

Kanon und doppelter Kontrapunkt im musiktheoretischen Denken Siegfried Wilhelm Dehns

Florian Edler

Siegfried Dehns 1859 posthum erschienene *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge* behandelt ausführlicher als vergleichbare andere Lehrwerke den doppelten Kontrapunkt sowie den Kanon. Somit stellt sich die Frage nach Gründen dieser Schwerpunktsetzung und dem spezifischen Profil von Dehns Kontrapunkt-Konzept.

Die Fokussierung auf die simultane Kombination charakteristischer Soggetti versteht Dehn nicht zuletzt im Sinne eines methodischen Zugriffs auf thematische Arbeit. Zugleich zeigt sich bei ihm eine Auffassung von ›Kontrapunkt‹ im Sinne von ›Polyphonie‹, indem die rhythmische Eigenständigkeit einzelner Stimmen als basales Merkmal »kontrapunktischer Schreibart« bestimmt wird, zu der der Note-gegen-Note-Satz nicht primär zählt.

In die Zukunft weist Dehns Lehre insofern, als aufgrund der thematischen Verselbständigung der Bassstimme sowie der bei manchen Kanonarten zum Tragen kommenden Prinzipien von Umkehrung und Kretzung kadenzharmonische Plausibilität zum beinahe lästigen Nebenaspekt wird. Überdies führt der epochenübergreifende, modale Musik der Spätrenaissance einschließende Ansatz ebenso wie das im Kontext des ›Canon per tonos‹ vorgestellte Prinzip der symmetrischen Oktavteilung zur Marginalisierung von Kadenzharmonik. Hingegen werden im Zusammenhang mit Kanonprinzipien Sequenzen eingehend erörtert. Deren Beschreibung auf der Basis von Intervallprogressionen indiziert, dass Dehn einer der wenigen zeitgenössischen Kenner musiktheoretischer Quellen des 16. bis 18. Jahrhunderts war, die noch Modelle des ›Contrapunto alla mente‹ weitervermittelten.

Siegfried Dehn's textbook *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, published posthumously in 1859, discusses double counterpoint and canon in greater detail than comparable textbooks. Reasons for this emphasis and the specific profile of Dehn's concept of counterpoint are discussed in this paper.

Dehn understands the focus on the simultaneous combination of characteristic soggetti not least in the sense of a methodical approach to thematic work. At the same time, he displays a conception of 'counterpoint' in the sense of 'polyphony', in that the rhythmic independence of individual voices is treated as a basic characteristic of "contrapuntal writing", to which the note-against-note motion does not primarily belong.

Dehn's textbook points to the future insofar as the plausibility of cadence harmony becomes an almost irksome secondary aspect owing to the thematic independence of the bass voice as well as the principles of inversion and retrograde, which come into play in some canon types. Moreover, the cross-epochal approach, which includes modal music of the late Renaissance, leads to the marginalisation of cadential harmony, as does the principle of symmetrical octave division presented in the context of the 'Canon per tonos'. Sequences are discussed in detail in the context of canon principles. Their description on the basis of interval progressions indicates that Dehn was one of the few contemporary connoisseurs of music-theoretical sources of the sixteenth to eighteenth centuries which still taught models of the 'Contrapunto alla mente'.

Eine vorläufige Antwort auf die zentrale Frage des vorliegenden Beitrags, wie nämlich bei Siegfried Dehns Kontrapunktkonzept die besondere Konzentration auf die Techniken des doppelten Kontrapunkts und des Kanons begründet ist, ergibt sich aus der Entstehungsgeschichte der *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*. Dieses Lehrbuch edierte ein Jahr nach Dehns Tod (1858) dessen Schüler Bernhard Scholz, indem er zum einen aus dem »handschriftlichen Nachlasse« des Lehrers, zum anderen »aus der Erinnerung« dessen Unterricht rekonstruierte.¹ Die Entscheidung, im Folgenden Dehn und nicht Scholz als Autor zu nennen, rechtfertigt sich primär damit, dass das den doppelten Kontrapunkt thematisierende dritte Kapitel »fast wörtlich« einer in Dehns Nachlass enthaltenen »ausführlichen Abhandlung« dieses Gebiets entspricht.² Die Ausführlichkeit der entsprechenden Kapitel verdankt sich also der Quellenlage, mit der sich Scholz bei seinem Rekonstruktionsversuch konfrontiert sah.³ Für ausgleichende Kürzungen entschied sich Scholz bei der Neuauflage von 1883 in Abstimmung mit Friedrich Kiel, einem weiteren Dehn-Schüler.⁴ Gleichwohl stellen in beiden Auflagen die Gewichtung des doppelten Kontrapunkts und die Vernetzung mit der Abhandlung des Kanons diskussionswürdige Eigenheiten der Dehn'schen Lehre dar.

