

Vorwort

Florian Edler, Andreas Gürsching

»Das Wort Contra-Punct passiret bey Musicalischen Ignoranten vor ein grosses Musicalisches Wunder-Thier« beginnt Friedrich Erhard Niedt mit offenkundiger Lust an Polemik das Kapitel zum Kontrapunkt in seiner *Musicalischen Handleitung* und fährt fort:

Ich habe oftmahls selbst anhören müssen / wie solche Käützgen / wenn sie [...] mit einander über wohlgesetzte Stücke raisonniren wollen / ihre Geist- und Kunstreiche Sentenz in diesen Worten abgefasst: »Der Componiste setzt zwar gute Sachen / und hat artige Inventiones; aber ist es nicht schade / der Mensch versteht keinen Contra-Punct! [...] Ich muss bekennen/ ich habe über solche thörichte Reden das Lachen zu verbergen mich oft in die Zunge beißen müssen, damit ich sie nur in ihrer Weisheit nicht verstörte [...].¹

»Ewiggestrig« also doch, und das schon ganz zu Beginn des 18. Jahrhunderts, um die zugespitzte Fragestellung des Kongresses aufzugreifen? Bemerkenswert an diesem Zitat ist ja nicht nur die Infragestellung des Kontrapunkts als selbstverständlicher Grundlage »wohlgesetzter Stücke« an sich, sondern auch, dass im damaligen Diskurs offenbar bereits eine Diskrepanz zwischen kompositorischer Praxis und kontrapunktischem Anspruch empfunden und kritisch diskutiert wurde – eine Auseinandersetzung, die sich seither letztlich bis heute durchzieht bei der Frage nach den »unerlässlichen« Bausteinen einer zeitgemäßen musikalischen Ausbildung.

Bei den thematischen Sektionen des 18. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie, die für die Gliederung des vorliegenden Kongressberichts die Grundlage bilden, liegt der Fokus erstens auf systematisch-methodischen, zweitens auf historischen, gesellschaftlichen und ästhetischen sowie drittens auf kompositorischen Implikationen des Kontrapunkts. Wie sehr diese drei Gesichtspunkte sich aber berühren und in Abhandlungen zum Kontrapunkt ineinandergreifen, lässt sich ebenfalls am einleitenden Beispiel von Niedts *Handleitung* weiterverfolgen.

Systematisch-methodische Implikationen der Kontrapunktlehre. Bei allem Spott gegen den Nimbus des Kontrapunkts ist Niedts vornehmliches Anliegen ein methodisches. Sein »eigentlicher Entzweck« bei der Verfassung der *Handleitung* sei es nämlich, schreibt er programmatisch im Vorwort, einen »leichten Weg« beim Erlernen des Generalbasses aufzuzeigen,² und er ergänzt seine weiterführende Absicht, »nicht alleine

1 Niedt 1717, I. Kapitel, I.

2 Niedt 1710, Vorwort (»Geneigter Leser!«), o. S. (erste Seite, A 2).

die rechten Fundamenta der Music / sondern auch einen sehr leichten Weg / zur Composition [sic]« zu vermitteln.³

Weil Niedts Generalbasslehre, ähnlich dem Ansatz Johann David Heinichens,⁴ dem Anspruch genügen soll, eine vollgültige Kompositionslehre zu sein, steht weniger Kontrapunkt als solcher in der Kritik, als vielmehr der mühsame Lehrgang der »lieben Alten«,⁵ über die inzwischen als Umweg empfundene Kontrapunktlehre zur eigentlichen Komposition vorzustoßen. Vielmehr soll ein umfassender Kursus geboten werden, der wesentliche Gesetzmäßigkeiten des Kontrapunkts über »deutliche und wenige Regeln« des Generalbasses praxisnah vermittelt – ein geradezu modern anmutendes Bemühen um gewissermaßen »barrierefreie« Zugangsweisen.

