

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Schönbergs Kontrapunktlehre(n) aus europäischer Zeit¹

VON ANDREAS JACOB

Während seiner gesamten Lehrtätigkeit beschäftigte sich Arnold Schönberg mit dem Kontrapunkt, wobei sich für den Lehrer und Komponisten stets aufs neue bestimmte Fragen stellten: grundsätzlich-ästhetische Fragen nach dem Wesen des Kontrapunkts und seiner Relevanz für den angehenden zeitgenössischen Komponisten, aber auch praktisch-pädagogische Fragen nach dem Ziel und Zweck von Kontrapunktunterricht sowie der angemessenen Methode des Unterrichtens. Entsprechend sind Phasen ausführlicher Beschäftigung mit der Materie ebenso dokumentiert wie die in periodischen Abständen gefaßten Pläne zu einem Kontrapunkt-Lehrbuch. Derartige zeitliche Schwerpunkte lassen sich für die Jahre 1911, 1917, 1923 bis 1926, 1931/1932, 1934 und 1936 nachweisen, bevor schließlich im letzten Lebensjahrzehnt das fragmentarische große Manuskript *Preliminary Exercises in Counterpoint* entstand, das von Leonard Stein posthum herausgegeben, teilweise bearbeitet und vollendet wurde.²

In Relation zu diesen zahlreichen Anläufen, seinen Standpunkt bezüglich des Wesens der Kontrapunktik schriftlich niederzulegen, mag das schließlich (bezeichnenderweise als letztes der drei großen amerikanischen Lehrwerke) posthum publizierte Resultat als ein relativ bescheidener Ertrag lebenslanger Auseinandersetzungen mit dem Stoff wirken: Wie aus Schönbergs Äußerungen hervorgeht, war geplant, ein Lehrwerk vorzulegen, das die kontrapunktische Komposition in allen ihren Implikationen und historischen Ausprägungen beschreiben sollte. Das präsentierte Ergebnis einer »Vorschule« (eines reinen Propädeutikums also) scheint nun hinter den selbstgesteckten Anspruch zurückzufallen; denn der flüchtige Betrachter findet hier zunächst nicht viel mehr als die Ausführung der fünf Gattungen des Kontrapunkts, wie sie spätestens seit Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* zum Standard des Tonsatzunterrichts gehört.

Die Zusammenschau der verschiedenen Skizzen und Fragmente zur Kontrapunktlehre und zur kontrapunktischen Komposition ergibt jedoch, daß Schönberg im Laufe der Zeit durchaus unterschiedliche Ansätze zur Kontrapunktlehre vorlegte. Bei allen Konstanten, die sich in seiner Beurteilung des Wesens des Kontrapunkts aufzeigen lassen, sind immer wieder auch Revisionen der eigenen Position anzutreffen, die als Zeugnis der undogmatischen und kritischen Herangehensweise des Pädagogen Schönberg gewertet werden können.

1 Dieser Vortragstext beruht auf den ausführlicheren Ausführungen des Verfassers im entsprechenden Kapitel der Habilitationsschrift *Grundbegriffe der Musiktheorie bei Arnold Schönberg*, Druck in Vorbereitung.

2 Arnold Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hg. v. Leonard Stein, New York 1964; deutsch als: *Vorschule des Kontrapunkts*, eingeleitet u. kommentiert v. Leonard Stein, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen, Wien 1977.

Die folgende Darstellung von Schönbergs Entwürfen zum Kontrapunkt soll sich auf die – zum Großteil noch unveröffentlichten – Dokumente bis zum Jahr 1932 beschränken, da eine entsprechende Darstellung der Entwürfe aus der Zeit des amerikanischen Exils vom Verfasser bereits an anderer Stelle vorgelegt wurde³ (überdies rekurren die späteren Schriften vielerorts auf die früher angestellten Studien). Deutlich wird bereits hier, wie Schönberg zwischen zwei Polen oszillierte: einerseits dem der kontrapunktischen Komposition, wie er sie historisch vor allem im Werk Johann Sebastian Bachs verwirklicht sah und die auch für den zeitgenössischen Komponisten eine wichtige Aufgabenstellung darstellte; andererseits dem des ›reinen‹ Kontrapunkts, der eher als propädeutische Aufgabe gesehen, dabei aber gleichzeitig zur Bestimmung des ›Wesens‹ von Kontrapunkt herangezogen wurde. Mit diesen zwei Grundpositionen in der Vermittlung des Kontrapunkts befand sich Schönberg in einem bereits durch die Lehrtradition des Faches vorgegebenen, antagonistisch aufgebauten Feld.⁴

Schönbergs frühe Entwürfe zu einer Kontrapunktlehre

In Schönbergs *Harmonielehre* aus dem Jahr 1911 heißt es über die Kontrapunktik lakonisch: »Kontrapunkt: Die Lehre von der Stimmführungskunst mit Rücksicht auf motivische Kombination.«⁵ Wohin die hier eingeschlagene Richtung führen könnte, zeigte der im gleichen Jahr verfaßte Entwurf zum »Komponieren mit selbständigen Stimmen«. Dieser ist relativ gut erforscht und wurde bereits 1972 von Rudolf Stephan publiziert.⁶ Wie Stephan bemerkt, steht dieser Entwurf, »obgleich er sich selbst als Aufstellung einer neuen Kontrapunktlehre empfiehlt, nicht in der Tradition der Kontrapunktlehren, sondern in der der Kompositionslehren.«⁷ In der Tat wird als eine der Zielstellungen des Werks die »Kritik der alten Kontrapunkt Lehrmethode und Aufstellung einer neuen« angegeben;⁸ vom grundlegenden »Verhältnis zwischen Stimme und Akkord« sollte hier zu Fragestellungen der zeitgenössischen Komposition vorgedrungen werden (letzteres analog bzw. komplementär zur Darstellung in der *Harmonielehre*). Fundierend für die neue Methode wirkt der Begriff der »selbständigen Stimme«. Schönberg geht dabei vom »Grundsatz« aus: »selbständige Stimme ist jene, welche dem Entwicklungs-Bedürfnis eines Motives folgt.«⁹ Auf dieser Basis werden – in Überlagerung von Kontrapunkt- und Formenlehre – Möglichkeiten kontrapunktischer Komposition vorgestellt: Untersucht werden zunächst die »formbildenden-

3 Vgl. dazu vom Verfasser, *Schönbergs »amerikanische« Skizzen und Entwürfe zu einer Kontrapunktlehre*, in: *Arnold Schönberg in Amerika. Bericht zum Symposium 2.–4. Mai 2001*, hg. v. Christian Meyer, Wien 2002, S. 119–135.

