

Von blühenden Quintolen und Septolen

Unerwartete Proportionen im *contrapunctus floridus* in Kontrapunktlehren des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Arne Lüthke

Ein Großteil der Kontrapunktlehren steht in der Tradition des Gattungskontrapunkts. Nach den ersten meist vier Gattungen bzw. Arten mit Beispielen für Kombinationen von Ganzen, Halben und Vierteln folgt üblicherweise die Gattung der gemischten Notenwerte mit Stimmverhältnissen von 1:2:4. Einige wenige Kontrapunktlehren des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts beziehen ungewöhnlich komplizierte Proportionen ein. So erläutert Hugo Riemann im *Lehrbuch des Kontrapunkts* (1888) die Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolenkontrapunkte in der Zweistimmigkeit; im Kapitel zum dreistimmigen Satz folgen weitere unerwartete Proportionen (1:3:4, 1:2:5, 1:3:5 u. a.) einschließlich Richtlinien zur satztechnischen Realisation. Ähnliche Ansätze finden sich bei Stephan Krehl sowie Hermann Grabner, der sich auf Riemann bezieht. So wird die Kombination von Achteln, Achteltriolen und Sechzehnteln anhand eines Streichtrios exemplifiziert, die Begleitung eines Cantus firmus in Septolen verdeutlicht oder werden Triolen lose in Sätze eingefügt. Diese Erweiterung der Gattung der gemischten Notenwerte stellt eine Besonderheit der Leipziger Theoretiker dar, Vergleichbares lässt sich in anderen deutschen Publikationen zum Kontrapunkt in dieser Zeit nicht nachweisen. Jedoch beschreibt der amerikanische Komponist Henry Cowell, u. a. bekannt durch seine Ideen zum *dissonant counterpoint*, in *New Musical Resources* (1930) diverse dem Kontrapunkt verpflichtete Beispiele in Stimmverhältnissen wie 6:7:9 oder 4:6:10. In diesem Artikel werden mögliche Wurzeln derartiger Beispiele bei Riemann und Krehl aufgezeigt und einige satztechnische Regeln abgeleitet.

A majority of counterpoint textbooks follow the tradition of species counterpoint. After the first most often four species or types with examples combining full, half and quarter notes, there usually follows the species of mixed note values with a voice proportion of 1:2:4. A few counterpoint textbooks of the late nineteenth and early twentieth century include unusually complicated proportions. Thus Hugo Riemann exemplifies in his *Lehrbuch des Kontrapunkts* (1888) the counterpoints of triplets, quadruplets and quintuplets in two-part voices; in the chapter on three-part counterpoint follow additional unexpected proportions (1:3:4, 1:2:5, 1:3:5 etc.) including guidelines for their compositional realisation. Similar approaches can be found by Stefan Krehl as well as Hermann Grabner who refers to Riemann. Thus the combination of quavers, quaver triplets and semiquavers is exemplified on the basis of a string trio, the accompaniment of a cantus firmus in septuplets gets highlighted, and triplets are fitted loosely into movements. These extensions of the species counterpoint of mixed values constitute a particularity of the Leipzig theorists, with nothing comparable to be found in other German publications on counterpoint at that time. However, the American composer Henry Cowell, well known by his ideas on *dissonant counterpoint*, describes in *New Musical Resources* (1930) various examples committed to counterpoint in proportions like 6:7:9 or 4:6:10. In this article, potential origins of the examples by Riemann and Krehl will be shown and some compositional rules will be derived from them.

Ungewöhnliche Proportionen – Notenwerte verschiedener Stimmen im Verhältnis von 2:3, 3:4 usw. – werden selten in Lehrbücher zum Kontrapunkt einbezogen. Als wesentlicher Teil einer Systematik sind diese erst recht nicht zu erwarten, eher als exotische Ausnahmen. Die Leipziger Theoretiker Hugo Riemann und Stephan Krehl behandeln diese Proportionen nicht als solche, sondern integrieren sie in einen dem Gattungskontrapunkt verpflichteten Lehrgang. Möglicherweise boten Kompositionen ihrer Zeit Anlass zu entsprechender Systematisierung. Einige Indizien sprechen dafür, dass sich Krehl, Kollege Riemanns am Konservatorium, von dessen Schriften inspirieren ließ.¹ Der dritte Autor, der später entsprechende Verhältnisse in einem Abschnitt zu komplementären Rhythmen aufführt, ist Hermann Grabner, über Max Reger Enkelschüler von Riemann. Grabner bezeichnet es als Riemanns Verdienst, die »Bedeutung [komplementärer Rhythmen] für das Studium des polyphonen Satzes erkannt« und diesen Rhythmen »in seinem Lehrbuche einen breiten Raum [...] gewidmet zu haben.«² Vorangestellt sei ein Überblick der wichtigsten Publikationen von Krehl und Riemann, in denen man etwas zum Kontrapunkt erfährt.