Historische, gesellschaftliche und ästhetische Kontexte. Im Sinne jener Antinomie, wie sie sich insbesondere seit der *Querelle des Anciens et des Modernes* im ästhetischen Diskurs etablierte, positioniert sich Niedt ausdrücklich als Vertreter einer fortschrittlichen Moderne, indem er das Ziel verfolgt, »die gedoppelte / verkehrte / gesaltzene / gespickte / gebratene / und mit Hasen=Fett begossene Contra-Puncten« der alten Zeit in eine »rechte« und »der neuen Musicalischen Welt gefällige / Form und artiges Modell zu giessen«,⁶ und hinzufügt, er wolle sich dabei nicht »an die von denen alten Meistern gegebene Regeln [...] binden lassen«,⁷ was ihn bereits in die Nähe der aufkommenden Aufklärung rückt.

Dass dieser provokant den Kontrapunkt entzaubernde Ansatz nicht unwidersprochen bleiben würde, war Niedt durchaus bewusst, und er verwahrt sich vorsorglich gegen Applaus von der falschen Seite, indem er dagegen »protestiert«, dass Vertreter der hergebrachten musikalischen Handwerks- und Kontrapunktlehre ihn »unter ihrer Helden-Zunft vor Zunftmäßig aufnehmen und erklären mögen.«⁸ Dass dann ausgerechnet von Johann Mattheson dieser Widerspruch kam, überrascht insofern, als dem letzteren die Erstveröffentlichung des dritten und spätere Neuauflage des zweiten Teils der *Handleitung* nach Niedts frühem Tod überhaupt erst zu verdanken ist. Gleichwohl platzt Mattheson 1721 im Rückblick auf die vier Jahre zurückliegende Publikation des dritten Teils regelrecht der Kragen – gilt ihm doch eine tiefer greifende, auch die Fugenlehre und den doppelten Kontrapunkt einschließende Erörterung als unbedingt »unerlässlich«:

3 Ebd., (zweite Seite).

4 In Heinichens Traktat von 1728 kommt dieser neue Anspruch bereits im Titel (*Der General-Bass in der Composition*) zum Ausdruck.

5 Niedt 1710, Vorwort (erste Seite).

6 Niedt 1717, 3. Mit der Kritik an überkommenen Methoden zielt Niedt insbesondere auf die Lehre vom doppelten Kontrapunkt ab.

7 Ebd.

8 Ebd.

Dieser Theil / nemlich der dritte und letzte / ist zwar anno 1717. ans Tages=Licht gekommen / und hätte im Articul vom Contrapunct die schönste Gelegenheit gegeben / die hie⁹ versprochene Nachricht von den Fugen mitzutheilen. Allein es müssen der Sauren gewesen seyn: denn / an statt/ daß man die geringste Spur / de Contrapuncto *duplici*, darinn antreffen solte; so wird mit diesem Worte [...] nur Spott getrieben / und läufft alles auf den contrapunctum simplicissimum hinaus / der/ um der Sache ein Färbgen anzustreichen / mit Ketten und Banden belegt wird / damit er nicht davon lauffe. Sonst handelt besagter dritte Theil von nichts weniger/ als vom Contrapuncto insbesondere / ob gleich der Titul und die Überschrift des ersten Capitels mit dessen Nahmen prangen[.]¹⁰

Kontrapunkt in der Komposition. Niedts den Kontrapunkt ausdrücklich vereinfachender und sogar bewusst banalisierender Ansatz ist nicht zuletzt Ausdruck eines sich bereits in dieser Zeit und im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts umso rascher wandelnden Stilempfindens, das von Italien ausgehend ganz Europa zu erobern begann und in das Entstehen einer neuartigen Kammer- und Orchestermusik mündete: ein Übergang zu einem neuen Stil, der mit dem Begriff ›galant‹ zwar zeitgenössisch etikettiert, aber nur sehr pauschal umrissen ist. Die Triosonaten und Sinfonien des eine Generation später geborenen Giovanni Battista Sammartini etwa, um nur einen der einflussreichsten italienischen Komponisten dieser Aufbruchszeit zu nennen, zeichnen sich durch eine ebenso vereinfachte wie deutlich veränderte Art des Einsatzes kontrapunktischer Mittel und eine eigentümliche Vermischung ›polyphoner‹ und ›homophoner‹ Strukturen aus, die etwas paradox als ›homophone Polyphonie‹ beschrieben werden könnte.¹¹

Von hier aus kam es innerhalb der in unterschiedliche Teildisziplinen sich ausdifferenzierenden Kompositionslehre zu einer ›gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit‹, die ein Schlaglicht wirft auf eine bewegte musikalische Welt im Umbruch. Ein Indikator dafür ist die zeitliche Nähe der in die 1720er Jahre fallenden Publikationen Fux,⁵ Rameaus und Heinichens.