4 Vgl. dazu vom Verfasser, *Von zwei Kulturen des Kontrapunkts. Bach, Cherubini und die »Lehrtradition«*, in: *Luigi Cherubini & Georg Schumann* (Beiträge zur Musikforschung. Jahrbuch der Bachwochen Dill 2001), Dillenburg 2001, S. 46–54.

5 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 8.

6 Vgl. Rudolf Stephan, *Schönbergs Entwurf über »Das Komponieren mit selbständigen Stimmen«*, *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 239–256.

7 A. a. O., S. 244.

8 A. a. O., S. 246.

9 A. a. O., S. 249.

den Prinzipien« in genetischer und ästhetischer Hinsicht, darauf deren Anwendung im musikalischen Satz.

Fux' didaktischer Aufbau wird 1911 nicht bemüht, auch finden die Kirchentonarten keinerlei Berücksichtigung. Dafür kümmert sich die Darstellung relativ bald um »Modulationen«: Ein entsprechendes Kapitel sollte bereits als vierter von zehn geplanten Teilen zu stehen kommen (die anderen Teile schließen Aufgabenstellungen zum formalen Aufbau ebenso ein wie zu den unterschiedlichen Möglichkeiten der Instrumentation).¹⁰

Das Manuskript von 1917 über *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* fußt – den Kontrapunkt betreffend – im wesentlichen auf dem Entwurf von 1911. Darüber hinaus geht Schönberg hier dem Begriff der »melodischen Stimmführung« nach: Im Gegensatz zu entsprechenden Stellen in »rein harmonischen Sätzen«, die nur die »Vermeidung des Unmelodischen« beinhalten, ist eine »melodische Stimme« so geformt, »daß ihr *musikalischer Inhalt musikalisch faßlich ist.*«¹¹ Mit der inhaltlich definierten »melodischen Stimme« liefert Schönberg eine Demonstration seines Ziels der Abhebung der selbständig operierenden Einzelstimme gegenüber dem Kontext vor allem in tonal gearbeiteten Kompositionen.

Daß trotz der zunehmenden Orientierung an älteren Modellen weiterhin in erster Linie kompositorische Anwendungen der kontrapunktischen Satztechnik als Zielsetzung verfolgt wurden, läßt sich an dem hohen Gewicht der vom Schüler zu entwerfenden Satzteile ablesen. Ist hier zunächst vom strengen, »klassischen« Satz die Rede, so geht aus den für das Lehrbuch bestimmten Notenbeispielen hervor, daß sich Schönberg im Verlauf vor allem für Bildungen interessierte, die einem dissonanten Kontrapunkt entsprechen, die also für die zeitgenössische Komposition direkt nutzbar zu machen waren.¹²

1923

Einen gewissen Neuansatz gegenüber diesen Arbeiten an einer Kompositionslehre auf der Grundlage des stimmenbezogenen Satzes stellen verschiedene Äußerungen Schön-

10 Wie Ulrich Krämer dargelegt hat, läßt sich der hier fixierte Kurs in Schönbergs entsprechender Unterrichtspraxis des Kontrapunkts etwa bei Alban Berg durchaus wiederfinden; vgl. Ulrich Krämer, *Schönbergs Kontrapunktlehre*, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik.* Duisburg, 24.–27. Februar 1993 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 3), hg. v. Rudolf Stephan u. Sigrud Wiesmann unter Mitarbeit von Matthias Schmidt, Wien 1996, S. 147–161.

11 Arnold Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre – Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, hg. v. Severine Neff, Lincoln 1994, S. 68.

12 Der Begriff des »dissonanten Kontrapunkts« avancierte ab der Mitte der 20er Jahre – dort vielfach im Zusammenhang mit Strömungen der Jugendmusik-, Sing- bzw. Orgelbewegung – zu einem Kampfbegriff, der auch in der internationalen Diskussion rezipiert wurde; vgl. Charles Louis Seeger, *On Dissonant Counterpoint*, *Modern Music* 7/4 (1930), S. 25–31. Zum hier angesprochenen Zeitpunkt spielte dieser Begriff jedoch noch nicht die gleiche Rolle wie später, wengleich die tonalitätssprengende Wirkung streng kontrapunktisch verfahren der Kompositionsweisen im Bewußtsein der Zeit durchaus verankert war.

bergs aus dem Jahr 1923 dar (dem Jahr also, in dem er seine neuentwickelte Zwölfton-Technik vorstellte¹³).

Zum einen kritisiert Schönberg im Rahmen einer Polemik gegen Schenker¹⁴ dessen naives Vertrauen darauf, daß mittels der von Fux festgehaltenen Regeln sich das Wesen des kontrapunktischen Kompositionsbegriffes positiv bestimmen ließe. Bei derartigen Regeln handle es sich laut Schönberg vielmehr um negative Festschreibungen dessen, was innerhalb einer kunstgemäßen Komposition dieses Stils ausgeschlossen bliebe. Die Tradierung der positiven Gebote hingegen sei geradezu esoterischer Natur gewesen: Für Schönberg ist in der Kontrapunktik ein gewisses Element des Geheimnisvollen beschlossen, das es zu dechiffrieren gilt.

