klar gezeichnete formale Anlage in seinen Kompositionen angeht, lassen sich – ganz im Unterschied zu den Werken Zaderackijs und insbesondere Skrjabins – bei Metner deutliche Ähnlichkeiten zum Kompositionsstil Taneevs feststellen. Metners Verständnis der Vermittlung zwischen Kontrapunkt und Harmonik (»der Kontrapunkt wird durch die Harmonik überprüft, und die Harmonik durch den Kontrapunkt²⁸⁰«), wäre in jedem Fall ebenso auf einige Werke Taneevs anwendbar. Themen der Kontrapunkte sind entweder ganz frei und räumlich nicht getrennt (Sonate op. 22) oder frei und räumlich getrennt (Sonate op. 25 Nr. 1) oder thematisch und räumlich eingebunden (Sonate op. 25 Nr. 2), oder thematisch eingebunden und räumlich getrennt (Sonaten op. 27 und op. 53).

8.4 Aleksej Stančinskij

Der russische Komponist Aleksej Stančinskij kann zur dritten Generation von Schülern Taneevs gezählt werden. Im Unterschied zu den früheren Generationen (Skrjabin, Rachmaninov, Metner) erhielt diese ausschließlich Privatunterricht. Da Stančinskij bereits im Alter von nur 26 Jahren starb, erscheint es problematisch, von einem Spätwerk zu sprechen. Die in den letzten Jahren ab ca. 1911 entstandenen Werke, insbesondere die Klavierwerke, ragen dennoch in ihrem ausgereiften, individuellen Stil heraus. Einerseits lässt sich die musikalische Lösung von einem seiner größten Vorbilder, Alexander Skrjabin, deutlich erkennen, andererseits versucht Stančinskij eine Verbindung verschiedener musikalischer Mittel. Darunter fallen eine Form modal geordneter Linearität sowie die modellhafte Konstruktion einer auf Dissonanzen aufbauenden

279 Trotz der frappierenden Ähnlichkeit der Aussagen gibt es keine Quellen, die eine ein- oder gegenseitige Rezeption belegen.

280 Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner* (wie Anm. 109), S. 100.

Flächenharmonik, die sich im Kern auf Sekund- und Quartintervalle stützen soll. Besonders auffallend ist zudem die Hinwendung zu den von Taneev in vielen Unterrichtsjahren erlernten Kontrapunkttechniken, zu der ihn vermutlich Taneev selbst aufgefordert hatte.²⁸¹

So stammen der Kanon in h-Moll (1908), Präludium und Fuge in g-Moll (1910), die Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur (1912) mit ihrer großen Fuge, die drei Präludien in Kanonform in C-Dur, G-Dur und E-Mixolydisch (1913/14) und das Präludium in Kanonform in es-Moll/Ges-Dur von 1914 aus dieser Spätphase, welche, mit Ausnahme zweier nur fragmentarisch überlieferter geistlicher Lieder,²⁸² ausschließlich aus Klavierwerken besteht. Es lässt sich bereits an der Wahl der Gattungen erkennen, dass Stančinskij's Hinwendung zu einem gänzlich vom Kontrapunkt geprägten Kompositionsstil auf eine Weise erfolgte, die sich kaum mit dem Kompositionsstil anderer Schüler Taneevs vergleichen lässt und vermutlich zu dieser Zeit allgemein ihresgleichen sucht. Das Gesamtwerk Stančinskij's kann und soll insbesondere aufgrund der häufig auftauchenden Kanonformen mit Taneevs zweitem großen Lehrbuch, der *Lehre vom Kanon*, in Zusammenhang gebracht werden. Insofern wird innerhalb der Analysen ein besonderes Augenmerk auf solche Strukturen unmittelbarer, strenger Imitationen gerichtet. Das Werk erschien erst 1929, also postum, als Kompilation von ursprünglich sechs Einzelheften. Taneevs Arbeit mit kontrapunktischen Besonderheiten wie Kanons spiegelte sich bereits zuvor in seinem Unterricht wider und muss Stančinskij in dessen persönlichem Interesse für solche kontrapunktischen Spezialfälle geprägt und bestärkt haben.

8.4.1 Kanon in h-Moll

Das früheste hier zu diskutierende Werk ist ein Kanon aus dem Jahr 1908 – Stančinskij war zu diesem Zeitpunkt 20 Jahre alt –, der schlicht mit Kanon in h-Moll überschrieben ist und dem auch keine Opuszahl zugeordnet wurde. Der Kanon steht im $\frac{8}{16}$ -Takt, ist mit der Vortragsbezeichnung *presto* versehen und hat eine Spieldauer von nur circa einer Minute. Die rasche, lebhafteste Linie, welche das ganze Stück über im Wesentlichen aus Sechzehnteln besteht, wird im Abstand von vier Takten und eine Oktave nach unten versetzt exakt imitiert, sodass ein strenger Kanon entsteht (siehe Abb. 43).

281 Flamm, Art. »Stančinskij, Aleksej Vladimirovič« (wie Anm. 115).

282 Die beiden geistlichen Lieder *V kakich razmyslenijach človeku byt' pri pečal'nych obščastel'stvach* [»Welche Betrachtungen der Mensch unter traurigen Verhältnissen anstellen soll«] und *V svete želanij človečeskich* [»Im Lichte der menschlichen Begierden«] sind leider nur noch als Fragmente erhalten.

Presto

Abbildung 43. Aleksej Stančinskij, Kanon in h-Moll (1908).

Man kann an den in den Noten angegebenen Handwechseln bereits erkennen, dass die Linien sich an ebenjenen Stellen kreuzen und somit doppelte Kontrapunkte vorliegen. Dem Muster exakter Imitation folgt der 40 Takte lange Kanon streng genommen nur bis Takt 17. Bereits zuvor wird die einstimmige Sechzehntellinie um weitere Töne zu teilweise akkordischen Strukturen erweitert. Die Vorgabe der exakten Imitation ist, sofern gewisse Regeln des Zusammenklangs weiterhin Gültigkeit besitzen, spätestens ab dann nicht mehr in dieser Form einzuhalten, da die Zahl der daraus resultierenden Intervalle kontinuierlich ansteigt und letztlich nicht sinnvoll fortzuführen ist. Auch wenn die Musik Stančinskij's – wie an den weiteren Analysen noch deutlicher werden wird – im Unterschied zu beispielsweise jener Metners keineswegs so deutlich den Prinzipien der Tonalität untergeordnet ist, scheint es dennoch dahin gehende Tendenzen zu geben, denn Stančinskij verändert ab Takt 17 einige Intervalle leicht: Zu der Oktave auf *Ais* erklingt dort nicht wie in der ersten Stimme *Gis* (welches gehalten wird), sondern *G*. Dementsprechend endet die Phrase nicht auf dem Akkord *H-Fis-H* (wenn man so will: der Tonika, verstärkt durch das *H* im Bass), sondern auf *H-G-H*, das mit *d* im Sopran in Richtung *G-Dur* tendiert. Solche akkordisch gesetzten Teile bleiben jedoch die

Ausnahme. An dieser Stelle, spätestens jedoch ab Takt 19, erfährt das Werk eine Zäsur, und die Imitationsstruktur löst sich langsam auf.

Auch wenn eine latente Einwirkung harmonischer Kriterien auf die kontrapunktische Faktur zu erkennen ist, sind diese hier, beispielsweise im Unterschied zu Metner, quantitativ und qualitativ weit weniger relevant. Als direkter Anknüpfungspunkt der Komposition lässt sich neben Taneevs komplexen Kontrapunktstrukturen, die Teil der Lehre des *Bewegbaren Kontrapunkts* sind, wie erwähnt das Nachfolgewerk *Die Lehre vom Kanon* nennen. Durch die Komposition eines strengen Kanons hebt sich Stančinskij von anderen Schülern Taneevs ab. Eine solch direkte Umsetzung satztechnischer Vorgaben aus Taneevs Lehre findet sich weder unter den zahlreichen Kompositionen, die im Kontext von Taneevs Unterricht entstanden sind, noch unter dessen eigenen Kompositionen. Insofern können einige dieser Kanonwerke gewiss als Bekenntnis zu Taneevs Idealen aufgefasst werden.

8.4.2 Präludium und Fuge in g-Moll

Ein weiteres vergleichsweise kleines Werk sind Präludium und Fuge in g-Moll, das von Stančinskij im Jahr 1910 fertiggestellt wurde. Der Fokus liegt hier naturgemäß auf der Fuge, die im $\frac{6}{8}$ -Takt steht und zweistimmig ist. Der Beginn der Fuge folgt klassischen Mustern, so ist der erste Einsatz in der Mittelstimme auf g^1 , der Comes folgt zwei Takte später auf d^2 in der Oberstimme. Der dritte Themeneinsatz erfolgt in Takt 8 nun ebenfalls auf der Tonstufe d^1 , der vierte wieder auf G^1 , wobei dieser durch die verkürzte zweite Viertel gestaucht ist und auch schon nach einem Takt frei fortgeführt wird. Es ergibt sich demnach eine vom Wechsel zwischen Grund- und Quintton abweichende Einsatzstruktur, mit dem Ergebnis einer horizontalen Spiegelung innerhalb der Fugensexposition. Die Themeneinsätze folgen insofern teilweise neuen Mustern, an zahlreichen anderen Stellen ist der Umgang sehr frei gestaltet. So lassen sich eine Vielzahl von Themeneinsätzen erkennen und weitere vermuten, die sich jedoch als reduzierte Abspaltung eines Motivs, meist des Themenkopfes, entpuppen. In den Takten 14, 16, 19, 21 und 24 erscheinen beispielsweise solche Variationen bzw. Minimierungen des Fugenthemas. Originalthema, Variante 1 (Abb. 44):

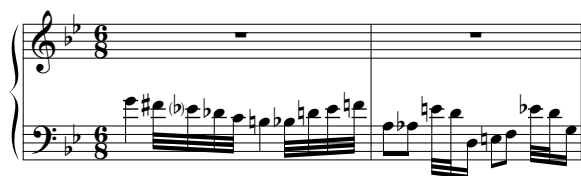


Abbildung 44. Aleksey Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 1–2.

Variante 2 mit zur Achtel verkürztem *H* in der Mitte des Taktes. Resultat ist eine horizontale Verschiebung, in welcher der zweite Thementeil (beginnend mit *A-As*) bereits auf der letzten Achtel des ersten Taktes einsetzt (Abb. 45):



Abbildung 45. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 10.

Variante 3 mit verkürzter Anfangsachtel, hier *Fis* in der Unterstimme (Abb. 46):

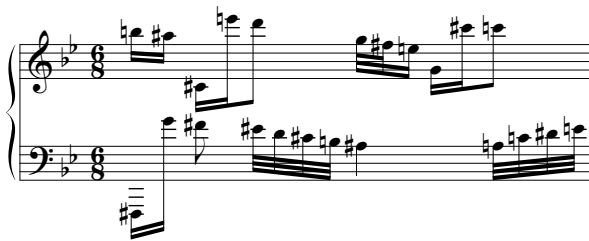


Abbildung 46. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 14.

Variante 4 ist noch weiter gestaucht, indem das *f* zu Beginn und auch das *a* in der Mitte zu Achteln verkürzt sind (Thema in der Unterstimme) (Abb. 47):



Abbildung 47. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge in g-Moll (1910), Takt 21.

Wie sich an den Takten 28 bis 30 gut erkennen lässt (Abb. 48), lässt die schrittweise Verkürzung oder Beschleunigung des Themas eine kanonartige Engführung zu. In der Unterstimme taucht Variante 4 auf, diese wird in der Mitte des Taktes im Abstand von zwei Achteln durch Variante 2 in der Oberstimme kontrapunktiert. Dieser Einsatz wird wiederum im Abstand von vier Achteln in der Unterstimme imitiert, wobei das abschließende Achtel der Linie gleichzeitig Anfangsachtel des neuerlichen Einsatzes von Variante 4 ist. Die nächste Imitation erscheint wieder in der Oberstimme, mit vier Achteln Abstand auf g^2 ,

Abbildung 48. Aleksej Stančinskij, Präludium und Fuge g-Moll (1910), Takt 27–30.

diese wird wiederum durch die zwei Achtel später in der Unterstimme ebenfalls auf G erklingende Imitation (hier wieder als Variante 2) kontrapunktiert. Die Themen unterliegen also einer fortwährenden Sequenzierung bei gleichzeitiger Imitation in der jeweils anderen Stimme, wobei beide Stimmen jeweils abwechselnd den Bezugspunkt der Imitation einnehmen. Es handelt sich demnach, wie bereits in der Sonate op. 22 von Metner in viel kürzerem Umfang zu beobachten war, um eine Kanonform, die (scheinbar) einer Schleife gleicht, und damit endlos fortführbar wirkt. An solchen Formen der kanonischen Ausarbeitung lässt sich deutlich der Zusammenhang mit Taneevs *Lehre vom Kanon* erkennen, in der es über weite Teile um ebensolche »unendlichen Kanons« in zweistimmiger, dreistimmiger und vierstimmiger Form geht, in welchen der Anschluss der jeweils folgenden Kanonschleife entweder direkt nach dem letzten Ton der vorherigen beginnt oder End- und Anfangston identisch sind und daher simultan bzw. übereinander gelagert erklingen.

8.4.3 Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur

Stančinskij hat in seinem Werk kontrapunktische Gattungen auch in größere Formen eingebunden, der 1. Satz der Klaviersonate Nr. 2 besteht beispielsweise aus einer Fuge. Typisch für den Komponisten ist dabei die ungewöhnliche Taktartenwahl, in diesem Fall ein $\frac{9}{16}$ -Takt im *Lento espressivo*. Die Exposition beinhaltet eine regelmäßige Dux-Comes-Struktur, bei der nach jeweils vier Takten die Stimmeneinsätze bis hin zur Dreistimmigkeit erfolgen. Dem Hauptthema wird bereits ab Takt 2 ein Kontrapunkt gegenübergestellt (siehe Abb. 49),

Abbildung 49. Aleksej Stančinskij, Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur, Takt 1–6.

welcher sich jedoch im weiteren Verlauf in Bezug auf die Häufigkeit und Qualität seiner Verarbeitung als ebenso eigenständige Linie entpuppt, sodass man hier von einer Doppelfuge sprechen kann. Der Einsatz des Comes in Takt 5 wird ebenfalls mit diesem zweiten Thema verknüpft, wobei die Stimmen hier mit dem Resultat eines doppelten Kontrapunktes tauschen (siehe Abb. 49). Es folgt ein klassisches Muster aus wiederkehrenden Durchführungsteilen des Haupt- und des zweiten Themas, die beide in unterschiedlichen Varianten kontrapunktiert erscheinen. Ferner zeichnet sich die Tendenz ab, dass jene Kontrapunkte zu den Hauptthemen weder konstant gleich bleiben noch jedes Mal gänzlich verschiedene sind, sondern ebenfalls einer motivischen Verarbeitung unterliegen und damit in den Bereich eigenständiger Themen rücken. In Takt 34 (nach dem Doppelstrich, siehe Abb. 50) werden nun die beiden Themen abermals miteinander verknüpft, wobei eine gleichzeitige Engführung beider Teile auftritt.

Das Hauptthema beginnt in der Mittelstimme auf As und wird drei Sechzehntel danach in der Unterstimme durch den Bass, ebenfalls auf As, eingeführt. Unmittelbar danach folgt der Einsatz auf es' in der Oberstimme. Es liegt folglich eine doppelte Engführung vor, wobei die zweite Imitation in einem anderen Abstand erfolgt als die erste (einmal $\frac{3}{16}$, einmal $\frac{6}{16}$). Das Thema bietet demnach mehrere Einsatzpunkte zu möglichen Engführungen mit sich selbst an und lässt sich mindestens zweifach horizontal gegeneinander verschieben. Anders als beispielsweise in den Sonaten Metners, in denen oftmals zwei oder mehrere Themen bzw. Kontrapunkte miteinander verknüpft werden, wendet Stančinskij auch innerhalb der Sonatenform verstärkt Kanontechniken an, das heißt die sequenzielle kontrapunktische Verbindung des Themas mit sich

Abbildung 50. Aleksej Stančinskij, Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur, Takt 33–36.

selbst. In deren Anwendung bleibt er jedoch, wie am Beispiel der unterschiedlichen horizontalen Einsatzintervalle gezeigt, flexibel, was bedeutet, dass keine regelmäßigen Kanonstrukturen vorliegen, sondern er vielmehr auf die Idee bewegbarer Kontrapunkte zurückgreift, da auch die Einsatztöne mit jeder Imitation vertikal verschoben sind.