Mitte des 19. Jahrhunderts avancierte ›Kontrapunkt‹ dann zum zusammenfassenden Sammel- und Inbegriff für Musik der Vergangenheit; Renaissance- und Barockmusik wurden gemeinsam als große, vom Leitbild eines strengen Kontrapunkts bestimmte Epoche gesehen: eine Neubewertung, die nicht zuletzt auf die Prägung des Labels ›alte

9 Niedt (1721, 91) stellt im Haupttext, den Mattheson in der hier zitierten Fußnote kommentiert, ein Eingehen auf die »Fugen« an späterer Stelle in Aussicht.

10 Johann Mattheson, Anmerkung *n* in: Niedt 1721, 91. Mit den »Ketten und Banden« bezieht sich Mattheson auf Niedts zu Beginn seines Kontrapunkt-Kapitels entworfenen Konzept von Akkordverbindungen durch liegenbleibende Töne, für das der letztere den Begriff »Ketten=Contra-Punct« verwendet (Niedt 1717, 3 f.).

11 Ein Beispiel für diesen neuartigen Einsatz kontrapunktischer Mittel wäre Sammartinis *Sinfonia* D-Dur J-C 14 (komponiert um oder vor 1742), die als reine Streicher-Sinfonia bereits eine Ausdifferenzierung von kammermusikalischem und sinfonischem Stil verrät und als frühes Beispiel eines *Quatuor* angesehen werden könnte – eine Gattung, die Johann Joachim Quantz zwar noch konservativ als ›Triosonate + 1‹ definierte, gerade deswegen aber als »Probierstein eines echten Contrapunctisten« ansah (Quantz 1752, 302). Bezeichnenderweise griff der 14jährige Wolfgang Amadeus Mozart auf seiner ersten Italienreise 1770 diese neue Art des Einsatzes kontrapunktischer Mittel sofort auf und übernahm sie geradezu exemplarisch in seinem ersten Streichquartett KV 80, dem sogenannten »Lodi«-Quartett.

Musik« Einfluss hatte und insofern bis heute nachwirkt.¹² In nochmals anderer Weise wurde der nun zwischen geschichtsphilosophischen und satztechnisch-handwerklichen Bedeutungen oszillierende Begriff wichtig für das Selbstverständnis der Zweiten Wiener Schule. Berühmte Beispiele sind Schönbergs Brahms-Deutung, die entgegen einer verbreiteten Meinung das vermeintlich Akademische, die Konstruktion und eben die Kunst der »kontrapunktischen Verbindung« als fortschrittlich apostrophiert,¹³ Weberns Hinweis auf die Bedeutung des Kontrapunktischen für die Vorgeschichte der Dodekaphonie¹⁴ oder Thomas Manns Schilderung des Improvisierens zweistimmiger Cantus-firmus-Sätze und des Kanon-Singens als musikalisch prägende Jugenderlebnisse Adrian Leverkühns.¹⁵ Derlei Konstruktionen setzen ein Verständnis von Kontrapunkt als »zweiter Kultur« des Musikalischen voraus in abgrenzender Ergänzung zu einer dominierenden »ersten Kultur« des Harmonischen.¹⁶ Gleichzeitig setzte sich gegenüber der älteren Fokussierung auf das simultane Intervall und dessen Progressionen ein entschieden auf die horizontale Ebene der Musik gerichtetes Kontrapunkt-Verständnis durch.¹⁷ Entsprechend steht der Konzentration auf den Cantus firmus-Satz die spätere Fokussierung auf das Nacheinander-Einsetzen der Stimmen gegenüber, so dass die Rede vom »kontrapunktischen« zunehmend den »imitierenden Satz« implizierte, wobei die Unterscheidung vom späteren Polyphonie-Begriff ihrerseits Probleme aufwirft.¹⁸

12 Stellvertretend für die zusammenfassende Betrachtung von weiten Bereichen älterer Musik unter dem übergreifenden Aspekt des Kontrapunktischen sei Franz Brendel zitiert: »Das Technische betrachtet, so stellt sich uns diese allmähige Umbildung der Tonkunst in den Schicksalen dar, welche der künstliche Satz, welche die contrapunctischen Formen erfahren haben. Nicht die Willkür der Theoretiker hat die in früheren Zeiten übliche strenge Ausarbeitung hervorgerufen [...]; es hatten dieselben ihre kunstgeschichtliche Berechtigung, und waren der entsprechende Ausdruck für die frühere Geistesrichtung« (Brendel 1845, 66).