Zum anderen legt Schönberg in einer nur vier Tage später, am 11. Juni 1923, geschriebenen Notiz¹⁵ dar, wie die Einheit der gedanklichen Konzeption in einer Fuge und in einer zeitgenössischen kontrapunktischen Komposition zu erzielen sei – hier tritt auch das später so wirkungsmächtige Bild des »Abwickelns« eines Gedankens in Erscheinung. In der »klassischen Fuge«, wie überhaupt in der älteren Kontrapunktik, sei die Erfindung des Themas (eines »Tongedankens«) von großer Wichtigkeit gewesen: Die »spätere Durchführung« würde die in ihm angelegten »Zusammenklangsmöglichkeiten ... erst enthüllen, abwickeln oder auslösen«.¹⁶ Die an dieser Stelle geäußerte Ansicht hängt aufs engste mit dem Konzept des musikalischen Gedankens zusammen, das sich im Verlauf der 20er Jahre herauskristalisieren sollte:¹⁷ So entstand im August 1923 das erste Dokument, das die »Darstellung des Gedankens« explizit im Titel anspricht.¹⁸ Dort wird nicht allein der Unterschied zwischen Darstellungsmodi in Kunst und Wissenschaft dargelegt; sondern Schönberg geht weiterhin im sofortigen Anschluß daran (und dies wurde von der Schönberg-Literatur oft übergegangen) auf die Konsequenz für die Gedankendarstellung im Kontrapunkt ein. Kontrapunktik wird als eigener Modus der Darstellung des Gedankens begriffen, der seinen Wert nicht durch die vermutete Schwierigkeit (bzw. – wie es an einer anderen Stelle vom Mai des gleichen Jahres heißt¹⁹ – die »Gelehrsamkeit«) seiner kombinatorischen Herstellung bezieht, sondern durch die mögliche Immanenz verschiedenster Bildungen aus der Formulierung des Themas selbst: »Im Kontrapunkt handelt es sich keineswegs so sehr um die Kombination an sich (d. h. sie ist nicht Selbstzweck) als vielmehr um eine solche vielseitige Darstellung des Gedankens: das Thema ist so be-

13 Kontrapunkt bei Schönberg mit der Entwicklung der Zwölftonmethode zusammenzudenken, stellt eine spätestens seit Adorno geläufige Denkfigur dar; vgl. Theodor W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*, in: ders., *Klangfiguren* (Gesammelte Schriften, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1997, S. 145–169, bes. S. 160 ff.

14 Vgl. Arnold Schönberg, [Schenker-Polemik], datiert auf den 7. Juni 1923, T34.18 im Archiv des Arnold Schönberg Center Wien (im folgenden stets abgekürzt als: ASC).

15 Vgl. Arnold Schönberg, *Polyphonie – heute*, datiert auf den 11. Juni 1923, T34.19 im Archiv des ASC.

16 Wie Schönberg hier noch um die adäquate Terminologie ringt, wird in dem handschriftlichen Zusatz zu dieser Stelle im Typoskript deutlich: Als weitere mögliche Verben wurden noch »auseinandersetzen, darlegen, darstellen« notiert.

17 Vgl. dazu vom Verfasser, *Die Entwicklung des Konzepts des musikalischen Gedankens 1925–34*, in: *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28.–30. September 2000*, hg. v. Christian Meyer, Wien 2001, S. 177–190.

18 Arnold Schönberg, *Zu Darstellung des Gedankens*, datiert auf den 19. August 1923, T34.29 im Archiv des ASC.

19 Vgl. Arnold Schönberg, *Gelehrsamkeit*, datiert auf den 25. Mai 1923, T34.14 im Archiv des ASC.

schaffen, daß es alle diese vielen Gestalten, durch welche sie möglich wird, schon in sich birgt.«

Welche Art von Kontrapunktlehre Schönberg Unbehagen bereitete bzw. welche Art von Kontrapunkt ihm als brauchbare Möglichkeit in der zeitgenössischen Komposition vorschwebte, geht aus einem bemerkenswerten Dokument vom 6. Juli 1923 hervor. Es handelt sich um eine Polemik gegen Hermann Wetzels Rezension von Otto Fiebachs Kontrapunkt-Lehrbuch *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt*²⁰ in der Zeitschrift *Die Musik*, in welcher der Riemann-Schüler Wetzel an Fiebach vor allem kritisiert, »dieser Autor« lehre »die Nachahmekunst, ohne den Begriff des Motivs ... genauer zu erläutern«.²¹ Dazu nimmt Schönberg Stellung, indem er als Gegenbeispiel neben Bach interessanterweise Max Reger anführt: »In dieser Kritik ist das Mißverständnis des Wesens des Kontrapunktes einmal so klar ausgesprochen, wie das Wesen des derzeitigen falschen Kontrapunktunterrichts ... Natürlich handelt es sich im Kontrapunkt *nur* und ausschließlich um die Verhältnisse zwischen den Tönen und das Motiv ist nur ein in eine feste Form gebrachtes Verhältnis. Nur das zu lernen lohnt überhaupt ... Darum war ich ja so verblüfft, als ich das Violinkonzert von Reger studierte und fand, was ich nicht zu finden gehofft hatte: eine an Bach gemahnende Vertrautheit mit den Tonverhältnissen.«²²

Immerhin wird das Motiv als eines der möglichen Verhältnisse zwischen den Tönen bezeichnet, worin Schönberg eine Analogie zur »Manier« bzw. (in amerikanischer Terminologie) »conventionalized figure« sieht. Der Hinweis auf Regers Violinkonzert berührt nicht allein das Wesen des Kontrapunkts, sondern auch das der motivischen Arbeit: Bei diesem Stück hatte Schönberg etwa zur gleichen Zeit die Ausprägung von »Figurenwerk« konstatiert, »das in kleinsten Noten die Grundmotive umschreibt«.²³ Gemeint ist hier einerseits die Fähigkeit, das (bezüglich der Diastematik) gleiche motivische Material in thematischer Funktion wie als begleitende Figur zu präsentieren, womit ein kontrapunktisches Verfahren im Sinne des oben erwähnten Umgangs mit dem »klassischen« Fugenthema bezeichnet ist – das Thema kann »sich selbst begleiten«. Andererseits – und damit ist die eigentliche motivische Arbeit angesprochen – »umschreibt« dieses Figurenwerk das Grundmotiv, das heißt, variative Techniken kommen zum Einsatz, die unter Umständen entwickelnd wirken können.