8.4.4 Präludien in Kanonform in C-Dur, G-Dur und A-Dur

Ein Beispiel für die unmittelbare Gegenüberstellung verschiedener Kontrapunkttechniken liefern die drei Präludien in Kanonform, welche als Kompilation zu begreifen sind. In jedem Präludium wird jeweils eine andere kontrapunktische Spezialform dargestellt. Aus diesem Grund und auch wegen ihrer Kürze läge es nahe, die Stücke als Etüden zu verstehen, doch geht ihr künstlerischer Wert darüber hinaus. So beinhalten alle einen Formverlauf, der sowohl durch ausgeprägte Dynamik, harmonische Fortschreitungen und ausgereifte spieltechnische Angaben als auch durch motivische Arbeit gekennzeichnet ist, welche in die satztechnischen, kontrapunktischen Spezifikationen hineinspielt.

Das erste der drei Präludien in Kanonform steht in C-Dur im $\frac{3}{4}$ -Takt und bildet einen zweistimmigen Kanon. Wie bereits der Kanon in h-Moll, ist auch dieses Stück in raschem Tempo, hier *Allegro risoluto*, wodurch die satztechnischen Eigenschaften generell schwer identifizierbar sind. Die Besonderheit ist hier überdies, dass es sich um einen Spiegelkanon handelt, was die (hörbare) Nachvollziehbarkeit der Kontrapunkte weiter erschwert. Die Imitation beginnt in Takt 3 (Abb. 51), also im Abstand von zwei Takten in der Oberstimme, und verläuft bis zum Ende des Stückes nach der vorgegebenen kanonischen Spiegelung im mehr oder weniger strengen Sinne. Der Linienvverlauf ist dabei eine akkurate Nachbildung, sobald jedoch entweder akkordische Abschnitte oder extreme Lagen auftauchen, unterliegt die Imitation teilweise kleineren Modifikationen. Zu den akkordischen Teilen lässt sich erneut konstatieren, dass die Polyphonie gewissen Prämissen der Harmonik unterliegt, von diesen jedoch nicht wesentlich determiniert wird – jedenfalls nicht in dem Maße wie bei Metner (vgl. dazu die Zusammenfassung zu Stančinskij's Werk). Zu den Veränderungen in extremen Lagen lässt sich weiter festhalten, dass Stančinskij regelmäßig die strenge Kanonimitation im Sinne eines ausgewogenen Klangbildes aufzuweichen bereit ist. Besonders in extrem tiefen Lagen lässt er oftmals Töne weg, die aufgrund ihrer tiefen Frequenzbereiche einen klar wahrnehmbaren linearen Verlauf unterminieren könnten. In hohen Lagen ist die Linie wiederum oftmals oktaviert, um ihr, beispielsweise im *Fortissimo* mehr Durchsetzungsfähigkeit im polyphonen Satz zu verleihen.

Aufgrund der Spiegelstruktur, die im Rahmen eines Kanons überdies zeitlich, also horizontal versetzt ist, erscheint es kaum möglich, den Spiegelkanon systematisch als Kontrapunktphänomen zu erfassen und nachfolgend anhand

Abbildung 51. Aleksej Stančinskij – Präludium in Kanonform in C-Dur, Takt 1–4.

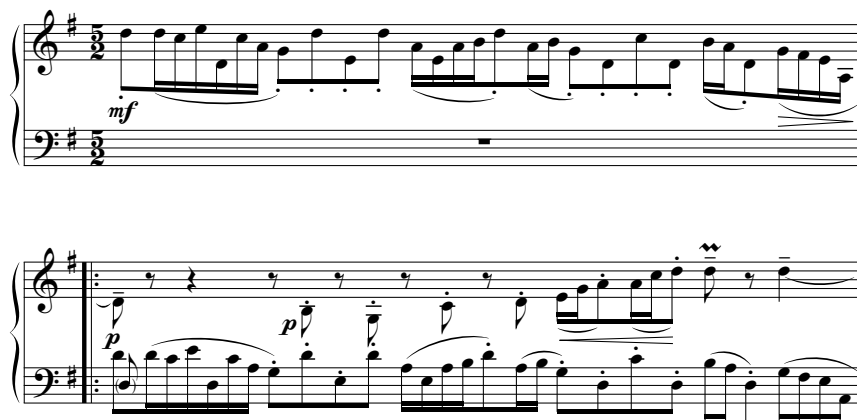


Abbildung 52. Aleksej Stančinskij, Präludium in Kanonform in G-Dur, Takt 1–2.

einer gezielten Methode zu lehren. Bei Taneev (insbesondere im Werk *Die Lehre vom Kanon*) wird er daher nicht gesondert behandelt. Auch wenn sich kein direkter Bezug zu einer bestimmten Lehrmethode Taneevs feststellen lässt, entspringen kontrapunktische Komplexität sowie Flexibilität zweifelsfrei Taneevs ästhetischen Grundidealen.

Das zweite Präludium steht in G-Dur, ist insgesamt dreistimmig und im ungewöhnlichen $\frac{5}{2}$ -Takt notiert. Die Imitationen des wiederum sehr schnellen und sprunghaft-belebten Themas (*Vivace*), beginnend auf d^1 in der Mittelstimme, erfolgen nach je einem Takt in der Unterstimme auf d und danach d^2 in der Oberstimme (Abb. 52). Interessanterweise enthält der Kanon eine Wiederholung ungefähr in der Mitte des Stückes (Takt 8 von insgesamt 20), die jedoch nicht zu Beginn wieder einsetzt, sondern in Takt 2, also zusammen mit dem Kontrapunkt des Themas.

Es liegt hier in Bezug auf die Einsatzintervalle sowohl horizontal als auch vertikal ein regelmäßiger Kanon vor, welcher exakt so in der *Lehre vom Kanon* (2. Teil, Kapitel VI. Der dreistimmige endliche Kanon der ersten Gruppe. Gleiche Einsatzabstände) behandelt wird.

Das dritte Präludium unterscheidet sich von den beiden vorangehenden in erster Linie durch seine deutlich größere Anlage. Sowohl die Erweiterung zur Vierstimmigkeit als auch das verlangsamte Tempo (*Andante sostenuto*) mit einer ruhigen, jedoch wiederum neuen Metrik – hier $\frac{7}{8}$ -Takt – bilden einen Kontrast zu den schnellen ersten beiden Präludien. In der verwendeten Notenausgabe²⁸³ ist das Werk mit der Tonart A-Dur beschrieben, was jedoch zweifelhaft erscheint. Eine funktionsharmonische Festlegung ist hier wenig zielführend,

283 Aleksej Vladimirovič Stančinskij, *Praeludien in Kanonform für Klavier. C-Dur, G-Dur und A-Dur*, hrsg. von Nikolaj Žiljaev, Gosizdat Muzsektor, Moskau 1926.

denn einerseits stehen Beginn und Ende des Stückes in E, andererseits trägt die Linie des Themas einen unverkennbar modalen Charakter, sodass beispielsweise eine Interpretation des Themenkopfes im Kontext A-Dur, etwa als vierte Stufe, völlig fern liegt. Die offensichtlich modale Klangfärbung legt vielmehr E-Mixolydisch nahe – ein Rückgriff auf Kirchenmodi, der keineswegs einen Einzelfall darstellt, sondern in Stančinskij's Werken häufiger zu finden ist, siehe das Präludium in E-Lydisch oder das Präludium in H-Mixolydisch.

Wie in Präludium Nr. 2 erfolgt die Imitation des Themas auf e^1 genau einen Takt nach Beginn auf dem großen E; die Einsätze drei und vier sind um eine Quarte nach oben auf a und a^1 verschoben (siehe Abb. 53).

Der Kanon verläuft zunächst streng weiter, wird dann jedoch, ähnlich wie bereits in den anderen Werken beobachtet, schrittweise gelockert. Spätestens in Takt 16, gepaart durch die Veränderung der Tonart nach g-Moll oder Es-Dur (hier kaum klar erkennbar), wird die vorherige Imitation im Abstand eines Taktes nun zugunsten neuer kontrapunktischer Varianten aufgehoben: In der Unter- und Oberstimme wird das Thema (so auch in der Notenausgabe notiert) des Präludiums im Terzabstand parallel geführt und somit sowohl horizontal (ein Takt) als auch vertikal (Wechsel von Quart- zu Terzabstand) gegeneinander verschoben. Generell erscheint es problematisch innerhalb von Kanonstrukturen von ›Themen‹ zu sprechen, ist deren Ende aufgrund der im Idealkanon immer weiter fortgesetzten Imitation ja kaum definierbar. Dennoch ließe sich der Beginn des Kanons, maßgeblich aufgrund seiner Exponiertheit im Einstimmigen und der mehrfachen Wiederholung durch die Imitation(en), wohl als wiederzuerkennendes Element festhalten, mit welchem in der Folge thematisch gearbeitet werden kann. Stančinskij bedient in diesem

Andante sostenuto

Abbildung 53. Aleksej Stančinskij, Präludium in Kanonform in E-Mixolydisch, Takt 1–4.

Werk eine Hybridform aus Kanon und Fuge, in dem zunächst der Kanon streng bedient wird und dann eine Transformation hin zur Fuge stattfindet. In der zweiten Hälfte des Werkes treten vermehrt Elemente der Fuge, darunter deutlich exponierte wiederkehrende Themeneinsätze auf, welche wiederum (in der Regel) vorgegangene themenfreie Abschnitte zur Bedingung haben.

Die drei Präludien bringen im Ergebnis drei unterschiedliche Kanonideen zum Vorschein: Das erste Werk ist durch seine Komplexität in Form des kontrapunktischen Spezialfalls einer Spiegelung gekennzeichnet, die außerhalb des systematisch bzw. lehrmethodisch sinnvoll Greifbaren liegt. Das zweite Werk stellt einen regelmäßig strukturierten Kanon dar, für den ein direkter Bezug zu einer Lehrmethode aus Taneevs Kanonlehrbuch erkennbar ist. Der dritte Kanon enthält eine freiere Struktur, die variierende Einsätze, kontinuierlich neue imitatorische Verknüpfungen und insofern eine Form motivisch-thematischer Arbeit aufweist, die eher an eine den Werken Metners und Taneevs inhärente Ästhetik bewegbarer Kontrapunkte erinnert.

8.4.5 Präludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll)

Die letzte Betrachtung gilt einem der letzten Werke Stančinskij's, dem Präludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll), welches er kurz vor seinem Tod im Herbst 1914 fertigstellte. Die diesem Werk zugrunde liegende kontrapunktische Spezialform ist eine Augmentationsstruktur, innerhalb derer jede Tonlänge der zunächst ausschließlich in Achteln verlaufenden Oberstimme in der Imitation der Unterstimme zur Viertel verdoppelt wird (siehe Abb. 54).

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. It is written for piano in G major (E-flat minor) and 3/4 time. The tempo is marked 'Veloce'. The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The upper voice (treble clef) plays eighth notes, while the lower voice (bass clef) plays quarter notes, illustrating the augmentation structure. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'diminuendo'.

Abbildung 54. Aleksej Stančinskij, Präludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll), Takt 1–8.

Dass die Imitation im Abstand einer Viertel erfolgt, spielt in diesem kontrapunktischen Sonderfall analytisch keine Rolle, da die horizontale Verschiebung beider Linien gegeneinander Teil des Prinzips ist. Der Kanon entspricht dabei einer exakt tongetreuen Nachahmung (abgesehen von Oktavierungen) bis Takt 30 in der Unterstimme – die Linie der Oberstimme endet dabei dementsprechend in Takt 15, sodass sie bei der hier vorgegebenen Verdopplung der Tonwerte (ähnlich den Mensurveränderungen innerhalb der isorhythmisch aufgebauten Motetten des 13./14. Jahrhunderts) genau zweimal in die Taktanzahl der Unterstimme passt. Beginnend mit Takt 31 endet der Augmentationskanon und wird in einen einfachen Kanon transformiert. Der Imitationsabstand dieses Folgekanons ist durch die Länge der Augmentationsstruktur determiniert und beträgt somit ganze 15 Takte, wodurch der Kanon kaum hörbar als solcher wahrgenommen werden kann. Die Tatsache, dass die Kanonstruktur im Verlauf zugunsten harmonischer Anpassungen teilweise aufgelockert wird und einzelne Intervalle abweichend modifiziert sind, ist allen bisher betrachteten Kanons gemein. Die hier festgestellte Implementierung eines Augmentationskanons in einen regelmäßigen Kanon, dessen Imitationsabstand durch Länge und Verhältnis der Augmentation definiert ist, bildet hingegen wieder eine neue Variante kanonischer Verarbeitung in Stančinskij's Schaffen und insofern eine neue Form der Ausprägung der von Taneev gelehrten Ideale kontrapunktischer Vielfalt und Variation.

In Stančinskij's Œuvre geht die Beschäftigung mit Phänomenen des Kontrapunkts weit über die satztechnischen Verarbeitungen und deren Integration in größere Werke hinaus. Im Gegensatz zu Nikolaj Metner und Alexander Skrjabin, welche die kontrapunktischen Strukturen insbesondere in Sonaten und damit in eine klassische Form des 19. Jahrhunderts einfließen ließen, bedient und wählt Stančinskij explizit dem historischen Kontrapunkt zugeordnete Gattungen wie Kanon und Fuge. Das kontrapunktische Moment ist insofern bei ihm nicht in moderneren Gattungen wie der Sonate versteckt, die nicht grundsätzlich oder gar unbedingt mit polyphonen Satztechniken assoziiert sind, sondern erscheint direkt und exponiert im Werktitel. Die Art und Weise der kontrapunktischen Verarbeitung weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Stil Metners auf, insofern, dass in beiden Fällen eine deutliche Anlehnung an Taneev's Grundidee erkennbar ist: die Etablierung eines oder mehrerer Themen und die darauf folgende möglichst variantenreiche Verknüpfung des Themas mit sich selbst oder der Themen untereinander. So findet sich, wie in den einzelnen Analysen aufgezeigt, auch bei Stančinskij eine ganze Bandbreite an Themenverknüpfungen sowohl auf horizontaler als auch auf vertikaler Ebene, dazu weitere genuin kontrapunktische Merkmale wie Augmentationen oder Spiegelungen. Der Reichtum an Verknüpfungsvarianten und die damit einhergehende Kondition dahin gehend flexibler Themen lässt dabei erneut den Schluss zu, dass Stančinskij die Themen

explizit für eine kontrapunktische Verarbeitung konstruiert haben muss und somit das ganze Werk darauf ausgerichtet ist. Im Unterschied zu Metner und Skrjabin erweitert Stančinskij die Imitation musikalischer Themen, denen in der Regel eine zeitliche Begrenzung zugeordnet werden kann, auf scheinbar unendliche Melodiezüge, sodass im Resultat große Kanonstrukturen entstehen und insofern die Kontrapunktebene an keiner Stelle des Werkes verlassen wird.