13 Schönberg 1995, 64.

14 »Die kanonischen, die kontrapunktischen Formen, die thematische Verarbeitung vermögen viele Beziehungen zwischen den Dingen herzustellen, und dort ist zu suchen – wenn wir zurückschauen wollen auf Vorläufer – was noch überdies in der Komposition in zwölf Tönen steckt« (Webern 1960, 46 f.).

15 Mann 2007, Kapitel IV, 36–49, hier: 46–49.

16 Bei der Bezeichnung von »Kontrapunkt als »zweite Kultur« der Musik« (Dahlhaus 1989, 128–156) besteht die Pointe in der gleichzeitigen Anlehnung und Kritik an August Halm, bei dem der Kontrapunktiker Bach eine erste, der Sonatenkomponist Beethoven eine zweite und Bruckner eine dritte Kultur repräsentiert (Halm 1913). In der Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts wird die bewusste, schaffensbiographisch späte Hinwendung an das Kontrapunktische nach einer vorherigen, mehr vom Paradigma der Harmonik ausgehenden Phase, prominent greifbar bei Robert Schumann, der sich im »kontrapunktischen Jahr« 1845 und Richard Wagner, der sich in *Die Meistersinger von Nürnberg* dezidiert mit diesem Gebiet auseinandersetzt.

17 Dieser »Paradigmenwechsel« setzte bereits im 18. Jahrhundert ein (Petersen 2025, 18).

18 Abgrenzungsversuche differieren teils deutlich. Beispielsweise sieht Ernst Friedrich Richter (1872, 10) »Polyphonie« als möglichen Ersatzbegriff für den vermeintlich überkommenen Terminus »Kontrapunkt« kritisch und verbindet den letzteren mit einem Stil, den ersteren (abwertend) mit einem »Gesamteindruck«, den entsprechende Musik hervorrufen kann. Demgegenüber nähert sich rund hundert Jahre später Carl Dahlhaus (1989, 128), indem er den stilistischen Aspekt mit »Polyphonie« und den satztechnischen mit »Kontrapunkt« verbindet, der frühen Unterscheidung

Ausgehend von den angedeuteten vielschichtigen kompositionstheoretischen sowie ästhetischen Implikationen hat sich ein breiter Diskurs über Kontrapunkt, ja über dessen »Philosophie« entwickelt, mit moralischen, zum Teil das musikalische Terrain hinter sich lassenden Konnotationen.¹⁹ So gehört ›Kontrapunkt‹ zu den wenigen musiktheoretischen Fachwörtern, die Eingang in die Alltagssprache und sogar in den gehobenen politischen Kommentar fanden. Weil die Formulierung ›einen Kontrapunkt setzen‹ zunächst und ursprünglich einen kompositorischen Akt beschreibt, übernimmt sie damit verbundene positiv besetzte Zuschreibungen wie Kreativität und Intelligenz als Metapher: wer einen Kontrapunkt setzt, bringt in eine Debatte eine sinnvolle Gegenposition zu einer herrschenden Meinung ein, erzielt Wirkung durch Gegenpositionen im idealen Sinne einer demokratischen Streitkultur.