Festzuhalten bleibt, daß Schönberg zu diesem Zeitpunkt das Verhältnis von Kontrapunktik und motivischer Arbeit noch nicht als eines des wechselseitigen Ausschlusses sah: Weder ließe sich das Wesen des Kontrapunkts auf den historischen »strengen

20 Vgl. Otto Fiebach, *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil)*, Berlin 1921.

21 Hermann Wetzel, Rezension: *Otto Fiebach, »Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil)«*, *Die Musik* (Juli 1923) (beigelegt in T34.22 im Archiv des ASC).

22 Arnold Schönberg, *Mißverständnis des Kontrapunkts*, datiert auf den 6. Juli 1923, T34.22 im Archiv des ASC. – Schönberg fährt auf für ihn charakteristische Weise fort: »Ich gebe gerne zu, daß auch ich lange in diesem Irrtum befangen war – theoretisch nämlich, denn praktisch war das bei mir wohl nie anders als richtig. Während diese Herrn Wetzel und dgl. diesen Kontrapunkt nicht nur unterrichten, sondern ihn sogar selbst schreiben! Ich bin übrigens sicher, daß ich durch meine Korrekturen immer wieder das Wesentliche hergestellt habe. Uebrigens ist es ja auch schon einige Jahre her, daß ich mir über diese Frage klar bin.«

23 Vgl. Arnold Schönberg, *Zu Regers Violinkonzert* (1923) (mit Nachtrag vom 7. August 1932), T36.02 im Archiv des ASC.

Satz« reduzieren, noch träfe eine Kontrapunktlehre den Kern der Aufgabenstellung, die – vom harmonischen Satz ausgehend – Kontrapunktik als imitatorischen Einsatz von Füllstimmen unter Anwendung von motivischer Arbeit faßte (was Schönberg vor allem bei Riemann und seinen Schülern festzustellen glaubte).

Dabei harmonisiert Schönberg den didaktischen Aufbau der Kontrapunktlehre mit seiner Konzeption einer historischen Entwicklung der kontrapunktischen Komposition. So erläutert Schönberg im Juli 1923 – im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verschwinden von Verzierungen in der neueren Musik – seine Vorstellung vom grundsätzlichen Aufbau der Kontrapunktik, bei dem Nebennoten ursprünglich wie bzw. als Verzierungen in den Satz eingedrungen seien: »Die Grundkombination in den kontrapunktischen Formen besteht fast ausschließlich zwischen den *Hauptnoten*. Die Nebennoten dienen teils dazu, gewisse ›harte‹ Ereignisse zu mildern, teils, sie überhaupt im Sinn der Stimmführungsregeln, erst zu ermöglichen; insbesondere aber werden sie so gesetzt daß sie in harmonischem und rhythmischem Sinn verschieden aufgefaßt werden können (Sinn der Wechsel-*Vexier*-Noten!).«

Weiterhin wird in diesem Text die Differenz von Polyphonie und Homophonie nicht nur als Epochenwechsel mit entsprechend geänderten ästhetischen Präferenzen verstanden, die den einen oder den anderen Aspekt der Musik ins Zentrum rückten, sondern hier wird dieser Unterschied als grundsätzlicher geschildert: Der Entwicklungsgedanke und damit die motivische Arbeit wird in Opposition zum Denken der Kontrapunktik gestellt.

»Der kontrapunktische Gedanke«

Die Schriften aus der Mitte der 20er Jahre bringen eine weitere qualitative Änderung mit sich: Als konstitutiv für die kontrapunktische Schreibart wird das – nunmehr schon durch die Diktion als Gegenbegriff zur Entwicklung eingesetzte – Verfahren der »Abwicklung« dargestellt. Im Manuskript *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung* vom 6. Juli 1925 wird eine entsprechende, definitorisch gefaßte Beschreibung des Prinzips der Abwicklung und des daraus resultierenden »kontrapunktisch-polyphonen Stils« geliefert:

»Abwicklung ist die dem kontrapunktisch-polyphonen Stil gemäße Methode. Denn das Wesen dieses Stils beruht darauf, daß eine Anzahl von Tönen in ein solches gegenseitiges Verhältnis des Klang und Miteinander gebracht (kontrapunktiert) werden, daß dadurch alle im Laufe des Stückes erscheinenden Gestalten in dieser Grundgestalt bereits enthalten, ausgebildet vorhanden oder teilweise ihrer Möglichkeit nach bestimmt sind. Das daran anschließende Stück wickelt wie ein Film, Bild um Bild, Gestalt um Gestalt bloß ab, denn auch die Reihenfolge der Geschehnisse ist hier logisch fast ganz gegeben.«²⁴

24 Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung*, datiert auf den 6. Juli 1925, T37.08 im Archiv des ASC, § 16 des Manuskripts.

Ausgehend von der Kategorie des musikalischen Gedankens und unter Annahme dieses wirkenden Prinzips der Abwicklung schrieb Schönberg im Oktober 1926 einen Entwurf für ein Kontrapunkt-Lehrbuch,²⁵ das den Begriff der selbständigen Stimmen beibehält, wobei »die Beschaffenheit dieser Stimmen und ihr Verhältnis zueinander geregelt wird durch den zugrundeliegenden Gedanken.« Das Prinzip der entwickelnden Variation wird zum »Formprinzip der homophon-melodischen Kompositionsmethode« erklärt, auf das die abwickelnd verfahrenende Kontrapunktik weitgehend verzichten müsse: Das »Grundmotiv« der kontrapunktischen Arbeit unterliegt keiner logisch verfahrenenden Entwicklung, sondern enthält idealerweise »alle zukünftigen Gestalten« bereits in sich, so daß sie »ohne weitere Hinzufügung, ohne Entwicklung ... aus ihm herausgeschält werden können.« Das Hauptinteresse der kompositorischen Arbeit wird somit auf spezifische Weise umgelenkt: weg von der Prozessualität des dargestellten Gedankens in der entwickelnden Variation und hin zur Erfindung einer thematischen Entität, in der alle denkbaren aus ihr zu ziehenden Konsequenzen prädisponiert sind, so daß die Komposition nur verschiedene Aspekte des in ihr ausgedrückten Gedankens beleuchtet. Er schließt hier eine ebenso interessante wie in ihrer Plausibilität zumindest fragwürdige Begründung für die Einübung der fünf klassischen Gattungen des Kontrapunkts an: »Da jedoch manche Lehrer sie für nötig finden und vielleicht auch der Wissensdrang mancher Schüler sie ungerne vermissen wird, sollen auch diese mit diesen Vorübungen anfangen.«