Hugo Riemann:

Neue Schule der Melodik: Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode, Hamburg 1883: Gräbner & Richter.

Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Leipzig 1888/²1908/³1914: Breitkopf & Härtel.³

Der polyphone Satz (Große Kompositionslehre, Bd. 2), Berlin und Stuttgart 1903: Spemann.

Stephan Krehl:

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung, Leipzig 1908: Göschen.

Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt, Berlin und Leipzig 1908/²1912: Göschen.

Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre, Bd. 1, *Allgemeine Musiklehre*, Berlin und Leipzig 1920: de Gruyter.

Die Kontrapunktlehren von Riemann (1888/1908/1914) und Krehl (1908) sind zu großen Teilen dem Gattungskontrapunkt verpflichtet. Bei Riemann finden sich im ersten Kapitel zum sogenannten »einfache[n] Kontrapunkt« die üblichen Gattungen beziehungsweise Arten. Diese Bezeichnungen verwendet Riemann nicht, bei ihm sind die Unterabschnitte im Kapitel zum einfachen Kontrapunkt wie folgt betitelt: »Der zweistimmige Satz Note gegen Note«; »Der ungleiche Kontrapunkt in längeren Noten (eine Note gegen zwei oder drei)«; »Zwei, drei, vier und sechs Noten gegen eine«; »Synkopierte, Triolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte«; »Rhythmisierte Kontrapunkte« usw.⁴

1 Riemann unterrichtete ab 1895 zunächst als Privatdozent, ab 1901 als »Extraordinarius« an der Leipziger Universität (vgl. Arntz 1999, 101 f.); Krehl lehrte ab 1902 am Leipziger Konservatorium (vgl. Holtmeier 2016).

2 Grabner 1930, 94.

3 Den nachfolgenden Ausführungen liegt die dritte Ausgabe zugrunde.

4 Riemann 1914, XIII.

Krehls Bezeichnungen der Paragraphen des Kapitels zum zweistimmigen Satz lauten ähnlich: »Der gleiche Kontrapunkt im Instrumentalsatz«; »Der gleiche Kontrapunkt im Vokalsatz«; »Der ungleiche Kontrapunkt, zwei Noten gegen eine, instrumental«; »Drei, vier und mehr Noten gegen eine, instrumental«; »Gegenüberstellen verschiedenartiger Bewegungen« (Verhältnisse von 2:3 und 3:5); »Kontrapunkte mit Vorhalts- und Wechseltönen«; »Synkopen und Rhythmen in den Gegenstimmen«.⁵ Bei Krehl finden sich die komplizierteren Verhältnisse im zum Kontrapunktlehrwerk nachgereichten Beispiel- und Aufgabenband.⁶ Welche Kontakte es zwischen Riemann und Krehl während der gemeinsamen Leipziger Zeit gegeben hat und welchen konkreten Einfluss Riemann auf Krehl ausübte, wurde bislang noch nicht untersucht. Die ungewöhnlichen N-tolen-Beispiele innerhalb einer dem Gattungskontrapunkt verpflichteten Systematik in beiden Lehrbüchern lassen zumindest auf Krehls genaue Kenntnis der Riemann'schen Schriften schließen.

Beispiele im Verhältnis von 1:3 sind in Gattungslehren keine Seltenheit, auch Achtel gegen Achteltriolen sind gelegentlich lose eingestreut, z. B. im Lehrwerk von Ernst Friedrich Richter.⁷ Kompliziertere Verhältnisse finden sich ausschließlich bei Riemann, Krehl und Grabner, der sich dabei auf Riemann bezieht.⁸ Kurz erwähnt werden soll Otto Fiebachs *Lehre vom strengen Kontrapunkt*. Innerhalb der fünften Gattung, dem »polymorphe[n] oder vielgestaltige[n] Kontrapunkt«,⁹ zeigt Fiebach Vierteltriolen als Verbindung von Vierteln und Achteln (Bsp. 1). Die Skala erfährt so eine ungewöhnliche Form der Beschleunigung der melodischen Linie vor der Synkopendissonanz. Dabei darf die zweite Note einer Triole als Durchgang dissonieren; schwere Durchgänge kommen nicht vor.



Beispiel 1: Vierteltriolen bei O. Fiebach, *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt*, 23

⁵ Krehl 1908, 3.

⁶ Krehl 1912.

⁷ Richter 1875.

⁸ Grabner 1930, 94–98, führt u. a. ein polymetrisches Beispiel an – Oberstimme im 6/8- und Unterstimme im 2/4-Takt –, das Achtel im Verhältnis 2:3 enthält.

⁹ Fiebach 1921, 23.

Bevor die Beispiele von Riemann und Krehl eingehend besprochen werden, sollen zunächst deren Wurzeln und Voraussetzungen im musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Schaffen Riemanns aufgezeigt werden.