In den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts erwachte ein erneutes Interesse am Kontrapunkt innerhalb der europäischen und nordamerikanischen Musiktheorie, das namentlich im deutschsprachigen Bereich auch im Kontext des Überwindens und Weiterdenkens einer primär von funktionstheoretischen Ansätzen ausgehenden Perspektive auf Phänomene der harmonischen Tonalität stand. So impliziert erstens der Zugang über Satzmodelle, deren Bedeutung als grundlegende Elemente bestimmter Musikstile wie auch als stilübergreifende Merkmale der Fachöffentlichkeit zunehmend bewusst wurde, eine kontrapunktische Komponente insofern, als viele dieser Modelle aus Stimmführungsphänomenen und dem Intervallsatz ihre Charakteristik beziehen.²⁰ Zweitens setzt die Schenker-Analytik, an der nicht zuletzt in der deutschsprachigen Musiktheorie das Interesse neu erwachte, nicht ausschließlich, aber trotzdem deutlich Schwerpunkte bei linearen Aspekten. Die Frage, welche Rolle in diesem System kontrapunktischen Aspekten zukommt, wurde gerade in der jüngeren Forschung Gegenstand diverser Untersuchungen.²¹ Beim Oktavregel-basierten Denken, einem dritten Ansatz, dessen Tragweite für die Musiktheorie in den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts

Heinrich Christoph Kochs einerseits zwischen »polyphonischer Schreibart« und andererseits der Bezeichnung der »Beschaffenheit oder Einrichtung der Stimmen« durch das Wort »Kontrapunkt« an (Koch 1802, 1161 und 368). Kontrapunktische Äquivalente in Neuer Musik erfordern oft die Verwendung besonderer Termini wie beispielsweise ›Mikropolyphonie‹, ›Polyphonie von Anordnungen‹, ›Heterophonie‹, ›Polymetrik‹ (Petersen 2025, 30).

19 Ein Beispiel für die vielschichtige Übertragung kontrapunktischen Denkens und ganz konkret der Parallelisierung musikalischer und literarischer Formen einerseits und musikalischer sowie lebensbezogener Inhalte andererseits stellt Anna Enquists Roman *Kontrapunkt* dar, den Ulrich Tadday untersucht hat (Tadday 2010). Der diesen Beitrag enthaltende Sammelband *Philosophie des Kontrapunkts* befasst sich mit Kontrapunkt in der Tradition Bachs. Sicher möglich wäre eine Ausweitung des Untersuchungsgebiets auf die Diskurse um Josquin, Lasso oder Palestrina sowie auch auf andere Kontrapunkt-Traditionsstränge.

20 Ariane Jeßulat (2025, 138) verweist auf einen »kontrapunktischen Interaktionsraum«, in dem bei der Aussetzung von Partimento-Bässen Satzmodelle »improvisatorisch oder komponiert ineinander greifen können.«

21 Exemplarisch sei auf Nicolas Meeüs' Studie zur mehrstimmigen Struktur und Klausel-Fundierung des Ursatzes hingewiesen (Meeüs 2021).

(wieder-)entdeckt wurde,²² spielt das buchstäbliche Begreifen mehrstimmiger Sätze, ausgehend von deren Intervallstruktur, eine tragende Rolle. Dass es in den letzten Jahrzehnten zu Erweiterungen von Kontrapunkt-Konzepten kam, erscheint vor diesem Hintergrund folgerichtig.

So bedeuten die einschlägigen Lehrbücher Thomas Daniels²³ gegenüber dem über Jahrzehnte international erfolgreichen und für die Regularien der Vokalpolyphonie maßgeblichen Lehrbuch des Palestrina-Forschers Knud Jeppesen eine Präzisierung der Stil-Beschreibung, mit der eine Komplexierung notwendig einhergehen musste.²⁴ Dabei wurde Diether de la Mottes Absage an den Gattungskontrapunkt aufgegriffen,²⁵ während nicht der in dessen Lehrbuch als Paradigma favorisierte Josquin,²⁶ sondern primär Lasso als modellgebender Komponist gerade für den zweistimmigen Satz in den Fokus rückte. Johannes Menke ergänzte die Stilbeschreibung vor allem methodisch, indem weniger per Ausschlussverfahren definiert wurde, was ein Stil nicht zulässt, als vielmehr signifikante Elemente und Wendungen beschrieben und geübt wurden, was die Etablierung einer Methode unterstützte, bei der das Empfehlen und Zu-eigen-Machen von Typischem das Einprägen von Nicht-Zulässigem überwog.²⁷ Genutzt wurden hierbei das Denken in Satzmodellen und die Einbeziehung von Improvisation in die musiktheoretische Unterrichtspraxis. Mit der Aufteilung des Stoffs auf zwei Hauptgebiete knüpfte Menke an Peter Schubert an, der 2006 und 2008 zwei viel beachtete *text books* publizierte.²⁸ In Bezug auf die Renaissance verband Schubert die Gattungsmethodik und quellenbasierte Lehre auf zeitgemäße Art miteinander; insgesamt erbrachten seine Schriften für die historisch informierte Satzlehre und Improvisationspraxis inner- und außerhalb Nordamerikas wichtige Impulse. Dass alle drei genannten Lehrbuchautoren den Bremer Jahreskongress 2018 besuchten und sich in unterschiedlichen Formaten beteiligten, gehört zu den vielen erfreulichen Aspekten dieser Veranstaltung.