Die eigene Legitimation zur Edition begründete Scholz mit dem Verweis auf seinen Status als einer der »letzten Schüler« Dehns, der folglich dessen Unterrichtsweise »noch recht gegenwärtig im Geiste« gehabt habe.⁵ Die Umstände, dass Dehn seit 1855 den Kontrapunktunterricht an Theodor Kullaks »Neuer Akademie der Tonkunst« übernommen hatte und dass Scholz in den Jahren 1855 und 1856 sein Schüler war, werfen die Frage nach dem Zusammenhang des Kontrapunktlehrbuchs mit der Theorieausbildung an diesem Institut auf. Dokumentiert ist, dass Dehn seinen Unterricht an Kullaks Akademie deutlich von der Methodik Adolf Bernhard Marx' abgrenzte, dem bis 1856 maßgeblichen Theorielehrer am durch ihn (Marx) mitbegründeten Stern'schen Konservatorium, aus dem Kullaks Konkurrenzunternehmen durch dessen Weggang hervorging.⁶

Mehrere Faktoren sprechen aber dagegen, das Dehn/Scholz'sche Lehrbuch in engem Konnex mit der Theorieausbildung an der »Neuen Akademie der Tonkunst« zu sehen. Dehns Zugehörigkeit zu diesem Institut beschränkte sich auf drei Jahre,⁷ während der Großteil seines pädagogischen Wirkens im privaten Rahmen stattfand und der Ära zuzurechnen ist, die den Berliner Konservatoriumsgründungen vorausging. Auch Scholz' Schilderung seiner Lebensumstände während der Ausbildungszeit bei Dehn ist

1 Dehn 1859, V.

2 Ebd.

3 Vgl. Nachlass Siegfried Wilhelm Dehn, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. autogr. theor. Dehn 2 [Lehre vom Contrapunkt] sowie Mus. ms. autogr. theor. Dehn 7 [Harmonie- und Contrapunct-Studien].

4 Dehn 1883, Vorrede (»Verehrter Herr Professor!«), o. S.

5 Dehn 1859, III.

6 Heymann-Wentzel 2010, 158.

7 Die Gründung der Akademie erfolgte frühestens im April 1855; Dehn starb am 13. 04.1858.

zu entnehmen, dass es sich um Privatunterricht mit enger Bindung des Schülers an einen einzigen Lehrer handelte.⁸ Dies ergab sich schon aus der Wahl der Fächer Musiktheorie und Komposition, die in Kullaks Akademie als Ausbildungsschwerpunkte nicht vorgesehen waren.⁹ Zudem beschränkt sich die im Lehrbuch indirekt zum Ausdruck gebrachte Antipathie gegen Marx nicht auf Dehns Akademie-Zeit (1855–1858), sondern reicht zurück bis in die frühen 1840er Jahre, als Marx in einer Streitschrift Dehn als Protagonisten einer »alten Lehre« diskreditierte.¹⁰

1. Doppelter Kontrapunkt und motivische Arbeit

In einer Epoche, in der die musikalische Spätrenaissance primär mit den Werken Giovanni Pierluigi da Palestrinas assoziiert wurde, trat Dehn mit der ausführlichen Analyse eines untextierten »Duetts« von Orlando di Lasso hervor, der im Kontext der heutigen Kontrapunktmethodik als Autor ebensolcher stilistisch beispielhaften zweistimmigen Sätze besonders geschätzt wird.¹¹ Die Lasso-Studie ist an zentraler Stelle des Lehrwerks platziert,¹² übertrifft andere darin enthaltene Analysen hinsichtlich der Genauigkeit und erweist sich auch durch Binnenverweise¹³ als ein Textabschnitt mit besonderer Relevanz.