Im praktischen Teil des pianistischen Lehrwerks *Vergleichende Klavier-Schule* (1912)¹⁰ ordnet Riemann Ausschnitte von Klavierwerken Ludwig van Beethovens, Frédéric Chopins, Felix Mendelssohn Bartholdys und Robert Schumanns nach »rhythmische[n] Problemen« in der Reihenfolge: Triolen, Duolen, Quartolen, Quintolen usw. (Septolen auch im Verhältnis von 2:7 in einem Ausschnitt aus Schumanns *Carnaval*).¹¹

16. Chopin, Asdur-Nocturne Op. 32, II.
A flat Nocturne Op. 32, II.

17. Chopin, Fmoll-Ballade, Op. 52.
F minor Ballade Op. 52.

Beispiel 2: H. Riemann, *Vergleichende Klavier-Schule*, 28

Hierbei zeigt sich Riemanns Bestreben, bestimmte in Kompositionen auftretende Phänomene in ein systematisiertes Lehrwerk zu übertragen.¹² Ähnliche Gedanken spielten wohl bei der Konzeption des Kontrapunktbooks eine Rolle.

Auch anhand der von Riemann im ausgehenden 19. Jahrhundert herausgegebenen Ausgabe einer »16 characteristic pieces« betitelten Auswahl diverser Klavierstücke von Johann Nepomuk Hummel (Bsp. 3) lässt sich Entsprechendes beobachten. Riemann stellte diesen Stücken technische Studien für das polyphone Spiel voran.¹³ Achtel und Sechzehntel gegen Achteltriolen sollen das polyrhythmische Spiel trainieren. Diese Etüden mögen mit Kontrapunkt nicht viel gemein haben, zeigen aber ebenso wie

¹⁰ Die erste Fassung stammt aus dem Jahr 1883.

¹¹ Riemann 1912, 28 f.

¹² Die *Vergleichende Klavier-Schule* fand bei Hans von Bülow Anklang. Sein Kommentar zur Fassung von 1883 lautet: »Die Vereinigung von so viel Gründlichkeit, Präzision, summarischer Tüchtigkeit und minutiöser Feinheit in Darlegung wie Lösung aller erdenklichen Probleme der Kunst des Klavierspiels hatte ich nicht erwartet« (Arntz 1999, 234).

¹³ Hummel o. J., Titelblatt und nachfolgende Seiten. Aufgrund der Angabe auf dem Titelblatt (»Preceded by technical studies & edited by Dr. H. Riemann.«) lässt sich nicht entscheiden, ob die Übungen von Riemann selbst stammen.

der Aufbau der *Klavier-Schule* Riemanns Bestreben, rhythmische Phänomene in eine Systematik zu integrieren.



Beispiel 3: Auszüge aus den »technischen Studien« (»technical studies«) zu J.N. Hummel, 16 characteristic pieces, hg. von H. Riemann

Riemanns musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Fragen der Rhythmik und Metrik stellt eine weitere Wurzel für die unten zu erörternden Beispiele dar. Vier Jahre vor dem Kontrapunkt-Lehrwerk – im 1884 erschienenen *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik* – führt Riemann im Kapitel zur Polyrhythmik Triolen, Duolen, Quartolen, Quintolen usw. auf, beschreibt deren Wirkung und Betonungsmöglichkeiten sowie Probleme bei ihrer Ausführung auf dem Instrument. Hierfür bringt Riemann Belege aus Klavierwerken Chopins (einzelne Beispiele aus op. 9, 15, 24, 25, 30 und 48).¹⁴ Ausführungen zu zahlreichen Klavierwerken mit dem Phänomen der »[g]leichzeitigen Bewegung in Werten verschiedener Ordnung« (so bezeichnet Riemann Stimmverhältnisse von 3:4 u. a.) finden sich auch im *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903). Die bei der Bewegung von Achteln gegen Vierteltriolen knapp nebeneinander liegenden Toneinsätze bieten laut Riemann dem »Kontrapunktschüler [...] einen bequemen Schutz gegen [die] Gefahr falscher Parallelführung.«¹⁵

Zum Verhältnis von Harmonielehre und Kontrapunkt

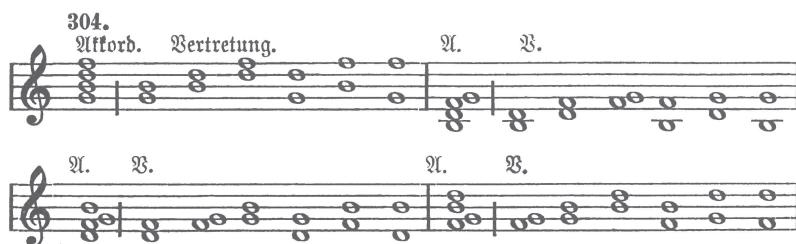
Riemanns und Krehls Ausführungen zum Verhältnis von Kontrapunkt und Harmonielehre sind der Schlüssel zum Verständnis der unten zu zeigenden Beispiele aus ihren Lehrwerken. In Riemanns *Neue Schule der Melodik* erfahren wir:

¹⁴ Riemann 1884, 236–242.