* * *

Die im Titel des 18. Jahreskongresses der GMTH bewusst provozierend gesetzte Beschreibung des Kontrapunkts als einer »kompositorischen Disziplin« wird dessen Vielschichtigkeit und Tragweite sicher nicht vollends gerecht.²⁹ Gleichwohl verbindet sich mit »Kontrapunkt« ein solches geradezu hermetisches Charakteristikum als einer »Dis-

22 Eine wichtige Anregung für spätere Untersuchungen zur Oktavregel ging von einem Beitrag Thomas Christensens (1992) aus.

23 Daniel 1997 und 2002.

24 Markus Jans, der Jeppesens und Daniels Bücher als »Reflexionen impliziten Wissens« würdigt, beschreibt diesen Umbruch anschaulich: »Wenn es in meiner Zeit, sagen wir, 150 Regeln für den Palestrina-Stil gab, so sind es heute vielleicht 800. Die Zahlen sind sicher inkorrekt, die Proportion hingegen stimmt« (Jans 2014, 161).

25 de la Motte 1988, 11 f.

26 Ebd., 8 f.

27 Menke 2015 und 2017.

28 Schubert/Neidhöfer 2006; Schubert 2008.

29 Vgl. auch die Kritik am Untertitel in Hans Aerts' Beitrag zum vorliegenden Band (Aerts 2026, 93).

ziplin« im doppelten Wortsinn. Handelt es sich doch zum einen vor dem erläuterten Hintergrund der im 19. und 20. Jahrhundert dominierenden Harmonielehre um eine gesonderte Teildisziplin musiktheoretischer Betrachtung und Ausbildung. Zum anderen haftet dem Kontrapunkt die Vorstellung einer »Disziplin« in deren ursprünglicher Wortbedeutung (hergeleitet von *disciplina* = Zucht, Lehre, Ordnung bzw. *discipulus* = Schüler) im Sinne von strenger und höherer, das Fundament niveauvollen Komponierens bildender Lehre immer noch an – ein Anspruch, der etwa im Titel von Fux' Lehrwerk *Gradus ad parnassum* zum Ausdruck kommt. Dieses historisch gewachsene Bild zu hinterfragen und zur Diskussion zu stellen, war eines der Grundanliegen des Kongresses, auf das die Formulierung des Generalthemas zielte.

Nicht zuletzt steht »Kontrapunkt« in besonderem Zusammenhang mit der Hochschule für Künste Bremen: geht doch der Fachbereich Musik in seiner heutigen Form auf die 1993 erfolgte Integration der Akademie für Alte Musik in die 1988 begründete Kunst- und Musikhochschule und damit auf ein Konzept der Schwerpunktsetzung bei Alter und Neuer Musik zurück. Ist in unserer Abteilung für Alte Musik die vertiefte Auseinandersetzung mit Kontrapunkt tatsächlich ganz »unerlässlich«, stellt sich in den anderen Studienbereichen von der elementaren Musikpädagogik bis zur künstlerischen Ausbildung und der Grundschul- sowie gymnasialen Lehramtsausbildung die Frage nach der Art der Vermittlung und Relevanz kontrapunktischer Fertigkeiten jeweils inhaltlich wie methodisch durchaus unterschiedlich.