Auch die Taktarten lassen eine große Nähe zu Taneevs Lehre erkennen. Stančinskij verwendet eine Vielzahl verschiedener, teils ungewöhnlicher Taktarten. Allein in den hier untersuchten Werken erscheinen sechs verschiedene: $\frac{8}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{8}$ und $\frac{3}{4}$. In keinem der Stücke ist die Taktart jedoch im Sinne eines Metrums oder eines durchgehenden, pulsartigen Rhythmus, der bestimmte Taktschwerpunkte betont, wirklich relevant. Es scheint vielmehr so, also folge Stančinskij einem Ideal Taneevs, der eine Taktordnung eher für hinderlich hält, da sie einer freien linearen Entfaltung und Verarbeitung im Wege stehen könne. Stančinskij scheint diese Idee noch zu verstärken, indem er eine Häufung gewöhnlicher Taktarten gezielt vermeidet – gängige und ungewöhnliche Taktarten stehen bei ihm gleichberechtigt nebeneinander – und dadurch tradierte Betonungsmuster zu umgehen versucht. In Bezug auf die Ebene vertikaler Zusammenklänge lässt sich weiterhin feststellen, dass diese weder als streng tonal oder gar funktionsharmonisch noch als atonal im Sinne einer Vermeidung tonaler Zentren beschrieben werden können. Die Harmonik ist zweifelsfrei wesentlich durch die Linienverläufe geprägt und stellt sich im Resultat als eine Mischung aus tendenziell tonalen Strukturen dar, untermalt von teils starken Dissonanzen sowie häufigen modalen Einschüben. Insgesamt kann die Kontrapunktästhetik Stančinskij als sehr technisch geprägt beschrieben werden, wie die komplexen Strukturen und vielen Spezialformen, beispielsweise in den Kanons, zeigen. Die raschen Tempoangaben verstärken den Eindruck, dass die exakte Hörbarkeit der musikalischen Linie meist weniger im Vordergrund steht als vielmehr die Wahrnehmung größerer kontrapunktischer Gebilde und deren rhythmische Verschränkungen. Aus den genannten Gründen und nicht zuletzt aufgrund der festgestellten Quantität polyphoner Strukturen stehen Stančinskij Werke den ästhetischen Idealen und der Kontrapunktauffassung Taneevs mithin so nahe wie kein Werk eines anderen Schülers.

8.5 Vsevolod Zaderackij

Vsevolod Zaderackij zählt ebenfalls zur späteren Generation der Schüler Taneevs und erhielt, entgegen der Behauptung seines Sohnes,²⁸⁴ ausschließlich in privater Absprache und nicht im Rahmen des Studiums am Moskauer

284 Vgl. dazu den Abschnitt zu Zaderackij in Kapitel 3 dieser Arbeit (S. 39–41).

Konservatorium Unterricht bei Taneev. Die Untersuchung seines Kompositionsstils soll hier auf den Zyklus 24 Präludien und Fugen fokussiert werden, welcher zum Großteil in den Jahren 1937/38, also über 20 Jahre nach Taneevs Tod, entstanden ist.²⁸⁵ Die Bedingungen, unter welchen der Hauptteil des Zyklus entstand, können als äußerst widrig²⁸⁶ bezeichnet werden, so befand sich Zaderackij zu jener Zeit in einem Arbeitslager des Sevostlag an der Kolyma in der östlichen Sowjetunion inhaftiert – die letzte von insgesamt drei politischen Inhaftierungen des Komponisten.²⁸⁷ Die 24 Präludien und Fugen sind anders als beispielsweise Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Klavier* nicht in chromatischen Stufen des Tonraumes *c* bis *h* angeordnet, sondern folgen dem Modell Johann Nepomuk Hummels und dessen maßgeblichem op. 67, *24 Préludes dans tous le tons majeurs et mineurs*, welches einen aufsteigenden Quintenzirkel als Ordnungsmoment heranzieht, jeweils beginnend mit der Durtonart, gefolgt von der parallelen Molltonart. Dieses stellt offenbar das »beliebteste Ordnungssystem für die Omnitonalität«²⁸⁸ dar, so sind unter anderem die 24 *Préludes* op. 28 von Fryderyk Chopin sowie die 24 Präludien und Fugen op. 87 von Dmitrij Šostakovič ebenfalls nach dem Quintenzirkel strukturiert. Die Analyse soll sich ausschließlich auf ausgewählte Fugen des Zyklus konzentrieren, in deren Gattungstradition die Verwendung linearer, kontrapunktischer Elemente naheliegt und insofern Einflüsse der Kontrapunkttheorie Taneevs erwartbar erscheinen. Die Möglichkeit, dass auch dazugehörige Präludien kontrapunktische Passagen enthalten,²⁸⁹ kann angesichts der Anlage von Zaderackijs Präludien, in welchen andere Kompositionsmerkmale im Vordergrund stehen,²⁹⁰ ausgeschlossen werden. Im Vordergrund

285 Präludium und Fuge Nr. 6 in h-Moll, Präludium und Fuge Nr. 8 in fis-Moll, das Präludium Nr. 12 in gis-Moll und die Fuge Nr. 15 in Des-Dur, also sechs ursprünglich fehlende Stücke, wurden im Jahr 1942 angefügt und damit der Zyklus komplettiert. Im selben Jahr überarbeitete Zaderackij offenbar ebenfalls die ersten drei Präludien und Fugen.

286 Als Zaderackij im Gulag das Werk komponierte, verfügte er nur über einen knapp bemessenen Papiervorrat (zahlreiche Manuskripte sind auf Telegrammvordrucken notiert) und über einen Bleistift. Er hatte jedoch keine Möglichkeit zu radieren und konnte somit keine umfassenderen Änderungen oder regelmäßige Korrekturen vornehmen.

287 Klaus, *Der Klang des Gulag* (wie Anm. 118), S. 476 f.

288 Wendelin Bitzan, »Durch alle Tonarten. Omnitonale Präludienzyklen für Klavier. Eine Darstellung der Gattungsgeschichte mit besonderem Blick auf Musik aus Sowjetrußland«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 185–219, hier: S. 189.

289 Als Beispiele können hier sowohl einige Präludien aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* als auch einige Präludien aus Šostakovičs Zyklus angeführt werden.

290 Vgl. dazu Christoph-Maxim Mentzel, *Die 24 Praeludien und Fugen von Vsevolod P. Zaderatzky*, Weimar 2018. Mentzel kommt in der analytischen Untersuchung zu dem Schluss, dass die Präludien einem Modell der Figuration von Tongruppen

steht erneut die Frage, auf welche Weise die Fugenthemen kontrapunktisch, imitatorisch verbunden werden und welchen melodischen Bedingungen die Themen im Sinne einer flexiblen Verarbeitung unterliegen. Zur Beantwortung dieser Fragen erscheint es sinnvoll, einige ausgewählte Fugenthemen in ihrer Ursprungsform aus der Fugensexposition abzubilden und mit später wiederkehrenden Varianten zu vergleichen. Auf diese Weise können die verschiedenen Transformationen des Ursprungsthemas sowie die Verknüpfungsvarianten des Themas mit sich selbst oder mit anderen Kontrapunkten aufgezeigt werden.

8.5.1 Fuge Nr. 2 in a-Moll

Als erstes Beispiel soll die Fuge Nr. 2 in a-Moll herangezogen werden. Die Fuge steht im Dreivierteltakt und hat ein eingängiges, im Vergleich zu den meisten anderen Fugen kurzes Thema, das dem Verlauf eines Bogens gleicht. Einem raschen punktierten Aufgang folgt eine langsame Rückführung der Melodie mittels einer Sequenz. Der Einsatz des Comes erfolgt in Takt 7 auf dem e^1 , wobei auffällt, dass dieser sogleich durch den Bass, also als Weiterführung des Dux, wörtlich im Oktavabstand imitiert wird (Takt 8). Anstatt neues, das Thema kontrastierendes Material einzuführen, das den Kontrapunkt zu weiteren Stimmeneinsätzen bildet, schafft Zaderackij die Assoziation eines kurzen, viertaktigen Binnenkanons. An diesem lässt sich exemplarisch die Funktionsweise der gesamten Fuge erkennen.

Das Thema besteht aus zwei markanten Bestandteilen, welche zueinander rhythmisch komplementär sind (siehe Abb. 55, Takte 1 und 3). Auch wenn diese beiden Elemente in der kurzen Kanonstruktur (noch) nicht direkt vertikal miteinander verknüpft erscheinen, bildet diese Verschränkung der beiden Thementeile bzw. des Themas mit sich selbst den kontrapunktischen Kern der Fuge. Eines dieser beiden Motive erklingt überdies zu jedem Zeitpunkt im Verlauf des Stückes, sodass keine Durchführungspassagen nicht-themenhaltiger Teile erkennbar sind. Im weiteren Verlauf wird diese Verknüpfung des Themas mit sich selbst kontrapunktisch ausgereizt, was sich in Takt 64 zeigt, wo der Themenkopf an variablen Einsatzpunkten miteinander kombiniert und darüber hinaus mit dem zweiten Motiv des Themas kontrapunktiert wird (Abb. 56, Takte 66 und 67).

unterliegen, die zwischen zwei und vier Töne enthalten, also in vergleichsweise kleine Einzelbestandteile zerlegt werden können, welche dann jeweils rhythmisch variiert und moduliert werden. Im Verlauf der Präludien ist somit einerseits deutlich die musikalische Progression zu erkennen, andererseits lässt sich der innermusikalische Zusammenhalt trotz der vermeintlich kleinteiligen ‚Stückelung‘ jederzeit problemlos wahrnehmen. Grundsätzlich lassen sich die Figurationen gut als Begleitungen deuten, deren Struktur sich zwar stetig wandelt, jedoch einem bestimmten nachvollziehbaren Muster folgt.

Moderato ♩ = 108

Abbildung 55. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 2 in a-Moll, Takt 1–12.

Abbildung 56. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 2 in a-Moll, Takt 62–69.

Der Abstand der Imitationen wird dabei sukzessiv erhöht, die erste Engführung erfolgt nach zwei Zählzeiten (Takt 64), die zweite nach drei (Takt 65) und die dritte nach vier (Takt 67). Das Thema lässt sich demnach an mindestens drei verschiedenen Punkten und unter Berücksichtigung des kontrapunktierenden zweiten Motivs mit sich selbst engführen. Eine solche mehrschichtige lineare Verknüpfung hat eine hohe kontrapunktische Flexibilität des Materials zur Voraussetzung; zudem bricht Zaderackij die strenge Imitation an einigen Stellen insofern leicht auf, als dass er Tonlängen modifiziert oder einzelne Töne addiert bzw. weglässt (siehe das c^2 auf der letzten Zählzeit in Takt 65 oder der schnelle Übergang zum zweiten Thementeil in der Mittelstimme in Takt 66).

8.5.2 Fuge Nr. 8 in fis-Moll

Als zweites Beispiel soll die Fuge Nr. 8 in fis-Moll herangezogen werden. Das Thema beginnt mit zwei abwärts geführten Akkordbrechungen, denen ein Aufwärtsdreiklang D-Dur folgt, der zu einem wiederholten, synkopierten Septimsprung weiterleitet (siehe Abb. 57).

Der Einsatz des Comes erfolgt in Form einer realen Beantwortung des Fugenthemas und wird im Unterschied zur Fuge Nr. 2 in a-Moll von neuem, nicht themenhaltigem Material kontrapunktiert.

In Takt 83 erscheint nun eine Engführung des Themas mit seiner gespiegelten Form (siehe Abb. 58).

Während das Thema in Ursprungsform wie in der Exposition auf *cis*¹ beginnt, hier in der Mittelstimme, folgt zwei Achtel später die gespiegelte Beantwortung aufsteigend in gleicher Tonart, also beginnend mit *Fis* im Bass. Nach nur einem Takt wird die Spiegelung durch den Bass aufgelöst, es scheint,



Abbildung 57. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 8 in fis-Moll, Takt 1–4.

Abbildung 58. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 8 in fis-Moll, Takt 81–86.

als lasse sich der zweite Abschnitt des Fugenthemas in seiner Ursprungsform besser mit sich selbst verknüpfen und sich somit die Imitation im Vierteltabstand sinnvoller fortführen. Im Abstand eines weiteren Viertels schaltet sich in Takt 84 die Oberstimme ein, deren Weiterführung jedoch um einen ganzen Takt verzögert wird. Auch wenn deren Thema in Takt 85 abbricht und somit in stark verkürzter Form nur den Themenkopf zum Vorschein bringt, nimmt die Oberstimme eine weitere kontrapunktierende Ebene ein, sodass das Thema in dreistimmiger Engführung mit sich selbst kombiniert wird.

8.5.3 Fuge Nr. 14 in es-Moll

Auch in der Fuge Nr. 14 in es-Moll verfolgt Zaderackij die Idee einer solchen mehrschichtigen Verknüpfung.

Das Thema der Fuge weist wie die Themen der Fuge Nr. 2 in a-Moll und der Fuge Nr. 8 in fis-Moll eine zweiteilige Form auf. Dem markanten Themenkopf folgt eine sehr dissonante Fortspinnung der Linie, in der charakteristische Elemente des Themenbeginns sequenziert werden (siehe Abb. 59). Diese ist eher getragen, *legato*, und wirkt trotz einiger Sprünge und dem $\frac{6}{4}$ -Takt eher schwerfällig.

Dem steht ein vergleichsweise belebter Kontrapunkt gegenüber (Takt 6, Einsatz des Comes), der jedoch – analog zum zweiten Teil des Themas – für den späteren Verlauf kontrapunktisch irrelevant ist.

Mit der Reprise in Takt 42 startet ein kontrapunktisch anspruchsvoller Abschnitt (Abb. 60). Zunächst erklingt in Takt 46 das Thema in der Mittelstimme auf *es'*, ein Viertel später kommt die Imitation auf *b*, ebenfalls in einer

Con moto

Abbildung 59. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 14 in es-Moll, Takt 1–6.

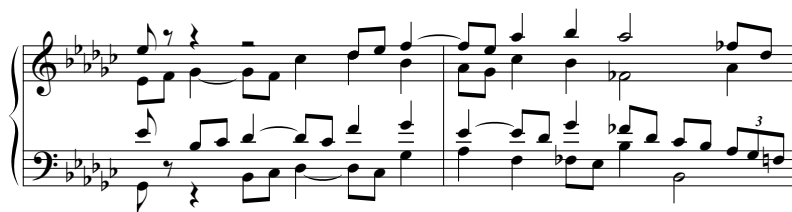


Abbildung 60. Vsevolod Zaderackij, Zyklus aus: 24 Präludien und Fugen.
Fuge Nr. 14 in es-Moll, Takt 46–47.

Mittelstimme, um nur eine weitere Viertel später ebenfalls auf *B* imitiert zu werden, nun im Bass. Mit dem Abstand von nun zwei Vierteln erfolgt ein vierter Einsatz im Sopran auf *des*², sodass im Ergebnis in allen vier Stimmen zeitgleich das Thema eingeführt wird.