¹⁵ Riemann 1903, 165.

Dass der Kontrapunkt nicht ein anderes Princip haben könne als die Harmonielehre, dieser Einsicht wird sich kaum jemand verschliessen, wenn es auch in letzter Zeit öfter vorgekommen sein wird, dass ein Schüler die Harmonielehre nach Hauptmann, den Kontrapunkt aber nach Fux (1725) oder Bellermann (1861) studirt hat, d. h. dass er nach einem Einblick in den gegenwärtigen Stand der Erkenntniss des Wesens der Harmonie den praktischen Satz nach den Grundsätzen der Theoretiker des 14. Jahrhunderts übte. Es ist ein grosses Verdienst S. Dehns [...], es zuerst ausgesprochen zu haben, dass der Kontrapunkt seinen Ausgang vom vierstimmigen Satze zu nehmen, d. h. aus der Harmonielehre heraus zu wachsen hat, dass nicht Intervallfortschreitung sondern Akkordverbindung auch sein Wesenskern ist. Meiner Ansicht nach besteht zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt ein Unterschied nicht, es sei denn der, dass man unter Harmonielehre die Lehre von der Harmoniebedeutung der Akkorde und die Übungen im Verbinden der Akkorde auf Grund bezifferter Beispiele versteht, unter Kontrapunkt dagegen die Übungen in der selbstständigen Harmonisirung gegebener Melodien, d. h. die Probe auf das, was man im Kursus Harmonielehre gelernt hat.¹⁶

An anderer Stelle heisst es, »eine von der Harmonik unabhängige Melodik«¹⁷ existiere nicht. So verwundert auch nicht, dass in derselben Publikation Tonleitern durchweg als aufgefüllte Dreiklänge angesehen werden. Krehl untermauert Riemanns Verständnis hinsichtlich der Verbindung von Harmonik und Kontrapunkt. Er fasst simultane Intervalle im zweistimmigen Satz als Vertretungen von Akkorden auf, die er auch funktionstheoretisch beschreibt.¹⁸



Beispiel 4: St. Krehl (1920), Allgemeine Musiklehre, 194

Figuration oder Kontrapunkt?

Der zweite Schlüssel zum Verständnis könnte die Unterscheidung von Kontrapunkt und Figuration bei Riemann und Krehl sein. Dabei handelt sich eher um didaktische, als um tonsetzerisch relevante Hinweise.¹⁹ In Krehls *Allgemeine Musiklehre* ähneln sich die

¹⁶ Riemann 1883, Vf.

¹⁷ Ebd., XII. Hier rekurriert Riemann auf Sorge 1747, 420 (Cap. XXX, § 3): »Wenn wir keine Harmonie, keine Triadem harmonica m, hätten, so hätten wir auch keine Melodie.«

¹⁸ Krehl 1920, 194.

¹⁹ »Es genügt also nicht, einen Note gegen Note entworfenen Kontrapunkt zu figurieren, so daß die Motive desselben nur leicht umrankt erscheinen [...]. Dafür bedürfte es keiner neuen Übung; es wäre das nur die Anwendung der früher in der Harmonielehre geübten Mittel [...]. Hier handelt es

Beispiele aus den Kapiteln zur Figuration und zum Kontrapunkt, die Exempla zu den Figurationen umfassen etwas mehr Sprungbewegungen. Für Krehl bedeutet Figuration »[d]as Ausschmücken von Melodien mit Zwischentönen, die sich entweder stufenweise, tonleitermäßig oder sprungweise, akkordmäßig einfügen [...]«.²⁰ Etwas verwirrend erscheint dabei, dass Krehl die verschiedenen Figurationsmöglichkeiten in *Allgemeine Musiklehre* nach Arten einteilt, obwohl er gerade dort zwischen Kontrapunkt und Figuration unterscheiden möchte. Die Bezeichnung ›Art‹ oder ›Gattung‹ verwendet Krehl, wie bereits erwähnt, in seinem nach Arten sortierten *Kontrapunkt* nicht. Riemann sieht 1888, fünf Jahre nach Erscheinen von *Neue Schule der Melodik*, die Kontrapunktlehre als »Lehre von der freien melodischen Erfindung« an. Die Lehre von der Figuration betrachtet er nun als »zwischen Harmonie und Kontrapunkt einzuschaltenden Kursus«.²¹