Die beiden ersten Kongresstage eröffneten Keynote-Vorträge zu den einzelnen Sektionen, und dementsprechend leiten die aus ihnen hervorgegangenen längeren Aufsätze die jeweiligen Kapitel ein. Peter Schubert spannt ein eindrucksvolles Kaleidoskop kontrapunktischen Denkens auf, welches, so der Autor, ein tiefergehendes Verständnis unterschiedlichster Musikformen vom Conductus bis zum Hip-Hop ermöglicht. Die eingeführte Umschreibung als »mentale Disziplin« versteht Schubert eindeutig positiv, und er zieht Vergleiche zu Geometrie, anatomischem Zeichnen und Latein – sämtlich Kulturtechniken, die es zu fördern und zu erhalten gelte.

Dörte Schmidt zeigt, inwieweit Adornos Rekurs auf den Kontrapunkt 1956 eine Provokation und engagierte Beteiligung am Musikdiskurs der Nachkriegszeit bedeutete, indem damit eine kritische Befassung mit jugendbewegten Tendenzen ebenso einherging wie die Auseinandersetzung mit Strategien der jungen Serialisten etwa zur Schaffung widerspruchsfreier Ordnungen. Vor diesem Hintergrund befragt sie die aktuelle Kontrapunkt-Konjunktur dahingehend, in welchen gesellschaftlichen Debatten sie sich verortet und wie sie sich in diese einmischt.

Der Komponist und Musiktheoretiker Cornelius Schwehr eröffnet die dritte Sektion mit einem Blick auf kompositorische Ausformungen kontrapunktischen Denkens in Neuer Musik, wobei er einen besonderen Fokus auf polyphone Techniken der Überlagerung von Tempostrukturen legt.

Die weiteren Aufsätze zu systematischen Implikationen spannen einen Bogen von satztechnischen Herangehensweisen, Zugängen zum musikalischen Hören und Problemen der Textbehandlung in historischen Beispielen bis zu diversen Fragen der heutigen,

auch computergestützten Kontrapunkt-Vermittlung und der Verankerung des Fachgebiets im musiktheoretischen Curriculum. Demgegenüber gehen die historisch und ästhetisch ausgerichteten Beiträge einerseits den Besonderheiten einschlägiger Lehrtraditionen in bestimmten Epochen, Regionen und Nationen in drei Jahrhunderten nach, andererseits beleuchten sie Zusammenhänge zwischen ästhetischen Anschauungen und deren Manifestation in Musikstilen mit kompositorischen Arbeitsweisen, die im engeren oder weiteren Sinne polyphones Denken repräsentieren oder auf dieses bezogen sind. Mit einer Vielzahl an musikalischen Stilen und Kulturen befassen sich abschließend die Studien über Kontrapunkt in der Komposition, wobei das kontrapunktische Moment im Sinne eines roten Fadens Verknüpfungen entstehen lässt selbst zwischen scheinbar so unterschiedlichen Bereichen wie früher russischer Polyphonie, dem *tango nuevo* oder elektroakustischer Musik.

Allen beteiligten Autorinnen und Autoren danken wir sehr herzlich für ihre anregenden Beiträge und die für uns Herausgeber bereichernde Zusammenarbeit. Ebenfalls danken wir den beteiligten 24 Gutachterinnen und Gutachtern für die nicht selbstverständliche Unterstützung bei der Durchführung des umfangreichen Peer Review-Prozesses sowie Julian Habryka, der zu Beginn des Arbeitsprozesses Teil des Redaktionsteams war, für ein gewinnbringendes Miteinander und seine hilfreiche Mitarbeit bei etlichen Prozessen. Die Veröffentlichung des vorliegenden Kongressberichts als Hybridband im Print- und e-Book-Format, zusätzlich zur Open Access-Publikation, wäre nicht möglich gewesen ohne die Förderung der Hochschule für Künste Bremen. Hierfür gilt unser herzlicher Dank der Hochschulleitung, der Kommission für den Forschungs- und Entwicklungsfonds und der Stabsstelle für Forschungsförderung. Überdies danken wir all jenen, die uns bei einzelnen Arbeitsprozessen unterstützt haben: Bei der Durchsicht englischsprachiger Aufsätze wirkten Estelle Gilbert und Derek Remeš mit, bei der Überprüfung englischsprachiger Abstracts Jemma Karalin Thrussel, Doris Kammrath, Matthew Gardner und insbesondere Anne-Christine Gardner; das Korrektorat des Vorworts übernahm Immanuel Ott, bei der Erstellung einer Reihe von Graphik-Dateien half Kira Ronja Häring, und das Umschlagmotiv gestaltete Kerstin Hille entsprechend dem für diesen Kongress von ihr entwickelten Design. Für den ebenso konstruktiven wie punktgenauen Rat bei unzähligen Detailfragen zur Buchpublikation danken wir Ulrike Böhmer, Lektorin beim Georg Olms Verlag, und für die Herstellung Anne Rolle. Dem Vorstand der GMTH unter ihrem Präsidenten Hans Aerts gilt Dank für die Ermöglichung und Förderung der Publikation bei den GMTH Proceedings, Dieter Kleinrath für die Unterstützung bei diesem Teil der Veröffentlichung sowie Christian Kämpf für die Publikation und Langzeitarchivierung bei musiconn.publish.