Ordnungszahlen verdeutlichen die Gliederung des Biciniums in Widerschläge (»Repercussionen«), in denen jeweils ein »Thema« bzw. ein »canto fermo« streng oder frei imitierend kontrapunktiert wird. Bereits die Eröffnungssektion zeigt paradigmatisch den im betreffenden Kapitel erörterten doppelten Kontrapunkt: anfangs den der Duodezime (Mensuren 1–8; 8–15), sodann den der Oktave (Mensuren 15–21).

⁸ Scholz 1911, 93.

⁹ Einzig das Abschlusskonzert mit eigenen Kompositionen Scholz' fand in Kullaks Akademie statt (vgl. ebd., 97 f.).

¹⁰ Marx 1841. Scholz 1911, 94, berichtet über seine Ausbildung in Berlin: »Höchst drollig war es, mit welchen Blicken der stattliche Mann [Dehn, F. E.] die etwas kurz und grotesk geratene Gestalt des ihm verhaßten Theoretikers A. B. Marx musterte, wenn wir diesem auf unsern Wegen begegneten.«

¹¹ *Sequuntur Cantiones sine textu*, Nr. 23 (1577, LV 614), in: Lasso 2003, 17 f.

¹² Dehn 1859, 101–104.

¹³ Ebd., 109, 124, 147.

2

Tenor

Bass

4

5

6

7

8

9

Beispiel 1: O. di Lasso, *Bicinium* Nr. 23 aus *Magnum opus musicum*, *Mensuren* 1–12. Die Ordnungszahlen 1–8 beziehen sich im Sinne von Fußnotenziffern auf die diversen Anmerkungen Dehns (1859, 101–104)

Durch die knappe Kommentierung einer jeden *Repercussio* entsteht eine Formübersicht. Vor dem Hintergrund des lapidaren, ja trockenen Stils dieser Analyse heben sich einzelne nachgerade schwärmerische Textpassagen signifikant ab. Ausführlich kommentiert wird eine Partie im letzten Drittel des *Biciniums* an der Stelle, an der erstmals *Semiminimen* in beiden Stimmen auftreten, wodurch der klimaxartige Schlussabschnitt vorbereitet wird. Dehn vergleicht die Anfänge der beiden aufeinanderfolgenden *Repercussionen* und resümiert bewundernd: »Wie einfach und sinnreich ist der Kunstgriff, um 32. und 33. in genaueste Beziehung zur folgenden *Repercussion* zu bringen, und doch in dieser Missklänge zu vermeiden.«¹⁴

Mensur 43

32

Tenor

Bass

33

34

35

36

Beispiel 2: O. di Lasso, *Bicinium* Nr. 23, *Mensuren* 43–45, Markierungen zweier Töne vom Verfasser

¹⁴ Ebd., 103.

Anlass für den schwärmerischen Tonfall bietet die Art und Weise, wie ein Elementarproblem – die Umwandlung einer Quinte in eine Quarte beim doppelten Kontrapunkt der Oktave – mit Hilfe einer rhythmischen Modifikation gelöst wird. Bei der anschließenden Beobachtung – »Der Tenor bringt in 35. gleich darauf auch eine halbe Note und der Bass holt ihn dadurch wieder ein.«¹⁵ – verweist die Hervorhebung der »halben Note« auf das, was Dehn an dieser Stelle für lehrreich hält. Er interpretiert nämlich die Einführung einer Minima *d*¹ in der Tenorstimme (Mensur 45) als Konsequenz der vorausgehenden Verwendung desselben Notenwerts in der Bassstimme (Mensur 44, Ton *H*). Die den Regularien des Intervallsatzes geschuldete Modifikation des – modern ausgedrückt – »Initialmotivs« des Bass-Soggettos (Nr. 34) bleibt nicht folgenlos, sondern wird für die Gestaltung eines dynamischen Prozesses genutzt. Dehn zeigt, dass bereits bei einem »Meister« wie Lasso jenem für das musikalische Formdenken im 19. Jahrhundert zentralen Aspekt, der mit Hugo Riemann als »musikalische Logik«, mit Arnold Schönberg als »entwickelnde Variation« bezeichnet werden könnte, eine grundlegende Funktion zukommt, und zwar allein auf der Ebene der Elementar-Parameter Tonhöhe und -dauer. Die ihm wichtigen Aspekte fasst Dehn am Schluss der Analyse zusammen:

Dieses Duett zeigt recht deutlich, von wie grossem Nutzen die beiden Capitel von der Imitation und dem doppelten Contrapunkte sind. Wie einfach sind die Mittel, die der Meister verbraucht hat, und wie viel hat er aus ihnen gezogen! Bei aller thematischen Einheit die grösste Mannichfaltigkeit der Bearbeitung. Da sind keine Effekte durch fremdartige Modulationen, durch Steigerung in der Klangstärke. Fast nirgends ist die Tonart verlassen, und die allerdings merkwürdige Steigerung besteht einzig und allein in dem rascheren Aufeinanderdrängen der Gedanken, in der concisen thematischen Arbeit, die am Schlusse ihren Gipfel erreicht. Möchten doch unsere Zukünftler an diesem kleinen Probchen ermassen, wie elend und jammervoll ihr Verfahren ist, armen musikalischen Gedanken am Schlusse ihrer sogenannten Compositionen mit einer Steigerung durch das *ff* von Posaunen und Tuben auf die Beine helfen zu wollen!¹⁶

Vor dem Hintergrund des musikalischen Parteienstreits der 1850er Jahre verbindet sich das Bekenntnis zu Lassos Kunst mit konservativer Polemik.¹⁷ Der auf Wirkungen von Dynamik, Klangfarben sowie raffinierten Modulationen angewiesenen zeitgenössischen Orchestermusik – die Rede von »Zukünftlern« deutet auf Franz Liszts Weimarer Sinfonik – hält Dehn eine Kunst gegenüber, die mit schlichten Mitteln ausdrucksvolle Eröffnungen, Steigerungen und Schlusswirkungen zu gestalten vermag.

15 Ebd.

16 Ebd., 104.

17 Der Herausgeber Scholz stand dem musikalisch-konservativen Lager insofern nahe, als er gemeinsam mit Johannes Brahms, Joseph Joachim und Julius Otto Grimm zu den Unterzeichnern der im März 1860 im Berliner *Echo* [10 (1860), 142] veröffentlichten »Erklärung« gehörte (vgl. Kross 1997, Bd. 1, 306). In der Schrift »Wohin treiben wir?« apostrophierte Scholz (1899, 218), bei Anerkennung Richard Wagners, Brahms als Vorbild für junge Komponisten, während er die Richtung der Programm Musik verwarf.

Die Begründung satztechnischer sowie analytischer Kontrapunktstudien mit deren Relevanz für eine Schulung in der thematischen Arbeit geht mit einer Distanzierung gegenüber zeitgenössischen Konzepten einher, die bei ähnlichen Lehrzielen andere Methoden und kompositorische Leitbilder zugrunde legten. Wäre etwa im Sinne Marx' oder Johann Christian Lobes unter thematischer Arbeit die zielgerichtete Modifikation elementarer musikalischer Einheiten im Verlauf von Formprozessen sowie die aufeinander abgestimmte Disposition mehrerer Themen innerhalb eines Satzes zu verstehen, so lehrte Dehn die simultane Verbindung verschiedener Gedanken und näherte sich damit – entgegen Marx' Kritik an Dehn als Vertreter einer überkommenen Schule – romantischen Anschauungen. Verweisen ließe sich auf Robert Schumanns Wortprägung ›tiefkombinatorisch‹, die ein auf Johann Sebastian Bachs Musik zurückgehendes Charakteristikum der musikalischen Moderne bezeichnet.¹⁸ Einen Anwendungsbereich seiner Lehre vom doppelten Kontrapunkt sah Dehn bei Sonatendurchführungen in Kammermusikwerken, Ouvertüren und Sinfonien: »In solchen Compositionen [treten] zwei Hauptthema's erst nach einander [auf ...] und später zur Steigerung des Ganzen nun zu gleicher Zeit und zwar jedes derselben bald einmal als Oberstimme, bald als Unterstimme [...], um Mannigfaltigkeit in die Composition zu bringen.«¹⁹