Im Folgenden werden einige Beispiele aus den Kontrapunktlehren von Riemann und Krehl einschließlich satztechnischer Vorgaben besprochen. Riemann stellt einige wenige Regeln und Grundsätze auf. Ausdrücklich weist er darauf hin, dass das Bewusstmachen der Harmonik und die damit verbundene funktionstheoretische Chiffrierung erst nach dem Entwerfen des Kontrapunkts erfolgen soll. Die »Phantasie [soll zunächst] ganz frei erfinden«,²² kleinere Korrekturen am Satz können sich anschließend ergeben. Für den dreistimmigen Satz fordert Riemann die gleiche Herangehensweise; beide Kontrapunkte sollen nacheinander zum Cantus firmus hinzugefügt werden.²³ Damit steht er in Opposition zu seinem ehemaligen Leipziger Lehrer Salomon Jadassohn, der vom vollstimmigen Satz ausgeht, welcher dann ausgeschmückt wird.²⁴ Zur Behandlung der zweiten Note einer Triole im Satz 2:3 (Viertel gegen Vierteltriolen) führt Riemann aus, dass diese nicht als Dissonanz »ängstlich« vorzubereiten sei. Sie könne als Wechselnote, Durchgang, Dissonanzlösung oder nachschlagender Akkordton gesetzt werden.²⁵ Für einen Satz 3:4 oder 4:3²⁶ lässt Riemann viele Freiheiten zu. Bei Eintritt einer neuen Harmonie soll »alles in Ordnung (die Harmonie deutlich)«²⁷ sein. Eine Stimme darf sogar als liegend betrachtet werden: Der Satz 3:4 entspricht dann einem Satz 3:1 oder anders-

sich aber vielmehr darum, gegen eine in halben Noten gehende gegebene Stimme eine sich in Vierteln bewegende ganz frei zu erfinden. Wir müssen uns also des Zuwachses an freier Beweglichkeit voll bewußt werden und aus diesem Bewußtsein heraus die neue Stimme erfinden [...]« (Riemann 1914, 31 f.).

20 Krehl 1920, 181.

21 Riemann 1914, XI.

22 Ebd., 43.

23 Ebd., 78.

24 Jadassohn 1910.

25 Riemann 1914, 41.

26 Die erste Zahl des Quotienten (›Zähler‹) definiert die Notenwerte der Oberstimme, die zweite (›Nenner‹) die des Basses. Riemann gibt Übungen für 2:3 und 3:2 sowie für 3:4 und 4:3 an. Die aus dem jeweiligen satztechnischen Ergebnis ableitbaren Regeln (auch die Regeln, die Riemann selbst aufstellt) unterscheiden sich nicht voneinander.

27 Riemann 1914, 44.

herum einem Satz 1:4.²⁸ Ansonsten sind sämtliche Figurationen (»schlichte, schwere, springende²⁹ und fingierte Durchgänge, Synkopationen und Antizipationen«³⁰) erlaubt, offene Parallelen vollkommener Konsonanzen verboten.

Im 62. Exempel seines Kontrapunkt-Lehrbuchs (Bsp. 5) stellt Riemann die Möglichkeiten der zweiten und dritten Triolenviertel dar;³¹ a: Durchgangstöne zum nächsten Triolenviertel; b: harmonieeigener Ton; c: das dritte Triolenviertel ist Durchgangston; d: das erste Triolenviertel ist schwerer Durchgang (Bezeichnungen laut Riemann). Das zweite Triolenviertel beim ersten a bezeichnet Riemann (möglicherweise irrtümlich) nicht als Wechselnote.

10. Aufgabe: Zweistimmig, drei Noten gegen zwei.

The musical score is for a two-part exercise in 3/4 time. The top part (Kp.) is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom part (c. f.) is in bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into two systems. The first system shows a sequence of notes with labels 'a' and 'b' above them, indicating specific rhythmic or harmonic functions. The second system continues this sequence with labels 'a', 'd', 'a', 'a', 'c', 'b', 'b', 'b'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 5: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, 41

Beispiel 6 zeigt einen Satz, in dem sämtliche harmoniefremden Töne in Durchgänge eingebunden sind.³² Die Harmonien auf der jeweils ersten Zählzeit sind klar definierbar: a-Moll, d-Moll mit Sexte anstatt Quinte (im Riemann'schen Sinn), E-Dur-Quintsextakkord, a-Moll (gefolgt von einem zwischendominantischen Sekundakkord auf dritter Zählzeit), d-Moll-Sextakkord. In dieser Übung wurden der Cantus firmus und

28 »Im übrigen darf man jede der beiden Stimmen etwa so betrachten, als ob die andere festläge, d. h. der Satz vier Noten gegen drei erscheint gleichzeitig als Satz drei Noten gegen eine und vier Noten gegen gegen [sic] eine« (ebd.).

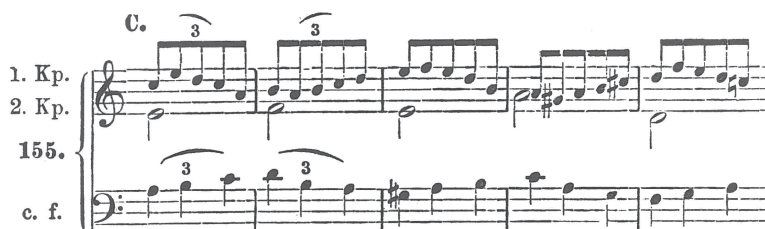
29 Gemeint ist wohl der Sprung in die Ober- oder Unterseptime statt einer Sekundfortschreitung auf beziehungsweise abwärts.