Bevor Schönberg die verschiedenen Regeln für diese ältere Kontrapunktlehre angibt, differenziert er »äußere« bzw. »innere« »Merkmale des kontrapunktischen Stiles«. Zum einen: »Selbständige Stimmen, die bei ihrem Zusammenklingen gewisse (durch einen Zeitgeschmack diktierte) Gesetze nicht verletzen dürfen.« Zum anderen: »Verarbeitung des thematischen Motivteils in allen Stimmen: gleichmäßige Verarbeitung des Gedankens auf allen Dimensionen des musikalischen Raumes.«

Dieser Hinweis auf die Mehrdimensionalität der kompositorischen Gedankendarstellung führt nicht zufällig den im Zusammenhang mit der Zwölftontechnik so prominent gewordenen Begriff des musikalischen Raums in die Diskussion der Kontrapunktik ein. So hält Schönberg eine Erweiterung der »Gesetze, die den Zusammenklang regeln«, für denkbar. Im Sinne der Emanzipation der Dissonanz wäre dann die Faßlichkeit komplizierter Klänge derjenigen von einfachen Intervallverhältnissen gleichgesetzt, die im strengen Satz zulässig sind.

Zu diesem Zeitpunkt verwahrt er sich nicht dagegen, neben der Behandlung von Dur und Moll auch die Kirchentonarten in seinen Kurs aufzunehmen. Dies mag unter anderem im Zusammenhang mit seiner Anlehnung an das Lehrbuch von Heinrich Bellermann²⁶ stehen, das beispielsweise auch als Quelle für die zu bearbeitenden *cantus firmi* herangezogen werden sollte. Diese an Bellermann orientierte Übung im »klassischen Stil« ist auch durch Äußerungen aus dem Schülerkreis dokumentiert.

25 Arnold Schönberg, *Entwurf eines Kontrapunkt-Lehrbuchs*, datiert auf den 29. Oktober 1926, T37.10 im Archiv des ASC.

26 Vgl. Heinrich Bellermann, *Der Kontrapunkt*, 2. Aufl., Berlin 1877.

Hingewiesen sei nur auf die Erinnerungen von Adolph Weiss: »In his teaching of strict counterpoint Schönberg is most rigid. He follows Bellermann in general principles and in the use of the church modes, but differs from Bellermann as to melodic construction, application of major and minor modes and modulations. The pupil creates his own cantus firmi, canons, themes, etc., and uses the fifth species throughout after the others have been mastered.«²⁷

Wie einem der »Gedanke«-Manuskripte der (wohl späten) 20er Jahre zu entnehmen,²⁸ möchte Schönberg weiterhin den Nachweis führen, daß Kontrapunkt eben nicht nur bloße »Stimmführungskunst« sei, sondern »daß der Kontrapunkt beruht auf den Gesetzen der kontrapunktischen Komposition, welche richtig dargestellt das Familiengeheimnis der Bach'schen Fugenkunst lüften und entsprechend erweitert der Komposition mit zwölf Halbtönen den Weg ebnen werden«. Dementsprechend sieht er die Beschäftigung mit dem Verhältnis des musikalischen Gedankens zu seiner Darstellung als Grundlage und »Vorarbeit« zu einer einheitlich begründeten Kompositionslehre.

In einem Beitrag zur Ende der 20er Jahre intensiviert geführten Diskussion um älteren und neueren Kontrapunkt²⁹ gibt Schönberg 1928 ein solches »letztes Ziel allen kontrapunktischen Könnens« an, das zunächst innerhalb der »alten Kunst« konstatiert wird: nämlich solche Stimmen zu verfassen, »welche in vielen (oder allen) Lagen, in die man sie zueinander bringt, »auffaßbare« Zusammenklänge ... ergeben.«³⁰ Damit ist gleichzeitig ein Kriterium für kontrapunktische Meisterschaft gegeben, das auch als Bindeglied zwischen altem und neuem Kontrapunkt fungiert; denn dieses angegebene Ziel hat zur Voraussetzung, daß »jedes Zusammenklangsverhältnis zweier oder mehrerer Stimmen die beliebige Weiterführung jeder Stimme (aufwärts, abwärts, liegen bleiben) zuläßt, daß somit von einer Dissonanzbehandlung wie sie die alte Kontrapunktlehre kennt, keine Rede ist, da keines der dissonanten Intervalle gebunden ist, da jeder solche Zusammenklang auf alle Arten auflösbar ist.«

Es ist klar, daß dieser Fall innerhalb der älteren Kontrapunktik eher die Ausnahme als die Regel darstellt. Jedoch liegt Schönbergs Hauptinteresse darin, für seine geschichtlich argumentierende These von der Erweiterung des Konsonanzbegriffs und der schließlich erfolgenden »Emanzipation der Dissonanz« historische Vorläufer als Zeugen heranzuziehen – nicht intendiert ist damit, den älteren Kontrapunkt generell als unempfindlich gegenüber Regeln der Dissonanzbehandlung darzustellen. Infolge-

27 Adolph Weiss, *The Lyceum of Schönberg*, *Modern Music* 9/3 (1932), S. 99–107, hier S. 106 f.

28 Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke und seine Darstellung und Durchführung*, (o. D.), T37.07–08 im Archiv des ASC.

29 Zumeist spielt in diesem Zusammenhang der »sachliche, »subjektive« Charakter der kontrapunktischen Schreibart eine Rolle, die sowohl ein Mittel zur Erweiterung der Tonalität als auch ein Bindeglied zur Tradition darstellte – nicht umsonst wurde der Begriff vielfach (jedoch keineswegs ausschließlich) von Vertretern der Jugendmusikbewegung und von Apologeten historisierender Stile angesprochen. Als Beispiele für die Spannweite der zeitgenössischen Diskussion seien hier angeführt: Heinrich Kaminski, *Einiges über polyphone Musik*, *Musikblätter des Anbruch* 8/1 (1926), S. 7–8; Hans Mersmann, *Alte und neue Polyphonie*, *Musikblätter des Anbruch* 8/6 (1926), S. 257–259; Alfred Einstein, *The Newer Counterpoint*, *Modern Music* 6/1 (1928), S. 29–34.