Horizontal betrachtet lässt das Thema demnach eine Verknüpfung mit sich selbst an mindestens drei Stellen zu, hier an den Schwerpunkten zwei, drei und fünf innerhalb des $\frac{6}{4}$ -Taktes. Vertikal betrachtet sind Einsätze auf *Es*, zweimal *B* und *Des* miteinander verbunden, das Thema wird in Bezug auf den vorherigen Einsatz im Quint-, Oktav- und Terzabstand eingeführt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Fugen aus Zaderackijs Zyklus einem relativ einheitlichen Formmodell folgen, das sich für die Mehrzahl von ihnen als dreiteilig beschreiben lässt.²⁹¹ Gemein ist allen Fugen eine traditionsgemäße Exposition, die das Thema in allen Stimmen zum Vorschein bringt. Es folgt ein jeweils unterschiedlich disponierter Wechsel von Zwischenspielen und Durchführungen, meist eine Sequenzierung des thematischen Materials, in der jedoch keine kontrapunktisch auffälligen Momente hervortreten. Am Übergang zur letzten Phase der Fuge erscheint die für den kontrapunktischen Satz maßgebliche Stelle: In der Regel erklingt nun eine komplex ausgearbeitete, mehrfache, zeitgleiche Einführung des thematischen Materials, das darüber hinaus in einigen Fugen in Form von Ableitungen, Umkehrungen, Spiegelungen etc. modifiziert wird. Meist unterliegt der kontrapunktischen Verarbeitung jeweils nur der Themenkopf – weitere Bestandteile des Themas sowie andere kontrapunktierende Elemente aus der Exposition werden nicht erkennbar verwertet. Klar im Zentrum steht insofern die möglichst variantenreiche lineare Verknüpfung eines Motivs mit sich selbst, die durch Einsätze

291 Dieser Interpretation folgen sowohl Zaderackijs Sohn V. V. Zaderackij als auch Jascha Nemtsov. Vgl. dazu Zaderackij, »Predislovie« (wie Anm. 120) und Jascha Nemtsov, »Dialog mit Bach im sibirischen Gulag. Vsevolod Zaderatsky und seine 24 Praeludien und Fugen«, Booklet zur CD: Vsevolod Zaderatsky *24 Preludes and Fuges*, 2 CDs, Profil Medien 2015, S. 2–7, hier: S. 6.

zu variierenden Zeitpunkten und Intervallen erreicht wird. Zaderackij folgt in der dreiteiligen Anlage und dem ungefähr im Bereich des goldenen Schnitts angelegten Höhepunkt der kontrapunktischen Verarbeitung deutlich einer barocken Gattungstradition, die ihre gewichtigsten Vorbilder in den beiden großen Zyklen Bachs *Das Wohltemperierte Klavier 1* und *II*²⁹² hat und denen ebenfalls eine solche Dreiteiligkeit zugeschrieben wird, so beispielsweise nach der Interpretation Riemanns.²⁹³

Der Einfluss Taneevs auf das kompositorische Schaffen Zaderackijs lässt sich an mehreren Punkten plausibel festmachen. Erstens ist die grundsätzliche Gattungswahl anzuführen, also die Entscheidung Zaderackijs für die Komposition von Werken, die wesentlich durch einen kontrapunktischen Satz definiert sind, hier den Fugenzyklus. Zweitens ist die vorbildhafte formale Anlage der Fugen zu nennen, welche, naheliegenderweise vermittelt durch Taneevs Unterricht,²⁹⁴ dem formalen Stil Bachs nachempfunden ist. Drittens lässt sich in Bezug auf die konkret angewandte lineare Satztechnik, insbesondere mit Blick auf die Engführungspassagen, die Bandbreite kontrapunktischer Verknüpfungsvarianten anführen. So folgen die Imitationen keinen musterartigen Strukturen, sondern erscheinen variabel, fluide bzw. bewegbar untereinander. Darin lässt sich der unverwechselbare Einfluss von Taneevs Lehre bewegbarer Kontrapunkte feststellen, in welcher solche Modelle mit einer Ausgangsverknüpfung (zum Beispiel erste Imitation) und daran entwickelten Ableitungen (zum Beispiel zweite, dritte etc. Imitation) kontinuierlich durch-exerziert werden.

292 Vgl. dazu Emil Platen, Art. »Fuge«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016 <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13214>> 24.10.2023.

293 Ebd.

294 Zaderackij schreibt in seinen Erinnerungen an den Unterricht bei Taneev, dass dieser »große Aufmerksamkeit auf die Fuge« verwendet habe. Vgl. dazu Zaderackij, »Predislovie« (wie Anm. 120).

9 – Zusammenfassung: Wirkungsgrade der Theorien

Wie die musikalischen Analysen gezeigt haben, lässt sich die Hypothese bestätigen, dass beide Werke, die im Zentrum dieser Untersuchung standen, Kurths *Linearer Kontrapunkt* und Taneevs *Bewegbarer Kontrapunkt*, objektiv identifizierbare Auswirkungen auf die zeitgenössische Kompositionspraxis hatten. Des Weiteren hat die Analyse eine überraschende Pluralität in der Interpretation von Linearität bzw. Kontrapunkt zum Vorschein gebracht, sowohl wenn man beide Lehren vergleicht als auch innerhalb der jeweiligen Lehre. Im Folgenden sollen die Gegenüberstellung der linearen Kriterien zusammengefasst und die verschiedenen Reflexionsebenen und -grade dargestellt werden, mit dem Ziel, das übergreifende Bild beider Rezeptionsschienen zu schärfen, was wiederum die Vergleichbarkeit der Bedeutung beider Kontrapunktästhetiken ermöglichen kann. Um die unterschiedlichen Wirkungsgrade beider Lehrwerke sichtbar zu machen, soll eine Kategorisierung einzelner Kriterien vorgeschaltet werden, welchen bestimmte Aspekte in den Kompositionen zugeordnet werden. Der Vergleich beider Kontrapunkttheorien, des linearen und des bewegbaren Kontrapunkts, hat eine ganze Reihe fundamentaler Unterschiede, jedoch auch einige Gemeinsamkeiten zum Vorschein gebracht. Die unmittelbar daran anschließende Fragestellung ist nun, inwiefern sich diese in den nachfolgenden Kompositionen finden bzw. in welcher Form. Zwar stellen sich die Auswirkungen des *Bewegbaren Kontrapunkts* an anderen Parametern dar als bei Kurths *Linearem Kontrapunkt*. Dennoch können an einigen Stellen Interpretationsansätze von Kurths Linearitätsbegriff und Taneevs Kontrapunkttheorie aufeinander übertragen werden.

Mit Blick auf Ernst Kurths *Linearen Kontrapunkt* kann an erster Stelle das Ideal einer von rhythmischen und metrischen Zwängen freien Linie genannt werden, welches sich tatsächlich ausnahmslos in allen analysierten Kompositionen wiederfindet – allerdings jeweils unterschiedlich umgesetzt. In einigen Werken liegt ein konstantes Taktmaß vor, das durch konträre Betonungen und Akzentuierungen unterminiert oder verunklart wird (Křenek, Tiessen, Erdmann), in anderen lässt der kontinuierliche Wechsel des Taktmaßes ein durchgängiges Metrum nicht zu (Kaminski, Tiessen). Sonderfälle bilden die Solo-Sonaten von Artur Schnabel und August Halm: Artur Schnabel verzichtet gänzlich auf Takteinteilungen – ein Ideal, das auch Kaminski im Sinn hatte, jedoch nie umsetzte. August Halms epigonaler Bachstil steht durch sein regelmäßiges, pulsartiges Metrum eigentlich dem Konzept von Linearität entgegen. An Halms Stil wird dadurch einerseits ein latenter Widerspruch in Kurths Theorie sichtbar und zeigt andererseits, dass der Aspekt der freien Linie von den rezipierenden Komponisten weit über die Vorstellung des Schweizer Musiktheoretikers hinaus aufgegriffen wurde: Die von Kurth formulierte Vorgabe einen allzu »schrittmäßigen, pulsartigen« Metrum zu vermeiden, bezieht sich offenbar nicht auf Bach, sondern auf einen expressiven, klassischen Stil. Allein aus seinen Formulierungen lässt sich dies jedoch nicht ableiten, was wiederum ein Grund dafür gewesen sein mag, dass die seine Lehre aufgreifenden Komponisten sich um ein Vielfaches mehr von einem festen Metrum distanzieren, als es Kurth in Bezug auf ein lineares Komponieren beschrieben hätte. Da auch jenen Bach-Werken, die Kurth explizit als linear einordnete, ein pulsartiges, tänzerisches Metrum zugeschrieben werden kann, scheint Kurths Haltung hier nicht konsistent, und so kann es kaum verwundern, dass die Interpretation der rezipierenden Komponisten von seinem Standpunkt abwich.²⁹⁵ Eine weitere Ebene der rhythmischen Unabhängigkeit der Linie bildet das Bestreben nach einer komplementären Anordnung der Stimmen. Diese findet sich in allen betrachteten Kompositionen wieder. Auch wenn es sich hierbei um einen jahrhundertealten Aspekt der Kontrapunkttheorie handelt, hat Kurth ihn neu betont und ihm insbesondere als Gegensatz zu einer am harmonischen Gerüstsatz entwickelten Kontrapunktlehre nach Riemann eine hohe Relevanz beigemessen.

Ein zweites, daran anschließendes Kriterium ist die isolierte Betrachtung der Linie in der Auffassung, dass sie das Fundament einer Komposition bilde und darin vorrangige Bedeutung habe. Die Untersuchungen haben gezeigt, dass in keinem der Werke andere musikalische Parameter (Harmonik,

295 Wenngleich nicht explizit erwähnt, mag dieser Widerspruch ein Grund für die teilweise harsche Kritik der Bachforschung an Kurths *Linearem Kontrapunkt* gewesen sein, in der sich Ablehnung und Verständnislosigkeit paaren. Vgl. dazu das Kapitel 5.1 zu Ernst Kurth.

Rhythmus, Instrumentation etc.) eine annähernd gleichwertige Rolle im Vergleich zu melodischen Aspekten einnehmen. Zur Faktur der Linien lässt sich festhalten, dass Sekundschritte sowie Chromatik dominieren, was wiederum an Kurths Theorie zu Energetik und Spannung anknüpft, die in der Linie an sich angelegt und verwurzelt sind. Ergebnis ist ein Liniengeflecht, in dem neben den Rhythmen auch das Spannungsgefüge komplementär funktioniert. Während sich diese Auffassung in allen Kompositionen wiederfindet, bilden die linearen Interpretationen Tiessens und Erdmanns insofern eine Ausnahme, als die von Kurth intendierte Zusammengehörigkeit von Spannung und Linie aufgebrochen wird. Eine Spannungsentwicklung ist bei Tiessen weniger der einzelnen Linie inhärent als vielmehr der größer angelegten mehrstimmigen Passage. In den groß angelegten Abschnitten vermischen sich sogar phasenweise polyphon und homophon gesetzte Strukturen. Für Tiessens freie Interpretation des Linearitätsbegriffs gilt demnach selbst die scheinbar klare Zuordnung von Linearität und Polyphonie nicht. Das einer linearen Komposition zugrunde liegende Spannungskonzept bezieht sich, und hierin äußert sich der deutliche Widerspruch zu Kurth, nicht auf die singuläre (einstimmige) Linie, sondern auf einen in allen Stimmen zusammengefassten, rhythmisch gekoppelten (Meta-)Verlauf. Tiessens hierin manifestierte eigenwillige Auffassung von Linearität zeigt sich ebenfalls an seiner Beurteilung der Solo-Sonate für Violine seines Schülers Eduard Erdmann, die zu großen Teilen nicht Kurths Vorstellung von Linearität entsprach. Dennoch konstatiert Tiessen »das lineare Prinzip vorurteilsloser Eigenbewegung der Stimmen«,²⁹⁶ und tatsächlich folgte Erdmann einem ganz ähnlichen Modell wie Tiessen, indem er – offenbar nach dessen Vorbild – polyphone und nicht-polyphone Teile miteinander verband und über diese Wechselwirkung eine inhärente Spannung zu erreichen suchte.

Ein Punkt, der im Zusammenhang mit der Kontrapunktlehre stets von höchster Bedeutung war, jedoch mit Blick auf die analysierten Werke und den zeitlichen Kontext kaum eine Rolle spielt, sind die – im weitesten Sinne – Regeln der Zusammenklänge. Auch Kurths Lehre enthält einen großen Abschnitt zu Intervallen, Konsonanzen/Dissonanzen, Stimmführung, Auflösungen etc., welcher jedoch auf den Stil Bachs bezogen ist und insofern kaum auf Kompositionen der 1920er-Jahre angewendet werden kann. Es leuchtet ein, dass die zeitgenössischen Komponisten diesen Teil von Kurths Lehre als für die Gegenwart irrelevant ausblendeten. Ergebnis der Untersuchungen ist, dass in beinahe allen Kompositionen relativ frei mit Intervallen umgegangen wird, die aus dem Übereinanderlegen von Linien resultieren. In Teilen lassen sich zwar tonale Elemente ausmachen, ihr Vorkommen kann jedoch nicht als strukturelle Eigenschaft der Werke bezeichnet werden. Der Versuch einer

296 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 42.

klaren Zuordnung bzw. der Bestimmung eines ›Tonalitätsgrades‹ erscheint in Anbetracht des zeitlichen Kontexts ohnehin kaum möglich und mindestens fragwürdig. Funktionsharmonische Elemente im klassischen Sinne, aber auch streng atonale, anderen Prämissen folgende Strukturen finden sich ebenso wenig, vorherrschend sind freie, beinahe als experimentell zu beschreibende Zusammenklangsstrukturen. Obgleich Kurth als strenger Verfechter tonaler Musik²⁹⁷ solche progressiven Entwicklungen missbilligte, übte seine Lehre eine erhebliche Wirkung auf sie aus, spiegelt sich doch die von ihm geforderte Unterordnung von Intervallstrukturen, einhergehend mit einer Priorisierung des linearen Verlaufs, in sämtlichen analysierten Kompositionen, auch wenn sie von Kurths ursprünglicher Intention abweicht.

Ein weiteres Indiz für die Wirkung Kurths linearer Theorie ist der Umgang mit musikalischen Themen. Kurths Ideal einer weitgehend von den Zwängen sich wiederholender Themen freien Linienentwicklung findet sich ebenfalls in beinahe allen Kompositionen, was bedeutet, dass keines der Werke wesentlich durch ein bestimmtes musikalisches Thema geprägt ist, das im klassischen Sinne (kontrapunktisch) verarbeitet wird. Ähnlichkeit besteht zwischen den Interpretationen Ernst Křreneks und Heinrich Kaminskis, die in ihren Werken mit kleinteiligen Motiven arbeiteten, die kaum als ganze Themen wahrgenommen werden können. Dabei werden die Motive entweder nicht wiederholt (Kaminski) oder in Bezug auf Tonfolge und Rhythmus so weit verändert, dass die Freiheit der melodischen Entwicklung im Sinne Kurths nicht durch thematische Zwänge gefährdet zu sein scheint. Auch in den Solo-Sonaten von Artur Schnabel und Eduard Erdmann findet sich eine solche kleinteilige Motivik, während in anderen Werken kaum überhaupt Motive, geschweige denn Themen erkennbar sind und insofern die Melodik in den einzelnen Stimmen einer scheinbar freien linearen Entwicklung folgt.

Zusammenfassend für die kompositorische Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* kann demnach festgehalten werden, dass die Melodik in jeder betrachteten Komposition und insofern in jeder Form der Interpretation von Kurths linearen Konzepten zentral ist und gegenüber anderen musikalischen Parametern eine übergeordnete Rolle einnimmt. Damit geht eine Verunklarung des durchgängigen Metrums sowie die Vermeidung konstanter Rhythmen einher, was ein ebenso gewichtiges Kriterium für die Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* darstellt. Im Gegensatz dazu wurde Kurths Verständnis von Linearität als ›zu Tonalität gehörig‹ von der zeitgenössischen Musikpraxis nicht weiter aufgegriffen oder kommentiert, sondern quasi stillschweigend ignoriert. Eine weitere Beobachtung knüpft daran an: Genau genommen hat die Rezeption von Kurths Theorie, trotz ihres Titels, in keinem der linearen Werke einen

297 Kompositionen wie die Solo-Sonate für Violine von August Halm, die eng an einen historischen Bach-Stil gebunden sind, wurden von Kurth positiv bewertet.