30 Riemann 1914, 44.

31 Ebd., 41.

32 Ebd., 96.

der erste Kontrapunkt gegenüber der vorher besprochenen zweistimmigen Fassung vertauscht;³³ der zweite Kontrapunkt in halben Noten wurde ergänzt.



Beispiel 6: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, 96

Das zweistimmige Exempel 73 (Bsp. 7)³⁴ erweiterte Riemann um einen zweiten Kontrapunkt (siehe Bsp. 8). Interessanterweise ergibt sich dadurch eine Änderung des harmonischen Verlaufs. Riemann chiffriert in seinem 73. Exempel die zweite Hälfte des ersten Volltakts mit Moll-Subdominante und Dominante.

16. Aufgabe: Zweistimmig, fünf Noten gegen vier.



Beispiel 7: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, 48

Der gleichen Takthälfte liegt in der dreistimmigen Version³⁵ (Bsp. 8) nur eine Harmonie zugrunde: ein dominanter Sekundakkord. Intervalle im zweistimmigen Satz können somit eher als ›Vertretungen‹ (Terminologie nach Krehl) unterschiedlicher Akkorde aufgefasst werden als im dreistimmigen Satz. Ansonsten gelten die gleichen satztechnischen Grundsätze wie im vorausgehenden 155. Exempel (Bsp. 6).

33 Vgl. ebd., 48.

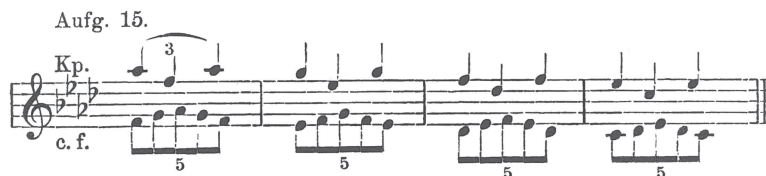
34 Ebd.

35 Ebd., 96.



Beispiel 8: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, 96

Das rhythmische und harmonische Empfinden – Orientierung geben wiederum die schweren Zählzeiten – soll mit Hilfe sequenzartiger Cantus firmi geschult werden,³⁶ die durch sequenzierende Kontrapunkte, u. a. im Verhältnis von 5:3 und 4:5 zum Cantus firmus, zu ergänzen sind (Bsp. 9).



Beispiel 9: H. Riemann, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, 65

Krehls Beispiele weichen von den Grundsätzen Riemanns gelegentlich ab; vor allem lässt sich eine mutigere Verwendung von Sprüngen beobachten. Im vierten Takt (Bsp. 10) springt die Oberstimme zum *ais*¹, so dass eine große Septime zur Unterstimme entsteht.³⁷

³⁶ Ebd., 64 f.

³⁷ Krehl 1908, 25.



Beispiel 10: St. Krehl, Kontrapunkt, 25

Noch mehr Freiheiten nimmt sich Krehl in einem Exempel aus der Aufgabensammlung zum Kontrapunkt-Lehrbuch (Bsp. 11).³⁸ Auch hier überraschen manche Sprünge sowie die sich ergebenden Klänge: Am Ende des vierten Takts werden d^1 und gis^1 durch Sprünge in Gegenbewegung erreicht und bilden gemeinsam einen dominantischen Tritonus zur nachfolgenden Sexte cis^1-a^1 , die als Vertretung von A-Dur aufgefasst werden kann. Auffällig erscheint auch der Sprung vom cis^2 zum eis^1 im fünften Takt mit anschließender paralleler Sextfortschreitung. Das dis zu Beginn des siebten Takts wird durch Sekundfortschreitung erreicht, gleichzeitig springt die Oberstimme ins cis^2 in den Zusammenklang einer kleinen Septime. Vom dis wird eine verminderte Quinte aufwärts ins a gesprungen, (fast) gleichzeitig bewegt sich die Oberstimme mittels Wechselnote zum ais^1 ; es entsteht eine übermäßige Oktave.



Beispiel 11: St. Krehl, Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt, 5

³⁸ Krehl 1912, 5.

Beispiel 12 zeigt vier verschiedene Kontrapunkte zu einem Cantus firmus in Halben in den Verhältnissen 1:5, 1:6, 1:7 und 1:8.³⁹ Der erste Ton des jeweiligen Kontrapunkts über einer jeden Halben bildet zusammen mit dieser ein Intervall, das sich als Vertretung eines Akkords auffassen lässt. Eine Vielzahl an Figurationsmöglichkeiten, einschließlich zahlreicher Sprünge, lässt Krehl zu; grundsätzlich scheint alles erlaubt unter der Voraussetzung, dass zumindest im weitesten Sinne eine Zusammenfassung zu einem Vertretungsklang möglich ist.