Wie den doppelten Kontrapunkt, so begriff Dehn auch den Kanon als »Schule für jedwede thematische Arbeit.«²⁰ Für wie eng vernetzt er beide Bereiche hielt, lässt nicht zuletzt der Aufbau des Lehrbuchs erkennen: Zwischen die Erörterung des zweistimmigen Kanons einerseits und die des drei- und vierstimmigen andererseits ist die des doppelten Kontrapunkts im Sinne eines propädeutischen Scharniers eingeschoben. Diesem zentralen Komplex gegenüber (Kapitel 2-4) verhält sich die vorangehende Darstellung der kontrapunktischen Gattungen (Kapitel 1) wie eine Einleitung, während sich das Fugen-Kapitel und die knappen Ausführungen zum mehr als vierstimmigen Satz wie Appendizes ausnehmen.

Kapitel	Kapitel-Überschrift	Anzahl der Seiten
1	Lehre vom einfachen Kontrapunkt	33
2	Lehre von der Nachahmung (zweistimmiger Canon)	17
3	Lehre vom doppelten und mehrfachen Kontrapunkt	76
4	Fortsetzung der Lehre von der Nachahmung. (Zweiter Teil) Drei- und vierstimmiger Canon	22
5	Lehre von der Fuge	27

18 »Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung aber zumeist in Bach« (Brief an Gustav Adolf Keferstein, 31. Januar 1840, in: Schumann 1904, 177).

19 Dehn 1859, 79.

20 Ebd., 152.

Kapitel	Kapitel-Überschrift	Anzahl der Seiten
6	Vielstimmiger Satz	3

Tabelle 1: Siegfried Wilhelm Dehn, *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, hg. von Bernard Scholz, Berlin 1859. Inhaltsübersicht

Bereits auf das Reihendenken im Sinne der Dodekaphonie weist die Auflistung von vier Möglichkeiten voraus, wie sich beim Kanon eine Risposta auf die Proposta diastematisch zurückbeziehen kann: als Grundgestalt (»gerade Bewegung«), Umkehrung (»Gegenbewegung«), Krebs oder Krebsumkehrung (vgl. Tabelle 2, Rubrik 5). Dehns entsprechende Übersicht²¹ wird im Folgenden in tabellarischer Form wiedergegeben. Die sieben nummerierten Tabellenzeilen enthalten durchgehend Zitate.

	Einteilung des Kanons in Bezug auf ...	Art des Kanons
1.	die Anzahl der Stimmen, die ihn bilden:	zweistimmig, dreistimmig etc.
2.	die Anzahl der Proposten, die ihm zu Grunde liegen	einfacher Canon, Doppelcanon
3.	das Verhältniss des Zeitwerths, in dem die Noten der Proposta zu denen der Risposten stehen	Canon in einfacher Bewegung, in einfacher, doppelter u. s. w. Vergrößerung oder Verkleinerung
4.	die Intervalle, in welchen die Risposten eintreten	Canon in der Prime, Secunde etc. und bei mehrstimmigen: Canon in gleichen, oder ungleichen Intervallen
5.	die Richtung der Bewegung	Canon in gerader Bewegung, Gegenbewegung, krebsgängiger, und krebsgängig verkehrter Bewegung
6.	das Ende	endlicher oder unendlicher Canon
7.	die Notirung	offener, oder geschlossener Canon, und Räthselcanon.

Tabelle 2: »Rückblick auf die ganze Lehre vom Canon«, in: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, 151; Umschrift des Zitats in tabellarischer Form durch den Verfasser