›echten‹ Kontrapunkt hervorgebracht. Das historische Verständnis von Note gegen Note, ein vertikales Denken mit der Folge einer Abhängigkeit einzelner Linien voneinander, ist im deutschsprachigen Raum Anfang der 1920er-Jahre nicht Teil des linearen Komponierens. Insofern kann Kurths Absicht, die Bezeichnung Kontrapunkt aus ihren vertikalen Zwängen zu lösen und in eine freiere Form – von ihm als Paralinearität bezeichnet – zu überführen, als gelungen betrachtet werden. Anknüpfend daran lässt sich ebenfalls feststellen, dass die Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* losgelöst von kontrapunktnahen Gattungen erfolgt, denn abgesehen von einer in Křeneks 3. Streichquartett integrierten Fuge finden sich solche genuin dem Kontrapunkt zuzuordnenden Formen oder Gattungen kaum. Hier spielt wiederum sicherlich die Vermeidung musikalischer Themen, die eine Basis von Fugenanlagen bilden, ebenso mit hinein wie die Tatsache, dass Imitationsformen wie beispielsweise Kanonstrukturen ein die Freiheit der Linienentwicklung einschränkendes Korsett bilden. Kaminskis Übertragung von Kurths linearer Idee auf Chorwerke wie Messe und Motette bildet einen Einzelfall, der Großteil der betrachteten Kompositionen liegt im kammermusikalischen Bereich mit einem Fokus auf Streichinstrument-Besetzungen. Zuletzt lässt sich mit Blick auf die Wirkung von Ernst Kurths *Linearem Kontrapunkt* generell festhalten, dass die Hinwendung zu linearen Konzepten in der Mehrzahl der Komponisten in einer zeitlich begrenzten Phase stattfand und insofern nicht von einem Einfluss ausgegangen werden kann, der das nachfolgende Schaffen nachdrücklich bestimmte. Unabhängig vom Alter und der jeweiligen Schaffensperiode der Komponisten datieren die meisten Werke aus den frühen 1920er-Jahren, also aus der Zeit zwischen ca. 1919 und 1925. Die Selektion der analysierten Werke lässt sich trotz der Sichtung zahlreicher Werke aus späteren Schaffensperioden und -kontexten im Wesentlichen auf diesen Zeitraum beschränken. Es liegt daher nahe, die Adaption von Kurths Linearitätskonzepten als temporäre Strömung zu begreifen, die einem bestimmten Zeitgeist folgt. Beispielhaft dafür ist die Haltung Ernst Křeneks, dessen Briefe an Ernst Kurth und Tagebucheinträge im Jahr 1919 noch von großer Begeisterung für Kurths Konzepte zeugen, die jedoch um 1923/24 in Ablehnung umschlägt, womit genau der benannte Zeitraum umrissen wäre. Gleiches gilt für die Solo-Sonaten von Artur Schnabel, Eduard Erdmann, August Halm oder Ernst Křenek, die alle um die 1920er-Jahre herum entstanden und daher, insbesondere vor dem Hintergrund des begleitenden schriftlichen Austausches zwischen den beteiligten Musikschaffenden auf persönlicher wie auch auf medialer Ebene, ebenfalls ein zeitlich sehr begrenztes Phänomen darstellen. Von Heinrich Kaminski abgesehen, der Linearität zum Standard für sein gesamtes Schaffen deklarierte und dessen kompositorisches Arbeiten von Aspekten der Linearität auch über den oben umrissenen engen Zeitraum hinaus geprägt ist, kann die großflächige kompositorische Rezeption auf etwa fünf Jahre beschränkt werden. Anderslautende

Beschreibungen und Thesen, wonach *Der lineare Kontrapunkt* eine anhaltende, tiefgreifende Wirkung auf ein größeres Zeitfenster, beispielsweise die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts gehabt haben soll, können demnach nicht verifiziert werden und mögen höchstens auf für Einzelfälle anwendbar sein.

Die wichtigsten Punkte von Kurths Lehre, die sich in den Kompositionen wiederfinden, sind im Folgenden zusammengefasst:

1. Primat der Linie
2. Unterordnung oder Weglassen von Rhythmus und Metrum
3. Keine Arbeit mit Themen, höchstens mit Motiven
4. Konzepte von Spannung und Energetik als der Linie inhärente Momente
5. Kontrapunkt im ursprünglichen und musiktheoretischen Sinne kommt kaum vor
6. Kontrapunktnahe Gattungen spielen eine untergeordnete Rolle
7. Sekundschritte sowie Chromatik als Merkmale der Linie
8. Polyphonie als Liniengeflecht, als Verschmelzung mehrerer komplementär gesetzter Linien
9. Verhinderung von Wiederholungen und thematischer Bindung durch kontinuierliche Veränderung der Linie
10. Gattungen und Besetzungen, die im Kontext des *Linearen Kontrapunkt* entstanden sind: Streichquartett, Violinsonate, ganz allgemein Kammermusik, aber auch Chorwerke

Für die kompositorische Rezeption von Taneevs Lehre lässt sich ganz grundsätzlich festhalten, dass die Art und Weise, wie Kontrapunkt begriffen wird, in allen Kompositionen im Wesentlichen übereinstimmt. Während die Interpretation von Kurths Theorie zu einer Bandbreite verschiedener Ausprägungen von Linearität führte, entsprechen die Kontrapunkte in den Werken von Taneevs Schülern im Prinzip einer weitgehend gleichen Norm, die dem Wesenskern der Kontrapunktauffassung von Taneev folgt: der Konstruktion und flexiblen Verknüpfung musikalischer Themen. Solche auf kontrapunktische Variabilität ausgerichteten Themen bilden die Basis aller untersuchten Kompositionen. Es spielt dabei keine Rolle, ob kontrapunktische Gattungen bedient werden (Fuge, Kanon) oder Kontrapunkte in andere Formen integriert sind (Sonaten, Klavierstücke) – sämtliche Werke sind ganz wesentlich und in aller erster Linie vom Charakter dieser kontrapunktisch inspirierten und daraufhin ausgelegten Themen definiert und werden von diesen bestimmt. Die Häufigkeit von Kontrapunkttechniken in einem Werk oder die Gattungswahl stehen dabei in keinem Zusammenhang mit der Qualität und Komplexität des Kontrapunktsatzes an sich. Ob eine kurze Passage in einer Sonate Skrjabins oder ein Spiegelkanon Stančinskijs – das Bestreben nach variabler Stimmenverknüpfung ist beiden Sätzen inhärent. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass sich die Werke untereinander glichen – ganz im Gegenteil, sie unterscheiden sich in wesentlichen

musikalischen Aspekten. Die vielfältige Ausprägung von Kontrapunkt beruht nicht lediglich auf einer unterschiedlichen Kontrapunktauffassung, sondern lässt sich quantitativ und an der unterschiedlichen Bedeutung in den jeweiligen Werken sowie der verschiedenartigen Einbindung darin messen.

Was die Beschaffenheit der durch Taneevs *Bewegbaren Kontrapunkt* inspirierten Melodieverläufe betrifft, lässt sich erkennen, dass diese durchaus sprunghaft, belebt, dissonant und weniger linear als die Reihung von Sekundschritten angelegt sind. Speziell bei Stančinskij und Zaderackij wirkt diese Sprunghaftigkeit unter Hinzunahme großer Intervalle und gegenläufiger Akzentuierungen beinahe abstrakt und kaum greifbar. Stančinskij paart solche Themen darüber hinaus mit Techniken wie Augmentation, Umkehrung, Spiegelungen, sodass im Ergebnis der Melodieverlauf beim Hören teilweise kaum identifizierbar, geschweige denn eingängig ist. Zaderackij spielt in seinem Fugenzyklus ebenfalls ausgiebig mit verschiedenen Kontrapunkttechniken, wobei er sich deutlich an einer Bachs Fugen nachempfundenen dreiteiligen Anlage orientiert, wodurch dem Hörer auf anderer Ebene ein Punkt zur Orientierung gegeben wird. Dem Kontrapunkt kommt im Schaffen der Komponisten eine sehr unterschiedliche Bedeutung zu: In den analysierten Werken von Skrjabin und Rachmaninov (die zur ältesten Schülergeneration Taneevs zählen) nehmen Kontrapunktstrukturen, zumindest quantitativ, eine kleine Rolle ein und sind in Sonatenformen integriert oder Bestandteil einer Variation. Ganz im Gegensatz dazu stehen Stančinskij und Zaderackij, die in großer Anzahl Kontrapunktgattungen bedienen wie Fugen, Kanons bzw. Präludien in Kanonform usw. Ein Bindeglied zwischen diesen beiden Polen bildet Metner, der einerseits der älteren Schülergeneration nahesteht und Kontrapunkt hauptsächlich in Klaviersonaten integriert, andererseits dies in einer Häufigkeit unternimmt, die wiederum Stančinskij gleicht. Daran anknüpfend muss als Gemeinsamkeit der gesamten kompositorischen Rezeption von Taneevs Lehre hervorgehoben werden, dass diese ausschließlich Klavierwerke hervorgebracht hat, was mit Blick auf Taneevs eigene Kompositionen, deren Fokus deutlich auf der Kammermusik liegt, erstaunlich wirkt. Der Fokus der Komponisten auf das Klavier lässt sich nicht schlüssig im Zusammenhang mit Taneevs Kontrapunktlehre erklären, vielmehr scheint dies einem zu jener Zeit in Russland und speziell in Moskau vorherrschenden Zeitgeist zu entspringen. Ähnliches ist bei der Rezeption von Kurths *Linearem Kontrapunkt* zu beobachten – hier zeigt sich jedoch ein Fokus auf kammermusikalische Streicherbesetzungen. Analog zu Taneev ist dies nicht aus Kurths Theorie heraus erklärbar (Kurth bezieht sich in seinen Notenbeispielen häufig auf Klavierwerke Bachs). Die Ursachen hierfür sind offenbar in anderen musik- oder gattungshistorischen Vorgängen und Kontexten zu suchen.

Was den Umgang mit Harmonik betrifft, spiegeln die Kompositionen eine große Vielfalt, die jedoch keinen nennenswerten Einfluss auf die Kontrapunktik

hatte: Rachmaninovs Werk ist im gesamten Spektrum dem Vorbild Taneevs, der ein absoluter Verfechter von Tonalität war und dessen Werk einem hochromantischen Ideal von Harmonik folgt, am nächsten, während das Klangideal Metners, Zaderackijs und vor allem Skrjabins freier und von mehr Dissonanzen geprägt ist. In diesem Zuge könnte auch Stančinskij genannt werden, der jedoch in Form von modalen Strukturen sowie einer nochmals gesteigerten Verwendung dissonanter Einschübe eine weitere Dimension eröffnet. Ähnliches gilt in Bezug auf Metrik und Rhythmus, die in den Werken weitgehend klar und konstant sind und hierin wiederum dem Vorbild romantischer Sonatenformen folgen bzw. hierzu keinen Bruch bilden. Auch hier stellt Stančinskij einen Sonderfall dar, indem er mit zahllosen Taktwechseln, oftmals konträr und ungerade und mit jedem neuen Takt wechselnd, arbeitet und auf diese Weise eine Verunklarung des Rhythmus erreicht. Diese unterschiedliche Haltung zu einem konstanten Metrum lässt sich durch die divergierende Verwendung musikalischer Themen erklären: Während bei Metner und Skrjabin eine feste Metrik Bedingung und Rahmen für eine sinnhafte, hörbar wahrnehmbare Integration von Kontrapunktstrukturen in Sonatenformen ist, stellt die metrische Freiheit bei Stančinskij kein Hindernis dar. Die von ihm verwendeten Werkgattungen wie Fuge und Kanon bzw. Imitationsstrukturen im Allgemeinen enthalten quasi ausschließlich thematisches, also melodisches Material, das, ohne dass andere Faktoren zu berücksichtigen wären, nur zueinander in Bezug gesetzt werden muss. Die wichtigsten Punkte der Kontrapunkttheorie Taneevs, welche sich in Werken finden, die durch seine Lehre beeinflusst wurden, sind:

1. Die kontrapunktische Verknüpfung von musikalischen Themen steht im Zentrum.
2. Der Kontrapunkt wird mehr als eine Verbindung von Material begriffen als ein Nebeneinander mehrerer Linien.
3. Die Themen sind stark aneinander gekoppelt.
4. Die Linie bleibt unverändert und konstant. Varianz wird ausschließlich durch Änderungen in der Verknüpfung mehrerer Linien erzeugt.
5. Die Themen sind weniger organisch, linear, sondern abstrakt, konstruiert, sprunghaft.
6. Spannungsverläufe innerhalb der Linie spielen eine untergeordnete Rolle.
7. Die Rhythmen sind fest und nachvollziehbar, es gibt ein durchgängiges Metrum.
8. Gattungen und Besetzungen, in welchen Taneevs Schüler Konzepte des *Bewegbaren Kontrapunkts* anwenden: Hauptsächlich Klavierwerke, wobei Klaviersonaten den Großteil bilden. Kontrapunktgattungen wie Fuge und Kanon kommen auch vor – entweder in Sonatenformen integriert oder als alleinstehende Werke bzw. als Teil eines Zyklus.

10 – Fazit und Ausblick

In einem zusammenfassenden Vergleich der Auswirkungen des *Linearen Kontrapunkts* und des *Bewegbaren Kontrapunkts* auf die zeitgenössische Kompositionspraxis im jeweiligen zeitlichen Kontext lassen sich abschließend eine Reihe von Punkten festhalten.

Grundlegende Gemeinsamkeit ist das Primat der musikalischen Linie vor allen anderen Parametern. Die Linie als freie melodische Entfaltung (in der Lehre Kurths) oder als festes Thema im Kontrapunktsatz (nach Taneev) ist Basis aller Kompositionen und insofern ein übergeordnetes Merkmal. Im Detail liegt jedoch ein wesentlicher Unterschied: Nach Auffassung Kurths – und dies lässt sich in den Kompositionen gut beobachten – ist die Tonfolge eines Einzelmotivs an sich variabel bzw. muss nicht exakt festgelegt sein, im Vordergrund steht die Grundrichtung des Melodiezuges. Die kontinuierlichen Transformationen kleinteiliger Motive werden begünstigt durch das in der Linie vorherrschende Intervall des Sekundschriffs, was zur Folge hat, dass sich meist keine musikalischen Themen herauskristallisieren, sondern eine übergeordnete melodische Bewegungsrichtung erzeugt wird. Die Konstruktion der Linien im Sinne des *Bewegbaren Kontrapunkts* und ihr Umgang damit folgen völlig anderen Prämissen. Themen sind in Rhythmus und Dauer festgelegt und enthalten eine exakte Intervallstruktur. Eine Grundrichtung der melodischen Entwicklung oder ein vorherrschendes Intervall gibt es nicht: Die Themen sind frei, manchmal auch sprunghaft oder abrupt und vorrangig auf die Verknüpfung mit anderen Themen bzw. auf die Engführung mit sich selbst ausgelegt. Modifikationen von Themen resultieren beinahe ausschließlich aus der eingeforderten kontrapunktischen Variabilität, welche die vielfache Verknüpfung der Themen mit sich bringt.

Der entscheidende und fundamentale Unterschied beider Kontrapunktauffassungen, der sich auch in der Reflexion ganz evident zeigt, liegt im Verständnis der Linie innerhalb des polyphonen Geflechts: Nach Kurth ist es die Linie an sich, die einer kontinuierlichen Wandlung unterliegt. Varianz und Spannung sollen folglich basalen melodischen Grundelementen bereits inhärent sein, sodass die Verbindung mehrerer Linien diese lediglich komplementär hervorbringen. Bei Taneev hingegen ist die Linie fest und unveränderlich und funktioniert alleinstehend kaum. Die Besonderheit des Konzepts liegt in der variablen, möglichst vielfachen Verknüpfung mehrerer Linien, deren Struktur nach dieser Vorgabe konzipiert ist. Es ist auffällig, dass sich dieser Punkt, welcher in keinem der beiden Lehrwerke konkret formuliert wird, in sämtlichen betrachteten Werken spiegelt und insofern dem jeweiligen Vorbild entspricht.