§ 4c. Fünf, Sechs, Sieben, Acht Noten gegen eine, instrumental.

37.

Beispiel 12: St. Krehl, Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt, 4

Krehls Ausschnitt eines fiktiven Streichtrios (Bsp.13) wirkt doch sehr etüdenhaft.⁴⁰ Solche schematisch durchlaufenden Sechzehntel gegen Achteltriolen treten über längere Strecken in Kompositionen nur äußerst selten auf.⁴¹ Satztechnisch bestätigt sich, was anhand von anderen Beispielen Krehls schon dargestellt wurde.

³⁹ Ebd., 4.

⁴⁰ Ebd., 18.

⁴¹ Verwiesen sei auf die, den hier behandelten Autoren unbekannten Klavierübungen op. 31 von Ferdinand Ries aus dem Jahr 1811. In seiner sechsten Übung kombiniert Ries u.a. Achtel mit Achteltriolen und Sechzehnteln, was sogar zu einer positiven Besprechung durch Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* führte (Schumann 1836, 25).

Beispiel 13: St. Krehl, Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt, 18

Die wenigen bei Grabner anzutreffenden Beispiele⁴² setzen keine neuen Akzente, da sich dieser ausschließlich auf Riemann bezieht; sie bleiben deswegen hier unberücksichtigt.

Exkurs zu Henry Cowell

Nachfolgend wird ein kurzer Exkurs zum amerikanischen Komponisten Henry Cowell gewagt. In seiner Schrift *New Musical Resources* (1930) integrierte er in das Kapitel zum Rhythmus Beispiele, die den hier gezeigten erstaunlich ähnlich sind.⁴³ Ob Cowell deutschsprachige Kontrapunktlehren kannte – womöglich die von Riemann und Krehl –, muss unbeantwortet bleiben. Seine Bekanntschaft mit Arnold Schönberg,⁴⁴ der Heinrich Bellermanns Kontrapunktlehrwerk für den Unterricht in Wien verwendete,⁴⁵ sowie die Tatsache, dass sich sein Lehrer Charles Seeger einige Zeit in Deutschland aufhielt, taugen nicht zur diesbezüglichen Beweisführung. Cowell ging es in diesem Kapitel auch nicht primär um den Kontrapunkt, sondern vielmehr um die Übertragung von Schwingungsverhältnissen von Dreiklängen auf verschiedene Kombinationen von N-tolen sowie um die damit einhergehende Weiterentwicklung der Notenschrift zwecks einer neuartigen Darstellung der rhythmischen Verhältnisse. Die trotzdem vorhandenen, wahrscheinlich zufälligen Parallelen zu Riemann und Krehl sind offenkundig. Im

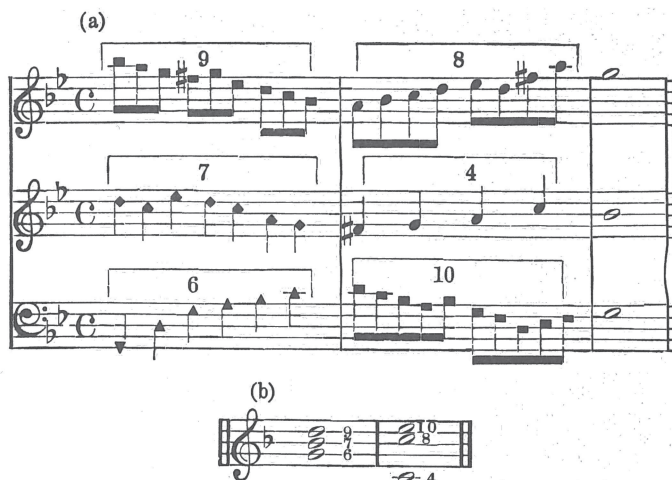
42 Grabner 1930, 94–98.

43 Cowell 1930, 45–66.

44 Vgl. Feisst 1998.

45 Rathert 2010, 129.

ersten Takt des Beispiels bilden die drei im Verhältnis von 6:7:9 stehenden Stimmen einen ausgeschmückten g-Moll-Klang.⁴⁶



Beispiel 14: H. Cowell (1930), New Musical Resources, 53

Fazit

Riemanns *Kontrapunkt* war zunächst offenbar kein großer Erfolg; er schrieb 1907 an Breitkopf & Härtel bezüglich der anstehenden zweiten Auflage des Buchs, dass die »Leute allmählich dahinter kommen, daß man nach meiner Methode etwas lernt.«⁴⁷ Eine prominente Stimme zu Riemanns Publikation überlieferte der Komponist und Kritiker Richard Heuberger. Ihm gegenüber habe sich Johannes Brahms⁴⁸ ablehnend geäußert: »Er [Brahms] nannte es ein unnützes Buch, aus dem niemand ordentlich Kontrapunkt lernen wird. ›Wenn ich einmal solche Geheimschriften und dergleichen sehe, plage ich mich nicht mehr.‹ Brahms hatte auch eine Reihe von Fragezeichen in das Buch gesetzt.«⁴⁹ Es ist nicht anzunehmen, dass Zeitgenossen von Riemann und Krehl Erkenntnisse für das eigene Komponieren aus derlei Beispielen gezogen haben. Es handelt sich bei diesen eher um eine nachträgliche Theoretisierung rhythmisch-kontrapunktischer Phänomene, wie sie gelegentlich in der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorkommen. Krehl selbst gibt zu bedenken:

46 Cowell 1930, 53.

47 Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand Breitkopf & Härtel, Bestandsnummer: 2816, zit. nach Arntz 1999, 289.