21 Ebd., 151.

2. »Kontrapunktische Schreibart«: eine Neubestimmung des Kontrapunkt-Begriffs

Ein (aus der Perspektive um 1860 besehen) innovatives Potential besitzen ›Kanon‹ und ›doppelter Kontrapunkt‹ über ihren Bezug auf thematische Arbeit hinaus auch insoweit, als sich mit ihnen die Bedeutung von ›Kontrapunkt‹ im Sinne von ›Polyphonie‹ verschiebt. Diesen von Marx im Sinne eines Ersatzes für ›Kontrapunkt‹ eingeführten Begriff²² meidet Dehn allerdings konsequent und bedient sich stattdessen des Ausdrucks »contrapunktische Schreibart«.²³ Was hiermit gemeint ist, erschließt sich, wenn im Abschnitt über den »polymorphischen oder vielgestaltigen Kontrapunkt« ein Reglement vorgestellt wird, das die Bildung eines diverse Arten der Umformung zulassenden zweistimmigen Satzes ermöglicht. Als denkbare Variante kommt unter bestimmten Voraussetzungen das Austerzen beider kontrapunktierender Stimmen (und nicht nur einer von ihnen) in Betracht. Zwar lässt sich dieses Verfahren auf den doppelten Kontrapunkt der Oktave und Dezime zurückführen, doch handelt es sich dabei mitnichten um das, worauf es Dehn ankommt. Das durchgehende Mitlaufen einzelner Stimmen in Parallelen imperfekter Konsonanzen sei »ein Fehler in mehrstimmigen Sätzen contrapunktischer Schreibart, denn in diesen soll jede einzelne Stimme in einer gewissen Art von Selbstständigkeit auftreten.«²⁴

An anderen Stellen wird auf das auf der Seitenbewegung beruhende Phänomen der »Bindung« bzw. der Synkopendissonanz als entscheidendes Stilmerkmal verwiesen.²⁵ Machen also »dissonirende Bindungen« das »eigentliche Wesen der contrapunktischen Schreibart« aus,²⁶ so kann auch der Note-gegen-Note-Satz – einst als *Contrapunctus simplex* das basale Phänomen der Disziplin – nicht im engeren Sinne zum kontrapunktischen Stil zählen. Hingegen vermag das zu echter Vierstimmigkeit erweiterte Exemplum (Fig. 14 in Bsp. 3) im Verständnis Dehns nicht nur deswegen als kontrapunktisch zu gelten, weil das zugrunde liegende Gerüst (Fig. 5 in Bsp. 3) durch Diminutionen, Ornamente und rhythmisch charakteristische Figurationen überformt ist, sondern weil überdies eine veränderte Lagendisposition im Sinne des doppelten Kontrapunkts vorliegt. So wurden gegenüber Fig. 5 die beiden Stimmen Sopran und Tenor vertauscht und um bis zu zwei Oktaven versetzt. Die Tragweite der hier entwickelten Idee eines kontrapunktischen Stils für die künftige Kompositionsgeschichte ließe sich anhand diverser Stränge exemplifizieren: Zu denken wäre etwa an die simultane Kombination

22 Richter 1872, 10, zufolge war Marx »der erste, der das Wort Polyphonie statt Contrapunkt ausschliesslich in seinen Lehrbüchern gebraucht.« An der Durchsetzung eines Polyphonie-Begriffs im Sinne von »aus mehreren gleichberechtigten Stimmen bestehend« hatte nach Wolf Frobenius (1980, 5 f.), Heinrich Christoph Koch entscheidenden Anteil.

23 Vgl. die Einführung des Ausdrucks bei Dehn 1859, 9. Beim Terminus ›Schreibart‹ handelt es sich, im Sinne des zeittypischen Meidens von Fremdwörtern, um ein Synonym für ›Stil‹.

24 Ebd., 121.

25 Ebd., 58, 74, 96, 108.

26 Ebd. 96.

von Liedthemen in Michail Glinkas Konzertouvertüren über mehrere Volkslieder,²⁷ an die doppelthematische Anlage vieler Seitensätze in Sonatenanlagen aus dem »zweiten Zeitalter« der Sinfonie²⁸ oder an die Bedeutung »kontrapunktischer Formen« bei Vertretern der zweiten Wiener Schule.²⁹