Sowohl Kurth als auch Taneev plädieren zeitlebens für ein Festhalten an der Tonalität und stellen dies als Prämisse ihren Lehren voran. Was Kurth unter Tonalität versteht, erklärt er in seinem Werk *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, das im Jahr 1920, also nur wenige Jahre nach dem *Linearen Kontrapunkt* erschienen ist:

Der Begriff Tonalität bedeutet die einheitliche Beziehung der Klänge auf eine zentrale Tonika und enthält daher zweierlei Voraussetzungen; einmal das Vorhandensein zusammenschließender Momente, zweitens das Vorhandensein oder zumindest die ideelle Rekonstruierbarkeit eines tonartlichen Zentrums.²⁹⁸

Da diese Definition ebenso für den *Linearen Kontrapunkt* Gültigkeit besitzt, fußt Kurths gesamte Lehre auf einem vergleichsweise eng gefassten Tonalitätsbegriff. Im Falle Taneevs ergibt sich eine andere Evidenz: Obwohl sich sein *Bewegbarer Kontrapunkt* ausschließlich auf den Kontrapunkt der Renaissance bezieht und sich insofern nicht mit Tonalität/Harmonik beschäftigt, ist davon auszugehen, dass seine Vermittlung von Kontrapunkt eine Übertragung auf die zeitgenössische Kompositionspraxis beinhaltet. Deutlich dafür spricht seine Favorisierung tonalen Komponierens, die sich sowohl in Urteilen über Werke seiner Schüler äußert – so würdigt er beispielsweise die Werke Rachmaninovs, während er jenen von Skrjabin oder Stančinskij kritisch gegenübersteht²⁹⁹ – als auch in seinem eigenen Œuvre erkennbar ist, das durchweg klassisch-harmonischer Tonalität entspricht.

298 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin ²1923, S. 306.

299 Vgl. dazu die Tagebucheintragungen Taneevs zu Werken Skrjabins, enthalten in Taneev, »Tagebucheintragungen« (wie Anm. 89), S. 176–183, und die Einschätzung Anatolij Aleksandrov in: Aleksandrov, »Aus Taneevs Spiel sprach echte Empfindung« (wie Anm. 86), S. 250.

Das unbedingte Festhalten beider Theoretiker an tonalen Fundamenten muss für die jüngere Komponistengeneration einer Direktive geglichen haben, sie spiegelt sich aber dennoch nicht in deren Kompositionen wider. Der Umgang mit Tonalität bzw. die Verbindung von Kontrapunkt und Tonalität gestaltet sich äußerst vielseitig und aufgrund der Individualität der Kompositionen im Gesamtbild äußerst heterogen. Aus diesem Grund erscheint es wenig sinnvoll, geschweige denn möglich, zu versuchen, die unterschiedlichen Ausprägungen von Tonalität in einheitlichen, sinnhaften Kategorien zu bündeln oder in Graden zu messen,³⁰⁰ zumal zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Gültigkeit von Grundfesten der Harmonik kontinuierlich untergraben und damit ihre Terminologie als Voraussetzung musikalischer Analyse ihrer Grundlage beraubt wird. Die untersuchten Werke reflektieren die Pluralität dieser Zeit, ihr Tonalitätsspektrum reicht von tonalen Strukturen über freitonale bis hin zu modalen skalenorientierten Systemen. Gleichwohl gibt es an beiden Polen keine Extreme, also weder absolut tonale bzw. klassisch-funktionsharmonische Anlagen noch atonale, die nach einer strikten Vermeidung tonaler Klangbilder streben (dazu später mehr). Speziell die Haltung Kurths offenbart in diesem Zusammenhang einen latenten Widerspruch: Seine strikte Ablehnung progressiver Ansätze scheint kaum vereinbar mit der Tatsache, dass ein Aufbrechen funktionsharmonischer Strukturen eine gesteigerte Freiheit der Linie im polyphonen Geflecht mit sich bringt. Einerseits muss ihm dies eingeleuchtet haben,³⁰¹ andererseits scheint er nicht bereit gewesen zu sein, diese Erkenntnis konsequent weiterzudenken, an deren Ende das Verlassen der Tonalität stehen muss.

Aus den Ergebnissen der Untersuchung beider Kontrapunkttheorien im zweiten Teil der Arbeit konnte abgeleitet werden, dass Taneevs *Bewegbarer Kontrapunkt* deutlich näher an historischen Vorbildern orientiert ist. Er will nicht mit bestehenden Lehrwerken brechen, sondern eine neue Dimension in der Beschreibung und im Umgang mit Kontrapunkt erreichen. Einen historischen sowie theoretischen Anknüpfungspunkt seiner Lehre bildet, wie Taneev mehrfach erwähnt, das 1753 erschienene Werk *Die Abhandlung von der Fuge*³⁰² von Friedrich Wilhelm Marpurg, das sowohl in der detaillierten,

300 Als gutes Beispiel dafür kann die divergierende Rezeption von Křenek's 1. Streichquartett angeführt werden: Während Heinz Tiessen dieses als »atonal-heterophones« Stück beschreibt, wollen andere Analysen darin durchaus harmonische Fundierungen erkennen. Vgl. dazu Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik* (wie Anm. 234), S. 62.

301 Hier ist in erster Linie Kurths Kritik an Riemanns Kontrapunktlehre anzuführen, die sich am harmonischen Gerüstsatz orientiert (siehe Kapitel 5.1 zu Kurths Theorie.)

302 Vollständiger Titel: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Die Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*, 2 Bde., Berlin 1753–1754.

systematischen Anlage als auch in seinem Anspruch – Marpurgs Intention war ebenfalls die Etablierung kontrapunktischer Strukturen, damals als Antwort auf einen von ihm abgelehnten *galanten Stil* – vorbildhaft auf Taneev gewirkt haben muss. Taneev greift das Gedankengut von Marpurg auf und transformiert es unter Einbezug der Entwicklungen seiner Zeit in eine eigene Lehre. Marpurgrezeption wie auch seine Lehre lassen erkennen, dass Taneev seine Arbeit nicht als Erneuerung theoretischer Inhalte betrachtet, dass er nicht Bestehendes verwirft, sondern seine Arbeit als Erweiterung des Bestehendem, als Verbesserung und Optimierung versteht. Zweifelsfrei waren sowohl seine mathematischen Methoden als auch die darüber transportierte Kontrapunktästhetik, welche nach Variabilität, Vielfalt und auch vermehrter Verwendung strebt, absolute Neuheiten – sie rüttelten jedoch nicht an bestehenden Axiomen der Kontrapunktlehre.

Deutlich anders verhält es sich bei Kurt, dessen Intention eine Abkehr von fundamentalen Aspekten der historischen Kontrapunktlehre war: Über das Einbringen neuer Inhalte bei gleichzeitiger Dekonstruktion der bestehenden Lehre, vor allem aber auch durch die Etablierung einer neuartigen, konkreten, vielen Zeitgenossen unmittelbar einleuchtenden Terminologie³⁰³ versuchte er, eine völlig neue Perspektive auf das Thema Kontrapunkt zu eröffnen. Insofern stellte die Veröffentlichung einen zweifachen Bruch dar – mit der bestehenden Kontrapunktlehre wie auch mit der etablierten Bachforschung – wie auch eine scharfe Provokation, die wiederum zu einer starken Polarisierung in der Rezeption führte. Mehr als Kurth dies ursprünglich intendiert hatte, wurde ihm nun die Rolle eines Erneuerers zugeschrieben, dessen Ansätze teils als hochmodern bewertet wurden. Wie die Auswertung der Dokumente und Diskurse zu seiner Person, vor allem aber die musikalische Analyse von Kompositionen, die Kurths Ideal aufgreifen, gezeigt haben, wurde diese Bewegung von einer Gruppe von Komponisten getragen, auf welche *Der lineare Kontrapunkt* eine immense Wirkung gezeigt hatte. Bezieht man zentrale gemeinsame Merkmale der Rezeption mit ein – die Größe der Gruppe, die sich mit dem linearen Kontrapunkt auseinandergesetzt hat (Komponisten, Kritiker, Rezensenten, Lehrer etc.),

303 Das Bestreben, eine neue Terminologie zu prägen, die der Beschreibung progressiver Veränderungen in der Kunst gerecht wird, lässt sich kunstgattungsübergreifend im Zusammenhang mit einer »linearen Strömung« erkennen. Auch Heinrich Wölfflin erläutert im Vorwort der *Kunstgeschichtlichen Gattungsbegriffe* die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Anpassung der Terminologie: »Die begriffliche Forschung in der Kunstwissenschaft hat mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten. Während die Kunstgeschichte nach ihrer stofflichen Grundlage durch die Arbeit der letzten Generation fast überall und von Grund aus eine neue geworden ist, haben die Begriffe, mit denen diese Tatsachen für die geschichtliche Erkenntnis verarbeitet werden sollen, sich weniger verändert.« Vgl. dazu, Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (wie Anm. 9), S. VI.

die Zahl der Kompositionen sowie die Tatsache, dass an der Bewegung namhafte Komponisten beteiligt waren und sie repräsentierten – , scheint es durchaus plausibel, diese Bewegung als eine ›lineare Strömung‹ zu verstehen, welche retrospektiv für den Zeitraum zwischen 1918 und 1925 einen gewichtigen Anteil am Musikschaffen im deutschsprachigen Raum hatte. Für Taneev gilt Ähnliches, auch hier adaptierte eine große Gruppe junger Musikschafter dessen Ideale und setzte sie kompositorisch um. Dieser Gruppe gehören ebenfalls gewichtige Vertreter der Musikgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts an, weswegen auch hier kaum von einem Randphänomen gesprochen werden kann. Vielmehr stellt sich die Frage, ob das kontrapunktische Komponieren – zumindest bezogen auf das Entstehen von Klavierwerken – zwischen 1900 und 1915 nicht das zentrale, verbindende Merkmal einer Generation junger russischer Komponisten im Moskauer Raum war. Taneevs Lehre brach dabei wenig mit bestehenden Vorbildern, sondern entwickelte neue Methoden, alte Techniken alternativ zu begreifen, zu systematisieren und zu lehren. An die Stelle direkter Kritik an seiner Lehre trat Kritik an seinem Ideal einer – aus der Sicht seiner Kritiker übermäßigen – Verwendung kontrapunktischer Strukturen. Während der Vorwurf an Kurth sich gegen dessen Progressivität richtete, wurde Taneev wegen seiner konservativen Rückgriffe kritisiert.³⁰⁴ Die Richtung der Kritik divergiert: Kurth wurde wegen seiner Inhalte, nicht wegen der Fokussierung auf Linearität und Kontrapunkt kritisiert; Taneev wegen seiner starken Affinität zu Kontrapunkt, nicht jedoch aufgrund seines Lehrbuchs. Tatsache ist, dass beide Lehren – so unterschiedlich sie auch rezipiert wurden – bei einer jungen Komponistengeneration auf fruchtbaren Boden fielen, was sich unter anderem mit einer Art Theorievakuum erklären lässt. Nicht zufällig erscheinen genau in dieser Zeit, die von der Suche nach Orientierung und der Frage nach der Zukunft der Musik geprägt war, zwei Theoriewerke, deren Anspruch es ist, über die Musiktheorie hinaus eine Philosophie, ein Generalkonzept zu vermitteln. Der Umstand, dass dieses ›Theorieangebot‹ von zahlreichen Musikschaftern der Zeit als Zukunftsperspektive, Vorbild, Anhaltspunkt angenommen wurde und eine große Wirkung zu entfalten vermochte, konnte anhand der linearen Analysen erstmals nachgewiesen werden. Da beiden Theorien im Kontext des frühen 20. Jahrhunderts eine viel größere Bedeutung zukommt, als bisher angenommen wurde, dürfte mit der vorliegenden Arbeit ein neues, bislang

304 Als Beispiel dafür, dass selbst enge Freunde Taneevs Hang zu Kontrapunkt als konservativ und übertrieben kritisierten, lässt sich die Haltung von Taneevs Freund Pëtr Il'ič Čajkovskij anführen, der eben dies in Taneevs Streichtrio erkennen will und Taneevs Werke offen »langweilig« nennt. Taneev erwidert, dass dies an fehlender Inspiration läge und nicht am Kontrapunkt. Vgl. dazu den Brief von Taneev an Pëtr Il'ič Čajkovskij vom 4. September 1880.

wenig beleuchtetes Phänomen in den Blickpunkt rücken. Bestehende Narrative, die sich maßgeblich an bestimmten Hauptsträngen der Musikgeschichte orientieren, müssen daher zumindest überdacht werden.

Ein weiteres, sich daran anknüpfendes Ergebnis der Forschung zeigt sich im Zusammenhang mit der kritischen Reflexion der Musikgeschichtsschreibung über das frühe 20. Jahrhundert. Die kompositorische Rezeption offenbart – das gilt für Taneev wie für Kurth – wie bereits erwähnt eine unglaubliche Vielfalt in der Interpretation der linearen Philosophien. Die unterschiedlichen Komponisten greifen jeweils unterschiedliche Inhalte verschieden stark auf und verbinden ihre persönliche Interpretation der Inhalte mit einem wiederum durch zahlreiche andere Einflussfaktoren geprägten Individualstil. Hinzu kommt hier, dass sich die Komponisten zu bestimmten Zeiten den Theorien Kurths und Taneevs annähern oder entfernen, sodass, gemessen an einer Zeitachse, ein bewegliches, fluides, komplexes Bild entsteht. Die Ausdifferenzierung in der Ausprägung geht so weit, dass die verschiedenen Facetten der Rezeption bzw. die unterschiedlichen Wirkungsgrade kaum zusammenfassend generalisiert oder gar kategorisiert werden können. Beschrieben und greifbar gemacht werden kann dies letztlich kaum mithilfe von in der Musikgeschichtsschreibung gängigen teleologischen Erklärungsmustern, welche auf einer (erwartbaren) Wirkung von Punkt A auf Punkt B fußen. Sehr deutlich zeigt sich diese Problematik erneut am Beispiel der Tonalität: Wie bereits in der Einleitung diskutiert, unterliegt der Tonalitätsbegriff seit seiner Entstehung einer kontinuierlichen Bedeutungsveränderung, die durch epochale Kontexte, aber auch durch sprachliche und kulturelle Momente bedingt ist. Die Frage der Tonalität in Werken nimmt musikgeschichtlich einen so übergeordneten Stellenwert ein, dass lange Zeit das gesamte Repertoire europäischer Kunstmusik und selbst Kompositionsmodelle, die weit vor der Beschreibung Dur-Moll-tonaler Systeme datieren, an diesen Maßstäben gemessen wurden und noch werden. Mit Recht wurde in der Musiktheorie des 20. Jahrhunderts vielfach die generelle Frage aufgeworfen, wie zielführend das Anlegen von Tonalitätskriterien überhaupt ist, ob die Funktionsweise von Werken über diesen Zugang zu erfassen ist oder ob nicht alternative Perspektiven dadurch eingeschränkt werden. Bei der Beschäftigung mit Linearität und Kontrapunkt lässt sich das Thema Tonalität ebenfalls nicht umgehen, wie sich in den Analysen mehrfach gezeigt hat. Es wurde bereits festgestellt, dass sich kaum eines der analysierten Werke klar anhand der bestehenden Terminologie fassen lässt: Die Werke Ernst Křeneks und Heinz Tiessens sind weder tonal noch atonal, sie lassen sich am ehesten noch als freitonal beschreiben. Die Solo-Sonaten von Artur Schnabel und Eduard Erdmann sind wegen ihrer einstimmig-linearen Anlage nicht zu bewerten, einzig die Solo-Sonate August Halms könnte aufgrund der Scheinstimmenphänomene und der Bach-inspirierten Dreiklang-Arpeggien als tonales Werk betrachtet werden. Die Werke Heinrich Kaminskis weisen

tonale Kriterien im Sinne akkordischer Fortschreitungen auf, enthalten jedoch keine funktionalen Bezüge zueinander und sind darüber hinaus mit dissonanten, akkordfremden Klängen versehen, die nicht tonal erklärbar sind. Auch Kadenzten als scheinbar tonale Verbindungen lassen sich hier plausibler anhand der Klausellehre denn funktionsharmonisch deuten. Für die russischen Komponisten gilt Ähnliches: Rachmaninovs Werk kann durchaus als tonal bezeichnet werden, für Skrjabin und Metner gilt bereits, dass der Dissonanzgrad so hoch ist, dass eine Zuordnung zu Tonalität problematisch erscheint. Die Werke Stančinskij's und Zaderackij's sind noch schwieriger einzuordnen. Hier findet sich eine Mischung aus modalen und freitonalelementen, die Zusammenklänge wirken in Teilen scheinbar völlig frei und ausschließlich dem linearen Verlauf untergeordnet. Während also eine Beschreibung dieser Musik anhand tonaler Kriterien mindestens problematisch ist, drängt sich ein anderes, zentrales Merkmal als analytische Grundlage förmlich auf: Linearität. Wie diese Arbeit gezeigt hat, lassen sich eine ganze Reihe von (teils sehr unterschiedlichen) Werken, die einer größeren Strömung zuzuordnen sind, qualitativ sinnvoll im Spiegel linearer Aspekte begreifen, einordnen und zugänglich machen. Erst durch das Anlegen linearer Analysewerkzeuge können relevante Charakteristika von Werken (Struktur, Konzept, zugrunde liegende Kompositionsmodelle und Satztechniken) und die Ausdifferenzierung unterschiedlicher Interpretationen von Linearität sichtbar gemacht werden. In einem größeren Kontext der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts stellt sich folglich die Frage, inwiefern bestehende, allgemein für gültig befundene Kausalitätsketten und Narrative, die maßgeblich auf Basis eines tradierten Tonalitätsdenkens entstanden sind, hinterfragt und womöglich neu bewertet werden müssen, oder ob der ›linearen Strömung‹ sowohl mit Blick auf das musiktheoretische Fundament als auch deren Eingang in die zeitgenössische Kompositionspraxis ein bislang ungeahnter Stellenwert im Kanon der vielfältigen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts beigemessen werden muss.