Literatur

- Aerts, Hans (2026), »Wozu noch Harmonielehre?«, in: *Kontrapunkt – ewiggestrig oder unerlässlich? Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin. 18. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Bremen 2018* (GMTH Proceedings 2018), hg. von Florian Edler und Andreas Gürsching, Hildesheim: Olms, 93–102.
- Brendel, Franz (1845), »Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22, 63–67, 81–83, 89–92, 113–115, 121–123, 145–147, 149 f.
- Christensen, Thomas (1992), »The ›Règle de l'Octave‹ in Thorough-Bass and Practice«, in: *Acta Musicologica* 64, 91–117.
- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller (Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.
- Daniel, Thomas (2002), *Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen*, Köln: Dohr.
- Halm, August (1913), *Von zwei Kulturen der Musik*, München: Müller.
- Jans, Markus (2014), »Ästhetische Implikationen der Satzlehre. In Tönen denken – über Töne nachdenken und reden«, in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* [6. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Weimar 2006] (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 155–165. <https://doi.org/10.31751/p.115> (4. 4. 2026)
- Jeßulat, Ariane (2025), »Satzmodelle«, in: *Handbuch Musikanalyse. Pluralität und Methode*, hg. von Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch, Jan-Philipp Sprick und Christian Thorau, Kassel: Bärenreiter/Metzler, 134–150.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Hermann, Reprint Hildesheim 1985: Olms.
- Mann, Thomas (2007), *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hg. von Ruprecht Wimmer (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 10.1), Frankfurt a. M.: Fischer.
- Meeüs, Nicolas (2021), »Fundamental Line(s)«, in: *Schenkerian Analysis. Analyse nach Heinrich Schenker*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Hartmut Fladt, Hildesheim u. a.: Olms, 227–234.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* (Grundlagen der Musik 3), Laaber: Laaber.
- de la Motte, Diether (1988), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch* [1981], dritte Auflage, München: dtv und Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhard (1710), *Friedrich Erhard Niedtens, Musici, Musicalische Handleitung, Oder Gründlicher Unterricht. Erster Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.
- Niedt, Friedrich Erhard (²1721), *Friedrich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation des General-Basses*, Hamburg: Schillers Wittwe/Kißner, Reprint Hildesheim 2003: Olms.
- Niedt, Friedrich Erhard (1717), *Friedrich Erhardt Niedtens Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.

- Petersen, Birger (2025), »Kontrapunkt«, in: *Handbuch Musikanalyse. Pluralität und Methode*, hg. von Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch, Jan-Philipp Sprick und Christian Thorau, Kassel: Bärenreiter / Metzler, 17–33.
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Voß, Reprint München/Kassel 42004: dtv und Bärenreiter.
- Richter, Ernst Friedrich (1872), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Schönberg, Arnold (1995), »Brahms der Fortschrittliche«, in: *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M.: Fischer, 54–104.
- Schubert, Peter / Christoph Neidhöfer (2006), *Baroque counterpoint*, Upper Saddle River (NJ): Pearson Prentice Hall.
- Schubert, Peter (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style* [1999], 2. Auflage, New York (NY): Oxford University Press.
- Tadday, Ulrich (2010), »Poetischer Kontrapunkt«, in: *Philosophie des Kontrapunkts*, hg. von dems. (Musik-Konzepte Sonderband), München: text + kritik, 238–246.
- Webern, Anton (1960), *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.