Beispiel 3: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, 120, 126

3. Harmonische Fundierung als Problem

Angesichts dessen, dass Dehns Lehrbuch aus einer Epoche stammt, in der die harmonische Tonalität zu den Prämissen des Komponierens gehörte, überrascht, wie sehr im Rahmen der Kanonlehre harmonische Aspekte gegenüber solchen der Kombinatorik in den Hintergrund rücken. Ein Kanon gilt bereits als gelungen, wenn die Konvergenz mit den tonalen Prämissen so eben gewahrt bleibt. Überdies führt die Einbeziehung von Exempla des 16. und 17. Jahrhunderts zu einer Nivellierung der Differenzen zwischen den Tonarten Dur und Moll einerseits und den älteren Modi andererseits³⁰ sowie in einigen Exempla zu Lizenzen im kadenzharmonischen Bereich. So zählt die Beschränkung auf Dreiklangsgrundstellungen und Sextakkorde zu den Voraussetzungen eines vierstimmigen Satzes, dessen Krebsumkehrung sich als Spiegelkanon regelkonform

27 Keym 2015, 104, zeigt die Erörterung von Dehns Einfluss auf seinen Schüler Glinka vonseiten der zeitgenössischen Musikkritik unter dem Aspekt der »Allgemeingültigkeit des deutschen Modells«.

28 Dahlhaus 1980, 220–229.

29 Webern 1960, 46 f. Vgl. ferner die Einschätzung Arnold Schönbergs, die Musik sei im Begriff, sich »einer neuen Epoche des polyphonen Stils« zuzuwenden (Schönberg 1997, 466).

30 Das Übergehen von »Unterschieden zwischen den Zeitaltern« stellt Dahlhaus 1984, 60, als einen wesentlichen Zug der Musiktheorie Dehns heraus.

bilden lassen soll.³¹ Bei einem entsprechenden Exempel ergibt die Krebsumkehrung im vierfachen Kontrapunkt (Bsp. 4b) einen konsonierenden und weitgehend plausiblen Satz, dessen leittonlose Kadenz jedoch auf einer schwachen Fundamentprogression (C→A) basiert.

a) Ausgangssatz

b) Krebsumkehrung
im vierfachen Kontrapunkt

Beispiel 4: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, 144; Verbindungslinien wurden vom Verfasser ergänzt

Um gleichwohl harmonischen Erfordernissen Genüge zu leisten, rät Dehn wiederholt zur Verwendung chromatischer Alterationen. So ändert sich im dritten Kapitel die Tonart von »Fig. 5«, C-Dur (vgl. Bsp. 3), in »Fig. 6« (vgl. Bsp. 5) nach c-Moll, weil auf diese Weise ein problematischer grundständiger verminderter durch einen Durdreiklang ersetzt werden kann.

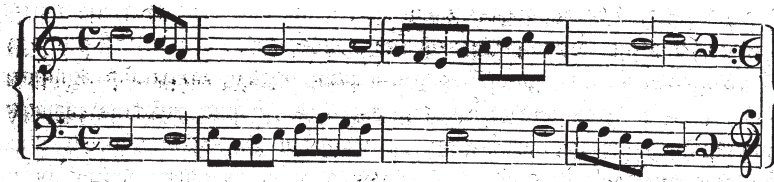
Fig. 6

Durdreiklang

Beispiel 5: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, 120, mit Hervorhebung vom Verfasser

31 Dehn 1859, 143.

Eine weitere Möglichkeit der tonalen Fundierung von Kanons, von der Dehn in diesem und anderen Beispielen Gebrauch macht, besteht im Zugrundelegen eines zweistimmigen Gerüstsatzes aus gegenläufigen Skalen.³² Dies hat zur Folge, dass auch bei Umkehrungen und Krebsgängen die Außenstimmen den Satz an Oktavregelmodelle zurückbinden. Weil diese Methode der Melodie- bzw. Gerüstsatz-Erfindung nirgends explizit gemacht wird, erscheinen die vermittelten Regularien solcher Konstruktionen einfacher, als sie tatsächlich sind. So wäre ein Beispiel für Dehns Geschick, Lernenden das Überwinden von Hemmschwellen gegenüber Disziplinen, die ein fortgeschrittenes tonsetzerisches Niveau voraussetzen, zu erleichtern, die knappe Anleitung für »krebsgängige Canons in der Gegenbewegung«. Hier betrifft der einzige konkrete satztechnische Hinweis das Verwenden von Konsonanzen auf schwerer Zeit.³³ Was nicht zur Sprache kommt: Dehns Notenbeispiel (Bsp. 6) basiert abermals auf einem Oktavregelgerüst (*c-d-e-f*) als wesentlichem Garanten für die Stimmigkeit des musikalischen Zusammenhangs auch bei invertierter und krebsgängiger Lesart.