Anknüpfend an die Schwerpunkte dieser Arbeit ergeben sich eine Reihe weiterer Forschungsdesiderate, die einerseits im musiktheoretischen Bereich und der konkreten kompositorischen Auseinandersetzung mit Linearität im 20. Jahrhundert liegen, andererseits im musikhistorischen Bereich, insbesondere in einer weitergehenden Erforschung beteiligter Personen und möglicher Transfers der Theorien über kulturelle Grenzen hinaus.

Der russische Komponist und Musikschaffende Boris Vladimirovič Asaf'ev hat im Jahr 1931 eine Übersetzung von Ernst Kurths *Linearem Kontrapunkt* ins Russische herausgegeben, zu der er auch das Vorwort verfasste. Asaf'ev gilt als herausragende Persönlichkeit russischer Musikgeschichte und Mitbegründer der russischen Musikwissenschaft. Sein musiksoziologisches und -pädagogisches Wirken zeigt sich unter anderem in der breitgefächerten

Beschäftigung mit der deutschsprachigen Musikliteratur³⁰⁵ und Komponisten aus dem deutschsprachigen Raum, darunter Ernst Křenek, also jenen Komponisten, die zum Rezeptionskreis von Kurths *Linearem Kontrapunkt* gezählt werden können. Asaf'ev selbst betrachtete den *Linearen Kontrapunkt* als wegweisendes, zentrales Werk für sein eigenes Schaffen: Sein Hauptwerk *Die musikalische Form als Prozess* ist wesentlich durch Kurths *Linearen Kontrapunkt* inspiriert und beeinflusst, was durch mehrfache Verweise innerhalb des Werkes, insbesondere den Rekurs auf Kurths Konzepte von Linearität und Energetik, belegt ist.³⁰⁶ Die Verbreitung und Wirkung von Asaf'evs durch Kurth inspiriertes Werk, auch ganz konkret des Begriffs der Linearität, war bereits Teil verschiedener Forschungen³⁰⁷ – hier bieten sich jedoch anknüpfende Untersuchungen an, vor allem mit Fokus auf ein mögliches Zusammenwirken von Kurths Theorien (gespiegelt im Werk Asaf'evs) und den Theorien Taneevs im Kontext russischer Musikgeschichte.

Der junge Dmitrij Dmitrievič Šostakovič könnte ein Beispiel für einen Komponisten sein, der mit beiden Theorien in Berührung kam. Aufgrund seiner Ausbildung am St. Petersburger Konservatorium und dessen Umfeld liegt die Rezeption von Asaf'evs Werken nahe. Ferner hatte Šostakovič in jungen Jahren am Konservatorium Klavierunterricht bei Leonid Vladimirovič Nikolaev, einem ehemaligen Kompositionsschüler Taneevs, zu dem er in späteren Jahren Folgendes äußerte:

Es ist zu bedauern daß er, ein Schüler von Sergej Tanejew, nicht auch Komposition unterrichtete. Ich zeigte ihm meine Kompositionen und erhielt von ihm stets wertvolle Hinweise und Ratschläge.³⁰⁸

Šostakovič scheint demnach große Stücke auf Nikolaev gehalten zu haben und sich ferner eine Vermittlung der Lehre Taneevs durch seine Person gewünscht zu haben, für die er offenbar Interesse zeigte. Es könnte sich unter Einbezug dieser Erkenntnisse als spannend herausstellen, einige ausgewählte Werke

305 Asaf'ev ist ferner für die Übersetzung von Paul Bekkers Werk *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* als Herausgeber verantwortlich. Vgl. dazu Maria Lobanova, Art. »Asaf'ev, Boris Vladimirovič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18176>> 24.10.2023.

306 Elina Viljanen, »Boris Asaf'ev. Soviet Musicologist«, in: *Acta Semiotica Fennica XXIX*, hrsg. von Eero Tarasti u. a., Helsinki 2008, S. 505–514.

307 David Haas, *Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought. 1917–1932*, New York u. a. 1998, S. 73–73 und S. 94 f.

308 Dmitrij Šostakovič [Dmitri Schostakowitsch], *Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Interviews, Diskussionsbeiträge, Briefe*, aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, Leipzig 1983.

Šostakovičs, beispielsweise die Präludien op. 34 (1932/33) oder Präludien und Fugen aus dem Zyklus op. 87 (1950/51), kursorisch auf das Vorkommen linearer Momente zu analysieren und in einem zweiten Schritt zu untersuchen, inwiefern darin tendenziell eine Linearität nach Kurth/Asaf'ev oder eher ein kontrapunktisches Denken nach Taneev zum Ausdruck kommt.

Im Kontext der deutschsprachigen Musikgeschichte ergeben sich ebenfalls einige an die Erkenntnisse dieser Arbeit anknüpfende Forschungsmotive. Der Begriff der Linearität wurde in der Musikwissenschaft, vorrangig in der Systematischen Musikwissenschaft, mehrfach retrospektiv auf bestimmte Elemente des Komponierens der 1920er-Jahre angewandt. So gibt es Untersuchungen, die Linearitätskonzepte in Schönbergs atonalen Werken erkennen wollen, ebenso wurden Begriffe wie Zwölfton-Kontrapunkt bzw. Zwölfton-Fuge geprägt. Dem scheint das Bestreben zugrunde zu liegen, Linearität bzw. Kontrapunkt mit anderen, musikgeschichtlich weitaus bedeutsameren Gegenständen wie Atonalität oder Zwölftontechnik zu verbinden. Eine interessante Beobachtung ist dabei, dass solche Versuche oftmals ungeachtet der Tatsache unternommen wurden, dass teilweise völlig unterschiedliche, sogar gegensätzliche Interpretationen von ›Linearität‹ zugrunde gelegt wurden.³⁰⁹ Unter den zahlreichen Werken, die zu dieser Thematik erschienen sind, wäre sicherlich eine Beschäftigung mit solchen besonders aufschlussreich, die einen direkten Bezug zu der von Kurth geprägten Begriffsinterpretation aufweisen. So könnte zum Beispiel Ernst Křenek's Werk *Studies in Counterpoint Based on the Twelve Tone Technique*³¹⁰, dem eine intensive Beschäftigung des Autors mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* vorangegangen war, auf musiktheoretischer Ebene daraufhin untersucht werden, inwiefern lineares Denken durch Zwölftontechniken bedingt sein kann bzw. sich damit verbinden lässt.

Die Betrachtung der Theorie, ihrer Verbreitung und Rezeption, insbesondere aber ihrer immensen Auswirkung auf die zeitgenössische Kompositionspraxis zeigt, dass das Aufkommen linearer, kontrapunktisch inspirierter Strömungen im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ein Phänomen darstellt, das bislang erstaunlich unbeachtet abseits der Hauptstränge der Musikgeschichtsschreibung blieb, dessen Relevanz und Bedeutung jedoch maßgeblich

309 Vgl. dazu Allen Forte, »Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music. A Study of the Opus 15 Song Cycle, in: *Journal of Music Theory* Vol. 36, No. 2 (Autumn 1992), S. 285–382. Der Autor kommt hier zu dem Ergebnis, dass Linearität in den betrachteten Werken Schönbergs untrennbar mit der motivischen Struktur verbunden sei. Linearität nach Kurth bedeutet jedoch das Gegenteil, nämlich die Vermeidung einer Einschränkung des freien melodischen Verlaufs durch festgelegte Motivabfolgen (oder Zwölftonfolgen).

310 Ernst Křenek, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve Tone Technique*, New York 1940.

für die Vorgänge im frühen 20. Jahrhundert sind. Sowohl Ernst Kurth als auch Sergej Taneev gelang es, wenngleich auf völlig unterschiedlichen Wegen und mit unterschiedlichen Absichten, mit ihren musiktheoretischen Konzepten und ästhetischen Idealen Enthusiasmus bei einer jungen Komponistengeneration zu entfachen und auf diese Weise ihre Ideale im Musikschaffen der Zeit nachhaltig zu verankern. Es ist klar, dass hinsichtlich der unterschiedlichen Rezeptionsebenen und unterschiedlichen Intentionen sowie vor dem Hintergrund einer durch extremes Progressivitätsstreben und Durchbrechen bestehender Strukturen geprägten Zeit aus den verschiedenen Interpretationen von Linearität und Kontrapunkt eine außerordentliche Pluralität, aber auch Divergenz resultiert. Dennoch lassen sich Kernelemente der Lehren Kurths und Taneevs – das haben die musikalischen Analysen gezeigt – in allen Kompositionen wiederfinden: Insofern stellt sich die Philosophie linearer Satztechniken als roter Faden dar, der die großen musikgeschichtlichen Vorgänge des 20. Jahrhunderts an vielen Stellen streift und in Zukunft möglicherweise verstärkt Eingang in die Narrative der Musikhistoriografie finden sollte.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Abegg, Werner und Samson, Ingrid:** Art. »Kaminski, Heinrich«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27794>, 24.10.2023.
- Aleksandrov, Anatolij:** »Aus Taneevs Spiel sprach echte Empfindung (1963)«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk* (= studia slavica musicologica 3), Berlin 1996, S. 231–253. Gekürzte Übersetzung, die im Wesentlichen der veränderten Fassung (1975) des Originaldrucks von 1963 folgt. Der Beitrag erschien zwischen 1963 und 1965 in drei Heften – Heft 5/1963 (S. 28–32), Heft 8/1963 (S. 50–54) und Heft 6/1965 (S. 64–67) – in der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* und trug dort die Titel *Iz vospominanij o Taneeve* [»Aus den Erinnerungen an Taneev«] und *Vospominanija o Taneeve* [»Erinnerungen an Taneev«]. Ein veränderter Nachdruck mit einzelnen Kürzungen und Ergänzungen wurde veröffentlicht unter dem Titel: *Vospominanija o Sergee Ivanoviče Taneeve* (»Aus den Erinnerungen an Sergej Ivanovič Taneev«) in: Vladimir Michajlovič Blok (Hrsg.), *A. N. Aleksandrov. Vospominanija, stat'i, pis'ma* [»A. N. Aleksandrov – Erinnerungen, Aufsätze und Briefe«], Moskau 1975, S. 37–62.
- Alekseev, Aleksandr [Alexejew, Alexander]:** »Die Klaviermusik Nikolai Medtners und seine Konzerte für Klavier und Orchester«, in: Alekseev, Aleksandr [Alexejew, Alexander], *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hrsg. und aus dem Russ. übers. von Ernst Kuhn (= studia slavica musicologica 42), Berlin 2008, S. 47–114.
- Anonym:** Konzertrezension »Westphal – Hendorf – Hindemith«, in: *Mainzer Anzeiger*, 29. November 1919.

- Beck, Joachim:** »Wilhelm Furtwängler«, in: *Die Musik* 15 (1922/23), S. 568–576.
- Bekker, Paul:** *Neue Musik*, Stuttgart und Berlin 1919.
- Biesold, Maria:** *Sergej Rachmaninoff 1873–1943. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiografie*, Weinheim und Berlin ²1993.
- Bitzan, Wendelin:** »Durch alle Tonarten. Omnitonale Präludienzyklen für Klavier. Eine Darstellung der Gattungsgeschichte mit besonderem Blick auf Musik aus Sowjetrußland«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 185–219.
- Bitzan, Wendelin:** »Taneev, Skrjabin und das Orchester: Konzepte zyklisch-mehrsätziger Form in russischen Symphonien an der Wende zum 20. Jahrhundert«, in: *Musik & Ästhetik* 84 (2017), S. 60–77.
- Bleiche, Michael:** Art. »Tonalität«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Freiburg 1992.
- Čajkovskij, Modest:** »Taneev war nicht nur eine musikalische Autorität von europäischem Rang, sondern ein Vorbild für alle, die das Glück hatten, ihn näher zu kennen (1915)«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk* (= studia slavica musicologica 3), Berlin 1996, S. 188–200. (Originaltitel: Modest Čajkovskij: »O Sergeje Ivanoviče Taneeve«, in: *Sergej Ivanovič Taneev – Ličnost', tvorčestvo i dokumenty ego žizni*, hrsg. von K. Kuznecov, Moskau 1925, S. 85–93.)
- Cannata, David Butler:** *Rachmaninoff and the Symphony*, Innsbruck 1999.
- Dahlhaus, Carl:** »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹«, in *Bach-Jahrbuch* 49 (1962), S. 58–79.
- Dahlhaus, Carl:** *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Ruth E. Müller (= Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt 1989.
- Danuser, Hermann:** »Energie als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew«, in: *Gedenkschrift Ernst Kurth 1886–1946* (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF 6/7), Bern und Stuttgart 1986, S. 71–94, <http://doi.org/10.5169/seals-835360>.
- Eggebrecht, Hans Heinrich:** Art. »Polyphonie«, in: *Riemann Musik Lexikon*, Mainz 1967, S. 740.
- Erdmann, Eduard:** »Anweisungen zur Sonate für Violine solo«, in: Christoph Bitter und Manfred Schlösser (Hrsg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1972, S. 163.
- Federhofer, Hellmut:** *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien 1981.