30 Arnold Schönberg, *Alter und neuer Kontrapunkt*, datiert auf den 10. Juni 1928, T35.34 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck in: SI 1975, S. 288 f.

dessen erblickt Schönberg in der hier konstatierten »Einflußlosigkeit (Unverbindlichkeit) der Dissonanz« ein »Seitenstück« zu seinem Standpunkt, die Harmonie stehe in der neuen Musik »nicht zur Diskussion« (und nicht andersherum). Sehr wohl wird aber das Ziel der Kontrapunktik darin gesehen, Dissonanzen im musikalischen Satz zu legitimieren und damit schließlich den Skopus der als konsonant empfundenen Zusammenklänge zu erweitern. Die Emanzipation der Dissonanz bedeutet in diesem Sinne »nur die Anwendung des alten kontrapunktischen Grundsatzes auf die neue Technik«.

Mit dieser postulierten Gleichartigkeit der Behandlung von Konsonanzen und Dissonanzen (vor allem bezüglich ihrer Fortführung) und der damit intendierten Erweiterung des Konsonanzbegriffs sieht Schönberg eine Konstante in der Problemgeschichte des Komponierens berührt, die sich in ihrer ästhetischen Wirkung für ihn am klarsten im Schaffen Johann Sebastian Bachs manifestierte.³¹ Wie Carl Dahlhaus aufgrund zahlreicher einschlägiger Äußerungen feststellen konnte, erblickten Schönberg und seine Schule hierin eine Analogie zu ihrer eigenen historischen Situation, sei doch das Verhältnis von Kontrapunkt und Harmonie an Wendepunkten der Musikgeschichte auf jeweils unterschiedliche Weise neu zu bestimmen.³²

Interessant ist nun die Weise, mit der Schönberg den Umschlag zur Emanzipation der Dissonanz in seiner Epoche im Aufsatz über »Nationale Musik« erneut in Analogie zu Verfahren der älteren Musik, namentlich der Kontrapunktik bringt. Zum einen erblickt er in der Verwendung aller zwölf Töne die Möglichkeit zu einer neuen, harmonischen Polyphonie. Zum anderen wird der Begriff der »Manier« (der konventionalisierten Figur also) an dieser Stelle nutzbar gemacht:

»Die neue Vieldeutigkeit der Töne über den neuen Akkorden gestattete ›manierenartige‹ Motivverwendung ohne Rücksicht auf dissonante Zusammentreffen: sie erklärten sich, wie die in den ›Manieren‹, aus der Logik der ganzen Figur.«³³

Schönberg gibt an, das Folgende von Bach gelernt zu haben:

»Das kontrapunktische Denken, d.i. die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können. Die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen. Die Unabhängigkeit vom Takteil.«

Die erste Bestimmung des Kontrapunkts hebt nicht allein auf die paradigmatische Gattung Kanon und auf die Fuge ab, sondern – wie der zweite Punkt klärt – auf die Gestaltung des Werks unter Zugrundelegung einheitlichen Materials. Im Hintergrund steht einerseits das Konzept der »Abwicklung« von einmal exponiertem Material, an-

31 Zur Funktion des Verweises auf Bach in diesem Zusammenhang vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur*, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz hg. v. Andreas Meyer u. Ullrich Scheideler, Stuttgart 2001, S. 29–64.

32 Vgl. Carl Dahlhaus, *Schönberg und Bach*, *Neue Zeitschrift für Musik* 128 (1967), S. 109–111; Wiederabdruck in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 199–203.

33 Arnold Schönberg, *Nationale Musik*, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 250–253, hier S. 251.

dererseits (und das wird beim zweiten Punkt deutlich) jederzeit auch der Entwicklungsgedanke. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf ein 1936 entstandenes Dokument zu Bachs Fugentechnik.³⁴ Als Kriterium des Kunstgehalts der Fuge bestimmt Schönberg hier den Grad der inhaltlichen Geschlossenheit, der sich »als Einheitlichkeit des Materials manifestiert«. Das Gedankenkonzept schwingt in dem Postulat mit, alle Gestalten sollten idealerweise »aus einer Grundidee, das ist einem Thema und seiner Behandlungsweise«, herzuleiten sein. Dies führt zu einer Forderung, die als Übergang zur Technik der entwickelnden Variation verstanden wird:

»In der höchsten Form, welche vielleicht eine bloß theoretische Konstruktion sein mag, würde in einer Fuge nichts auftreten, was nicht zumindest mittelbar aus dem Thema abgeleitet wäre.«

Variation sei bereits in der Aufstellung der Themenformen (Dux und Comes) am Werk, umso mehr »in Erzeugung von Contrasubjecten und Material der Episoden«. Die Vielzahl der auf Variation beruhenden Verfahren in Bachs Fuge führt Schönberg zu einer Formulierung, die im genauen Gegensatz zu Schönbergs gebräuchlicher Gegenüberstellung von Kontrapunkt und Homophonie die »Identität der Denkungsweise« bei Bach und seinen Nachfolgern feststellt:

»Aber auch die wechselnde ›Begleitungsweise‹ des Themas, durch andere Stimmen, durch Versetzungen umkehrungsfähiger Kombinationen, durch Canons der verschiedensten Arten, sowie durch harmonische Umdeutung, wird am besten als Variation aufzufassen sein. Hierin zeigt sich die Identität der Denkungsweise im Vergleich mit der klassischen Kunst der Homophonie, wo auch aus einer Grundgestalt durch Variation erzeugte neue Gestalten, ›Bilder‹ in wirkungsvoller Weise zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden.«

Linearer Kontrapunkt?

