

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 Křeneks 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 Kadenzen 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 Stančinskijs und Zaderackijs sind noch schwieriger einzuordnen. Hier findet sich eine Mischung aus modalen und freitonalen Elementen, 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 Musikschafter 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 Musikkultur³⁰⁵ 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 Lüttken (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 Křeneks 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.