

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 Einzeltöne 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.