Die Jahre 1931/32 stellen eine Zäsur hinsichtlich der Beschäftigung mit der Kontrapunktlehre dar, die in Konsequenz auch die theoretische Beschäftigung mit dem Schaffen Bachs betreffen sollte: In diese Zeit fällt die Auseinandersetzung mit dem Begriff des linearen Kontrapunkts, und kurz darauf änderte die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland Schönbergs Lehr- wie Lebenssituation einschneidend. Beide Ereignisse trugen dazu bei, daß Schönberg sich in der darauffolgenden Zeit in erster Linie den propädeutischen Kontrapunktstudien zuwandte: Sah sich Schönberg durch die erstgenannte Diskussion veranlaßt, das »Wesen« des Kontrapunkts genauer zu fassen, so führten ihn die veränderten Anforderungen des amerikanischen Kontrapunktunterrichts zur Überzeugung, daß an eine Vermittlung von kon-

34 Arnold Schönberg, Zu Marc André Souchaux »Das Thema in der Fuge Bachs«, datiert auf den 8. August 1936, T36.14 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck mit dem Titel *Fugue* in: SI 1975, S. 297 f.

trapunktischer Komposition in seinem Verständnis erst einmal nicht mehr zu denken war.

Schönbergs Auseinandersetzung mit dem Begriff des »linearen Kontrapunkts« zielt weniger auf dessen Formulierung in Ernst Kurths einflußreichem Buch, ³⁵ das Schönberg eingeständenermaßen gar nicht gelesen hatte, ³⁶ als auf die Verwendung dieses Terminus als Kampfbegriff durch verschiedene zeitgenössische Strömungen, welche die »Linie« in den Vordergrund der ästhetischen Betrachtung rückten. ³⁷ Der Anknüpfungspunkt an Kurth wird von Schönberg denn auch hauptsächlich darin gesehen, daß sich viele Zeitgenossen auf diesen beriefen, um ihre kompositorischen Verfahrensweisen zu legitimieren. Wie aus Schönbergs Polemik hervorgeht, trafen sich hierin (häufig in Personalunion) neobarocke Tendenzen mit dem Bemühen um die Erschließung des Jazz für die Neue Musik sowie der Restitution einer »Neuen Tonalität« – zu weiten Teilen (abzüglich der »Folkloristen«) also jene Strömungen, gegen die Schönberg bereits seine *Satiren* op. 28 gerichtet hatte.

Schönberg sah bereits in der Wortzusammenstellung »linearer Kontrapunkt« fehlerhaftes Denken am Werk. Er fand es deswegen auch wahrscheinlicher, Kurth eher die Begriffsbildung »lineare Polyphonie« zuzuschreiben und den inkriminierten »linearen Kontrapunkt« dessen »Nachbetern« in die Schuhe zu schieben. ³⁸ Unter einer derartigen »linearen Polyphonie« konnte sich Schönberg immerhin noch etwas vorstellen, nämlich: »eine Vielstimmigkeit (Mehrstimmigkeit), in welcher nicht mehr der Zusammenklang, sondern (ausschließlich) die einzelne Linie, die Horizontale also (nicht mehr die Vertikale) den Maßstab der Zulässigkeit enthält.«

Doch bereits dieses Ausgehen von einer Linie sei fehlerhaft, da hierdurch kein »Band des Zusammenhanges« zwischen zwei Stimmen gestiftet werden könne. Denkbar sei immerhin, eine Beziehung durch »motivischen Zusammenhang« herzustellen, doch sei dies von den Apologeten der Linearität nicht intendiert gewesen.

Den Ausdruck »linearer Kontrapunkt« betrachtet Schönberg nun schlichtweg als einen »Widerspruch in sich«, da im Begriff Kontrapunkt selbst die Beziehung eines Punktes zu einem anderen indiziert wird, »also die *Beziehung* in einer *anderen Richtung*, als der der *Linie*«. Derart beschreibt »Kontrapunkt« das – hier als »magisch« bezeichnete – Verhältnis von Tönen bzw. Tonfolgen zueinander, so daß diese dem

35 Vgl. Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917, Nachdruck Hildesheim 1977.

36 »Ich muß hier einflechten, daß ich das Buch E. Curths ›Der lineare Kontrapunkt‹ nicht kenne und eigentlich kaum viel mehr davon weiß, als den Titel und was man so hier und da davon hört.« (Arnold Schönberg, *Der lineare Kontrapunkt*, datiert auf Anfang Dezember 1931 [hier 3. Dezember 1931], T35.22 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck in: SI 1975, S. 289–295, hier S. 291.) Schönberg merkte hier weiterhin an, daß er den Begriff des linearen Kontrapunkts allein vor dem Hintergrund seiner eigenen Theorie interpretierte.

37 Dies war durchaus eine internationale Tendenz; vgl. etwa Theodore Chanler, *Form is Line*, *Modern Music* 22/1 (1944), S. 21–22.

38 »Linearer Kontrapunkt – Lineare Polyphonie – Diese beiden Ausdrücke – einer von beiden stammt von Prof. Curth, der andere von seinen Nachbetern – bilden eine der Grundlagen der heutigen Musiktheorie. – Ich kenne wenig Ausdrücke, die ebenso hohl und leichtfertig sind, wie diese und es gibt viele: zB. Gelockerte Harmonie, oder aufgelockerte und dgl. – Ich nehme an, daß Curth Lin. Polyphonie gesagt hat.« (Arnold Schönberg, *Linearer Kontrapunkt – Lineare Polyphonie*, o. D. [1931], T35.36 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck in: SI 1975, S. 295–297, hier S. 295.)

künstlerischen Grundprinzip des »zusammenhangsvollen Gegensatzes« genügen. Schon aus etymologischen Gründen könne also mit dem Begriff Kontrapunkt nur und »unter allen Umständen ... die Beziehung zweier oder mehrerer Reihen aufeinander« benannt werden.³⁹

Jedoch liegen – und auch hier kommt ein Reflex auf die theoretischen Implikationen der Zwölfton-Methode zum Ausdruck – die möglichen Verhältnisse innerhalb einer Komposition bereits in der Grundgestalt des verwendeten Materials beschlossen; diese wiederum kann in herkömmlichen Formen als Thema auftreten. Das Thema in der Kontrapunktik stellt dergestalt eine komprimierte Form des zugrundeliegenden Gedankens dar, in der die späteren Verarbeitungsmöglichkeiten bereits enthalten sind. Die »Methode der Darstellung« im Kontrapunkt (also das Prinzip der Abwicklung) wird in »Lagenveränderungen« der Ausgangsstellung erblickt, womit Schönberg das als »Permutation« beschriebene Verhältnis der Stimmführung meint.