48 In Brahms' Besitz waren u. a. Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* in der deutschen Übersetzung von Lorenz Mizler (1742) und Bellermanns *Der Kontrapunkt* (1862) (vgl. Sandberger 2010, 105).

49 Heuberger 1976, 41.

»Das sind wohl Spezialitäten, Verbindungen, welche etwas Außergewöhnliches bieten – daher wissen auch nur Kompositionen, die nicht Alltägliches bringen, vernünftigen Gebrauch davon zu machen –, doch muß ihre sorgsamste Übung verlangt werden.«⁵⁰

Literatur

- Arntz, Michael (1999), *Hugo Riemann (1849–1919), Leben, Werk und Wirkung*, Köln: Concerto.
- Böhme-Mehner, Tatjana / Klaus Mehner (Hg.) (2001), *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln: Böhlau.
- Bussler, Ludwig (1878), *Kontrapunkt und Fuge*, Berlin: Habel.
- Cowell, Henry (1930), *New Musical Resources*, New York (NY): Knopf.
- Feisst, Sabine (1998), »Henry Cowell und Arnold Schönberg – eine unbekannte Freundschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55/1, 57–71. <https://www.jstor.org/stable/930957> (14. 03. 2025)
- Fiebach, Otto (1921), *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt*, Berlin: Ries & Erler.
- Grabner, Hermann (1930), *Der lineare Satz*, Stuttgart: Klett.
- Heuberger, Richard (1976), *Erinnerungen an Johannes Brahms*, hg. von Kurt Hofmann, Tutzing: Schneider.
- Holtmeier, Ludwig (2016), Art. »Krehl, Stephan«, in: *MGG online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46884> (08. 05. 2025)
- Jadassohn, Salomon (²1910), *Aufgaben und Beispiele für die Studien im Kontrapunkt: mit Bezugnahme auf des Verfassers Lehrbuch des Kontrapunkts* [Erstauflage 1892], Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Krehl, Stephan (1908), *Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung*, Leipzig: Göschen.
- Krehl, Stephan (1912), *Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt*, Berlin: Göschen.
- Krehl, Stephan (1920), *Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre*, Bd.1, *Allgemeine Musiklehre*, Berlin: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.
- Rathert, Wolfgang (2010), »Schönberg und der Kontrapunkt«, in: *Philosophie des Kontrapunkts* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: text+kritik, 121–134.
- Richter, Ernst Friedrich (²1875), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapuncts* [Erstauflage 1872], Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1883), *Neue Schule der Melodik: Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode*, Hamburg: Gräbener & Richter.
- Riemann, Hugo (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg und St. Petersburg: Rathert/Büttner.
- Riemann, Hugo (³1914), *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1902), *Der homophone Satz (Große Kompositionslehre, Bd.1)*, Berlin: Spemann.
- Riemann, Hugo (1903a), *Der polyphone Satz (Große Kompositionslehre, Bd.2)*, Berlin: Spemann.
- Riemann, Hugo (1903b), *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

50 Krehl 1908, 27.

- Riemann, Hugo (1912), *Vergleichende Klavier-Schule. Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien*, praktischer Teil 3, H. 3, Leipzig: Rother.
- Sandberger, Wolfgang (2010), »Brahms, der ›Altdeutsche‹? Überlegungen zur Bedeutung des Kontrapunkts bei Johannes Brahms«, in: *Philosophie des Kontrapunkts* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: text+kritik, 101–120.
- Schumann, Robert (1836), »Etuden«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4, Nr. 4, 6, 8 (12., 19. und 26. Januar), 16–18, 24–26, 33 f., hier 25.
- Sorge, Georg Andreas (1747), *Der dritte Theil von dem Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein: Selbstverlag.

Noten

- Hummel, Johann Nepomuk (o. J.), *16 Characteristic Pieces*, hg. von Hugo Riemann, London: Augener. [https://imslp.org/wiki/Technical_Studies_\(Riemann%2C_Hugo\)](https://imslp.org/wiki/Technical_Studies_(Riemann%2C_Hugo)) (14. 03. 2025)
- Ries, Ferdinand (o. J.), *Six Exercises for the Piano Forte*, London: Chapell. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP451798-PMLP207119-FRies_6_Exercises,_Op.31_Chappell.pdf (07.08.2026)