- Flamm, Christoph:** *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien* (= *studia slavica musicologica* 5), Berlin 1995.
- Flamm, Christoph:** Art. »Rachmaninov, Sergej Vasil'evič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11833>> 24.10.2023.
- Flamm, Christoph:** Art. »Stančinskij, Aleksej Vladimirovič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016 <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24500>> 24.10.2023.
- Forste, Allen:** »Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music. A Study of the Opus 15 Song Cycle«, in: *Journal of Music Theory* 36, No. 2 (Autumn 1992), S. 285–382.
- Frobenius, Wolf:** »Art. Polyphony. I. Western«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London und New York 2001, S. 74–78.
- Frobenius, Wolf:** Art. »Polyphon, polyodisch«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Freiburg i. Br. 1980.
- Gaub, Albrecht:** Art. »Taneev, Sergej Ivanovič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/29000>> 24.10.2023.
- Grabner, Hermann:** *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart 1930.
- Gravelle, Shannon Marie:** *A Preliminary Study of the Choral Works and Style of Sergei Taneyev*, University of Iowa, 2017, <<https://ir.uiowa.edu/etd/5484>>.
- Haas, David:** *Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought. 1917–1932*, New York u. a. 1998.
- Jakovlev, Vasilij Vasil'evič:** *Nikolaj Karlovič Metner/Nikolaj Medtner* (= *Biografii Sovremennyh Russkich Kompozitorov/Biographien Moderner Russischer Komponisten*), Moskva/Moskau 1937, russisch/deutsch, deutsche Version zitiert nach Flamm 1995, S. 337–340.
- Jalowetz, Henri [Heinrich]:** »Polyphonie und Kontrapunkt«, in: *Pult und Taktstock* 7 (1925), S. 119–123.
- Kaminski, Heinrich:** »Prolegomena zum »Concerto grosso«, in: *Pult und Taktstock*, 1/1 (1924), S. 11–13.
- Kaminski, Heinrich:** »Zum Concerto grosso«, in: *Pult und Taktstock* 5 (1925), S. 84–86.
- Kampe, Gordon:** »»Misreading Ernst Kurth«: Der Einfluß der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren«, in: Patrick Boenke und Birger

- Petersen (Hrsg.), *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 82), Hildesheim u. a. 2014, S. 213–222.
- Klause, Inna:** *Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*, Göttingen 2014.
- Koch, Heinrich Christoph:** *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.
- Krebs, Wolfgang:** *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 28), Tutzing 1998.
- Křenek Ernst:** »Streichquartett in einem Satz«, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 48 (1921), S. 405–407.
- Křenek Ernst:** *Studies in Counterpoint Based on the Twelve Tone Technique*, New York 1940.
- Křenek, Ernst:** *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998.
- Křenek, Ernst:** *Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, hrsg. von Claudia Maurer Zenk und Rainer Nonnenmann, Köln u. a. 2010.
- Krützfeld, Wilhelm:** Art. »Kontrapunkt«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12849>> 24.10.2023.
- Kurth, Ernst:** »Zur Motivbildung Bachs«, in: *Bach-Jahrbuch* 14 (1917), S. 80–136.
- Kurth, Ernst:** »Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts. Eine Erwiderung«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 176–182.
- Kurth, Ernst:** *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin ³1922.
- Kurth, Ernst:** *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin ²1923.
- La Motte-Haber, Helga de:** »Die Musikpsychologie von Ernst Kurth: Tonpsychologie und Musikpsychologie« in: *Gedenkschrift Ernst Kurth 1886–1946* (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF 6/7), Bern und Stuttgart 1986, S. 95–108, <<http://doi.org/10.5169/seals-835361>>.
- Leonard, Richard Anthony:** *A History of Russian Music*, Westport ²1977.
- Lobanova, Maria:** *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004.
- Louis, Rudolf:** *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München 1909.
- Lunačarskij, Anatolij:** *Taneev und Skrjabin* (= Musik-Konzepte 32/33), München 1983, übers. von Paul Rühl, S. 26–41. (Originaltitel: Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič: »Taneev i Skrjabin«, in: *Novyj mir* 6 (1925), S. 113–126.)

- L'vov, Pavel:** Sergej Taneev. »Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils«. Eine Rezension (1910) (= *studia slavica musicologica* 3), Berlin 1996, S. 275–279. (Originaltitel: L'vov, Pavel: »S. Taneev. Kontrapunkt strogogo pis'ma«, in: *Apollon* Heft 9 [1910], Chronika, S. 45–49.)
- Marpurg, Friedrich Wilhelm:** *Die Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*, 2 Bde., Berlin 1753–1754.
- Marquardt, Rudolf:** *Der Lehrer des Kontrapunktes*, Berlin 1909.
- Martyn, Barrie:** *Rachmaninoff. Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot u.a. 1990.
- Mersmann, Hans:** »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel«, in: *Melos* 1 (1920), S. 406–418.
- Metzger, Heinz-Klaus:** »Heinrich Kaminski«, Vortrag von 2005, in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft e. V.* 6 (2007), S. 58–66.
- Mühlbach, Marc:** *Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch*, Berlin 1994.
- Münch, Martin:** *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabin. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik* (= *musica berolinensia* 11), Berlin 2004.
- Nemtsov, Jascha:** »»Ich bin schon längst tot«. Komponisten im Gulag. Vsevolod Zaderackij und Aleksandr Veprik«, in: Manfred Sapper u. a. (Hrsg.), *Ost-europa* 6/2007, S. 315–340.
- Nemtsov, Jascha:** »Dialog mit Bach im sibirischen Gulag. Vsevolod Zaderatsky und seine 24 Praeludien und Fugen«, Booklet zur CD: Vsevolod Zaderatsky, *24 Preludes and Fugues*, 2 CDs, Profil Medien 2015, S. 2–7.
- Osthoff, Helmut:** »Von der Entwicklung der Polyphonie«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 123 (1962), S. 390–393.
- Peters, Manfred:** »Vom Wesen und »eigentlichsten Leben« der Musik«, in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft* 9 (2013), S. 13–26.
- Platen, Emil:** Art. »Fuge«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13214>> 24.10.2023.
- Riemann, Hugo:** *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig 1888.
- Rösler, Hans-Peter:** *Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund*, Hamburg 1998.
- Rovenko, Alexander:** *Grundlagen der Engführungskontrapunktik* (= *Musica Berolinensia* 12), Berlin 2004.

- Sabaneev, Leonid:** »Mein Lehrer Sergej Taneev (1925)«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk* (= studia slavica musicologica 3), Berlin 1996, S. 201–223. (Originaltitel: Sabaneev, Leonid: »Moi vospominanija o S. I. Taneeev«, in: *Sergej Ivanovič Taneev. Ličnost, tvorčestvo i dokumenty ego žizni*, hrsg. von Konstantin Kuznecov, Moskau 1925.)
- Sabaneev, Leonid [Ssabanejew, Leonid Leonidovic]:** *Geschichte der russischen Musik*, bearbeitet von Oskar von Riesemann, Hildesheim u. a. 1982. Originalausgabe: *Istorija ruskoj muzyki*, Leipzig 1926.
- Sachs, Klaus-Jürgen:** Art. »Contrapunctus«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Freiburg 1982, S. 37.
- Schader, Luitgard:** *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes*, Stuttgart und Weimar 2001.
- Schader, Luitgard:** »Ernst Kurth und Hermann Grabner. Die Suche nach dem ›Schlüssel für die Kunst Bachs‹«, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), S. 280–294.
- Schader, Luitgard:** Art. »Kurth, Ernst«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49627>> 24.10.2023.
- Schibli, Siegfried:** *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983.
- Schumacher, Rüdiger:** Art. »Heterophonie«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12687>> 24.10.2023.
- Schünemann, Georg:** *Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland* (= Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 3), hrsg. von Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel, München 1923, Reprint Hildesheim u. a. 1975.
- Simon, Artur:** Art. »Mehrstimmigkeit«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12804>> 24.10.2023.
- Šostakovič, Dmitrij [Schostakowitsch, Dmitri]:** *Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Interviews, Diskussionsbeiträge, Briefe*, aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, Leipzig 1983.
- Spitta, Philipp:** *J. S. Bach*, Leipzig ³1921.
- Steger, Hanns:** »Grundzüge der musikalischen Prinzipien Alexander Skrjamins«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 11–15.
- Stewart, John L.:** *Ernst Krěenek*, Tutzing 1990.
- Stuckenschmidt, Hans-Heinz:** »Melodie«, in: *Melos* 1 (1920), S. 334–336.

- Stuckenschmidt, Hans Heinz:** »Musik und Musiker in der Novembergruppe«, in: *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur* 3 (1928), S. 94–101.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz:** »Heinz Tiessen – der Freund«, in: Manfred Schlösser (Hrsg.), *Für Heinz Tiessen. Aufsätze, Analysen, Briefe, Erinnerungen, Dokumente, Werkverzeichnis, Bibliographie* (= Schriftenreihe der Akademie der Künste 13), Berlin 1979, S. 9–14.
- Taneev, Sergej Ivanovič:** *Materialy i dokumenty* (= Materialien und Dokumente), Bd. 1, hrsg. von Kiselev u. a., Moskau 1952.
- Taneev, Sergej:** »Tagebucheintragungen über fremde und eigene Musikwerke«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist*, S. 176–183.
- Taneev, Sergej Ivanovič [Taneiev, Serge Ivanovitch]:** *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, Boston 1962, Originalausgabe: *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma*, Moskau 1909.
- Taneev, Sergej Ivanovič:** Vorwort zu *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*, niedergeschrieben 1906 in Klin, in: ders., *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Andreas Wehrmeyer und Ernst Kuhn (= *studia slavica musicologica* 4), Berlin 2000.
- Taneev, Sergej Ivanovič:** *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (= *studia slavica musicologica* 4), aus dem Russischen übers. und hrsg. von Andreas Wehrmeyer und Ernst Kuhn, Berlin 2000.
- Thilmann, Johannes Paul:** *Probleme der neuen Polyphonie*, Dresden 1949.
- Thrun, Martin:** *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bonn 1995.
- Tiessen, Heinz:** »Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen«, in: *Melos* 4 (1924/25), S. 69–77.
- Tiessen, Heinz:** *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928). Probleme und Entwicklungen*, Mainz 1928.
- Tiessen, Heinz:** »Eduard Erdmann in seiner Zeit«, in: Christof Bitter und Manfred Schlösser (Hrsg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1972, S. 25–69.
- Toch, Ernst:** *Melodielehre*, Berlin 1923.
- Tjutčev, Fëdor Ivanovič:** Gedicht »Nachtwind«, enthalten in der Werksammlung: »*Ach, wie so tödlich wir doch lieben*«. *Gedichte – deutsch und russisch*, übersetzt von Siegfried von Nostitz, München und Moskau 1992, S. 76.
- Vasil'ev [Wassiljew], Pantelejmon:** »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners«, in: *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hrsg. und aus dem Russ. übers. von Ernst Kuhn (= *studia slavica musicologica* 42), Berlin 2008, S. 117–160.

Viljanen, Elina: »Boris Asaf'ev. Soviet Musicologist«, in: *Acta Semiotica Fennica* 29 (2008), S. 505–514.

Wehrmeyer, Andreas (Hrsg.): *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk* (= studia slavica musicologica 3), Berlin 1996.

Wetzel, Hermann: »Kritik Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie«, in: *Bach-Jahrbuch* 14 (1917), S. 173–175.

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

Zaderackij, Vsevolod Vsevolodovič: »Predislovie« [Vorwort/Kritischer Bericht], in: *Vsevolod Petrovič Zaderackij. Polnoe sobranie proizvedenij dlja fortepiano*, Band 1: *24 preljudii i fugi*, Moskau 2017, S. XIII–LXIV.

Zaderackij, Vsevolod Vsevolodovič: *Per aspera...*, Sankt Petersburg 2015.

Zetel, Isaak: *Nikolaj Karlovič Medtner – Der Pianist. Sein kompositorisches Schaffen, seine Interpretationskunst und Pädagogik* (= Edition IME 12), Sinzig 2003.

Musikalienverzeichnis

Erdmann, Eduard: *Sonate für Violine op. 12*, Jatho Verlag, Berlin (Datum unbekannt; ca. 1921).

Halm, August: »Drei Sonaten für die Geige allein«, in: *Hausmusik* Heft 9/10 (1920).

Kaminski, Heinrich: Motette *Die Erde, nach Zarathustra*, Universal Edition, Wien und Leipzig 1929. <<https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00108016?page=1>> 24.10.2023.

Kaminski, Heinrich: Die Messe deutsch: für fünfstimmigen a-cappella-Chor, Bärenreiter, Kassel 1934.

Křenek, Ernst: *Streichquartett Nr. 1 op. 6*, Universal Edition, Wien und London 1954.

Křenek, Ernst: *Streichquartett Nr. 6 op. 20*, Universal Edition, Wien u. a. 1975.

Metner, Nikolaj Karlovič [N. Medtner]: *Sonate op. 22 in g-Moll*, Édition Russe de Musique, Berlin u. a. 1911.

Metner, Nikolaj Karlovič [N. Medtner]: *Sonate op. 25 Nr. 2 in e-Moll*, Édition Russe de Musique, Berlin u. a. 1912.

Metner, Nikolaj Karlovič: »Sonate op. 25 Nr. 1 in c-Moll«, in: *Sobranie Sochinenii*, Bd. 2: *Sochineniia dlja fortepiano*, hrsg. von Aleksandr Fëdorovič Gedike, Muzgiz, Moskau 1959.

Metner, Nikolaj Karlovič: »Sonate op. 27 in Fis-Dur« (zweite Fassung), in: *Sobranie Sochinenii*, Bd. 2: *Sochineniia dlja fortepiano*, hrsg. von Aleksandr Fëdorovič Gedike, Muzgiz, Moskau 1959.

- Metner, Nikolaj Karlovič:** »Sonate op. 53 Nr. 2 in f-Moll«, in: *Sobranie Sochinenii*, Bd. 4: *Sochineniia dlja fortepiano*, hrsg. von Aleksandr Fëdorovič Gedike, Muzgiz, Moskau 1960.
- Rachmaninov, Sergej Vasil'evič:** *Variationen über ein Thema von Chopin op. 22*, hrsg. von Pavel Lamm und Konstantin Igumov, Muzgiz, Moskau 1948.
- Schnabel, Artur:** »Sonate für Violine solo« [Ausschnitte enthalten in: a) *Melos 1/14* (1920), b) Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 2, Ries & Erler, Berlin, S. 210–214].
- Skrjabin, Alexander:** »Klaviersonate Nr. 3 op. 23«, in: *Polnoe sobranie sochinenii dlja fortepiano*, Bd. 2, hrsg. von Konstantin Igumov und Yakov Milstein, Muzgiz, Moskau 1948.
- Stančinskij, Aleksej Vladimirovič [Stantchinsky, A.]:** *Praeludien in Kanonform für Klavier. C-Dur, G-Dur und A-Dur*, hrsg. von Nikolaj Žiljaev, Gosizdat Muzsektor, Moskau 1926.
- Stančinskij, Aleksej Vladimirovič [Stantchinsky, A.]:** *Kanon in h-Moll*, hrsg. von Nikolaj Žiljaev und Anatolij Aleksandrov, Muzgiz & Universal Edition, Moskau und Wien 1927.
- Stančinskij, Aleksej Vladimirovič [Stantchinsky, A.]:** *Praeludium und Fuge in g-Moll*, hrsg. von Nikolaj Žiljaev und Anatolij Aleksandrov, Muzgiz & Universal Edition, Moskau und Wien 1927.
- Stančinskij, Aleksej Vladimirovič [Stantchinsky, A.]:** *Klaviersonate Nr. 2 in G-Dur*, hrsg. von Nikolaj Žiljaev und Anatolij Aleksandrov, Muzgiz & Universal Edition, Moskau und Wien 1927.
- Stančinskij, Aleksej Vladimirovič [Stantchinsky, A.]:** »Praeludium in Kanonform in Ges-Dur (es-Moll)«, in: *Sochineniia dlja fortepiano*, hrsg. von Konstantin Sorokin, Muzgiz, Moskau 1960.
- Tiessen, Heinz:** *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33*, Ries & Erler, Berlin 1927.
- Zaderackij, Vsevolod:** *24 Praeludien und Fugen*, Deko-BC, Moskau 2004.

Das Aufkommen linearer Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt ein bemerkenswertes und bislang wenig beschriebenes Phänomen der Musikgeschichte dar. Zwei Hauptprotagonisten waren Ernst Kurth (Bern) und Sergej Taneev (Moskau), deren Kontrapunkttheorien Grundlagenwerke für das Wirken zahlreicher Musikschafter der Zeit bildeten. Obwohl denselben Gegenstand betreffend, weisen beide Theorien fundamentale Unterschiede auf, in musiktheoretischer wie in musikästhetischer Hinsicht. Es stellt sich heraus, dass diese unterschiedlichen Philosophien sich in zahlreichen Werken von Komponisten wie Ernst Křenek, Artur Schnabel, Alexander Skrjabin und Nikolaj Metner widerspiegeln.