Hier ist nun endgültig nicht mehr die Einzelstimme und ihr »Entwicklungsbedürfnis« im Zentrum der Betrachtung, sondern das Verhältnis mehrerer Stimmen zueinander. Damit stellt sich die Frage nach dem von Schönberg zwanzig Jahre vorher so emphatisch vorgetragenen Begriff der »selbständigen Stimme«, der ja eben diesen Aspekt fokussiert hatte. Die Definition dieses Begriffs wird nunmehr auf wesentlich differenziertere Art vorgetragen. Hier heißt es demzufolge: »*Selbständigkeit* der Stimmen ist nicht bloß so aufzufassen, daß sie nach ihrem horizontalen Verlauf von einander nicht abhängen.« Damit werden zunächst verschiedene Identitäts- bzw. Ähnlichkeitsverhältnisse ausgeschlossen: längere Parallelbewegung, die Verwendung des gleichen Motivs bzw. dessen gleichartige Entwicklung, rhythmische Konformität und ähnliche Verlaufsform. Weiterhin wäre von wirklich selbständigen Stimmen auch harmonische Unabhängigkeit zu fordern: Sie dürften nicht auf die gleiche Harmonie zu beziehen sein, sollten statt der herkömmlichen Harmonien im Zusammenklingen möglichst Dissonanzen ergeben; weiterhin sollten sie keine gleichförmigen Gliederungsformen aufweisen und somit keine Kadenzen oder ähnliche konventionelle Möglichkeiten der Zusammenfassung anstreben. Derart »linear« konzipierte Stimmen, die nur ihrem jeweils eigenen Entwicklungsmuster folgen, werfen in ihrem Zusammenklingen verschiedene Fragen auf: bezüglich des inneren Zusammenhangs, der Deutung der jeweils entstehenden Zusammenklänge und der Motivation ihres mehrstimmigen Auftretens überhaupt.

In der Disposition für ein Kontrapunkt-Lehrbuch vom 24. November 1931,⁴⁰ das aus der Auseinandersetzung mit dem Begriff des »linearen Kontrapunkts« resultierte, tritt folgerichtig neben die Betrachtung der Einzelstimme stets die Beschreibung des Satzgefüges. Anders als in den vorangegangenen Schriften legt Schönberg aber nunmehr großes Gewicht auf die Feststellung, daß die »Stimmführungskunst als selbständiges Handwerk« aufzufassen sei. Damit ist der Weg geebnet hin zu den verstärkt als

39 Schönberg, *Linearer Kontrapunkt – Lineare Polyphonie* (Anm. 38), S. 5 des Manuskripts.

40 Arnold Schönberg, *Disposition eines Lehrbuchs des Kontrapunkts*, datiert auf den 24. November 1931, T35.19 im Archiv des ASC.

Propädeutikum auftretenden Lehrwerken der amerikanischen Zeit, die darauf abzielen, entsprechendes Handwerkszeug zur Verfügung zu stellen und in denen die Konzeption einer einheitlichen Kompositionslehre – die Prägung aller früheren Entwürfe – zunächst in den Hintergrund tritt.

Die Pointe seines Lehrsystems verschiebt sich damit weg von der »Erfindung von Stimmen« hin zur »Erfindung von Folgen von Zusammenklängen«. Wie die in etwa zeitgleich erfolgende, intensive Beschäftigung mit Bachs Kontrapunkt unter Postulierung einer dort anzutreffenden Gleichbehandlung von Konsonanz und Dissonanz belegt, war es Schönberg dabei nicht primär darum zu tun, etwaige Regeln für mögliche Zusammenklänge aufzustellen. Vielmehr ging es ihm darum, einer gespürten Bedenkenlosigkeit im Umgang mit den Harmonien entgegenzutreten, die sich auf Kurth (und – wie Schönberg meinte – sein eigenes Diktum, daß die »Harmonie nicht zur Diskussion« stünde) berief. Entsprechend steht – und dies wurde oftmals übersehen – auch in Schönbergs eher propädeutisch gehaltenen Kontrapunkt-Lehrwerken die bereits im älteren Kontrapunkt vermutete, bewußte Erschließung von neuartigen Zusammenklangsmöglichkeiten (von Dissonanzen also) und die Lehre von den tonalen Zusammenhängen (insbesondere Modulationen) im Zentrum des Kursus. Wie verschiedene Fragmente belegen, plante Schönberg in seinen letzten Lebensjahren auch, sich wieder verstärkt der »Contrapuntal Composition« zuzuwenden, die »Bach's Counterpoint« ebenso behandeln sollte wie »Counterpoint in Homophonic Music«. ⁴¹ Dort ist Schönberg wieder bei seinem Ausgangspunkt angelangt: der Frage nach dem Prinzip der kontrapunktischen Komposition, die nun aber dezidiertmaßen unter Berücksichtigung historischer Zusammenhänge beantwortet werden sollte.

⁴¹ Vgl. hierzu die von Leonard Stein als »Appendix B« beigefügten Dokumente in: Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, S. 224 f.

© 2004 Andreas Jacob (andreas.jacob@folkwang-uni.de)

Folkwang Universität der Künste Essen [Folkwang University of the Arts Essen]

Jacob, Andreas (2004), »Schönbergs Kontrapunktlehre(n) aus europäischer Zeit« [Schönberg's counterpoint teaching(s) from the European period], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 154–166. <https://doi.org/10.31751/p.302>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Arnold Schönberg; emancipation of the dissonance; Emanzipation der Dissonanz; Ernst Kurth; Fuge; fugue; Heinrich Bellermann; linear counterpoint; linearer Kontrapunkt

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024