Beispiel 6: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, S. 49

Dass bei der Erörterung des Zirkelkanons Harmonik deutlicher im Fokus steht, liegt in der Natur der Sache: geht es doch um fortgesetzte, stets nach demselben Prinzip erfolgende Modulationen, die auf ein Wiedererreichen der Ausgangstonart hinauslaufen. Aufgrund der weniger schroffen Übergänge zieht Dehn beim »Canon per tonos« die kontinuierliche (Ober- oder Unter-) Quintmodulation anderen Varianten vor. Er thematisiert aber auch die in die Moderne weisende ganztönige Oktavteilung sowie den Großterzzirkel; unerwähnt bleibt der Kleinterzzirkel.³⁴

32 Dehn 1859, 55, 58, 78, 94, 117. Beispiele für Soggetti auf der Basis von Skalen, mit Kontrapunktierung in Parallelbewegung, finden sich ebd., 57, 63.

33 Ebd., 49. »Man legt zuerst nur eine Hälfte des Canons (mit lauter Consonanzen auf den guten Takttheilen) an. Die zweite Hälfte des Canons ergibt sich aus der ersten von selbst; man gebe nur Acht, dass die beiden Hälften sich gut verbinden. Man zeigt an, dass diese Canons auch rückwärts über den Kopf gelesen werden können, indem man am Schlusse die richtigen Schlüssel und Vorzeichnungen anbringt.«

34 Ebd., 139 f.

4. Kanon und Sequenz

Nur marginale Bedeutung kommt den Tonarten Dur und Moll auch bei der Beschäftigung mit Sequenzmodellen zu. Diesem Themenkomplex widmet sich Dehn im Zusammenhang mit der Vorstellung einer Reihe von Kanonarten aus kompositionspädagogischen Erwägungen. Das Bilden von Sequenzen soll das Aneignen kombinatorischer Möglichkeiten, wie sie diverse, auf bestimmten Einsatzabständen basierende Kanontypen bieten, unterstützen. In Dehns Worten: »Die Sequenzen haben dann immer noch den Vortheil, dass sie dem Studirenden in wenig Noten gewissermaßen das Prinzip lehren, auf das die betreffende Art des Canons gegründet ist.«³⁵ Da sich bei konsequenter Gegenbewegung die Chancen auf ein Gelingen auch vielstimmiger Kanons erhöhen, folgen die einzelnen Stimmen dem Prinzip des permanenten Richtungswechsels, bestehen also die Gerüstsätze fast ausschließlich aus »Zickzack«- bzw. »Gegenschrittmodellen«.³⁶ Kompositorisch realisiert werden sollen diese »auf eine Art [...], dass man von dem angewandten Kunstgriff nichts oder doch möglichst wenig entdecke.«³⁷ Ungeachtet des Interesses an der Sequenz kommt dem Prinzip der Mannigfaltigkeit im ästhetischem Denken Dehns ein zentraler Stellenwert zu.³⁸

Dass er jedoch – im Unterschied zu zeitgenössischen Theoretikern wie Gottfried Weber, François-Joseph Fétis oder Simon Sechter³⁹ – Sequenzen nicht als harmonische Phänomene begreift, zeigt deren vom Intervallbegriff ausgehende Definition: »Unter einer Sequenz versteht man nämlich eine Folge von gleichen Intervallenfortschreitungen, welche unmittelbar nach einander (auf- oder abwärts) gleichmässig auf eine andere Tonstufe versetzt erscheinen.«⁴⁰

Konsequenzen dieses Sequenz-Verständnisses lassen sich anhand eines vierstimmigen Kanons verdeutlichen, bei dem verschiedene diastemische Einsatzabstände – nämlich Unterquinte und Oberoktave – in einer Kombination auftreten (Bsp. 7).⁴¹ Im Sinne des harmonischen Fundamentdenkens wären steigende Quartan und fallende Quinten des Basses gleichzusetzen, wäre das gesamte Beispiel als ausgedehnte Erweiterung eines »Monte«⁴² bzw. als sekundweise steigende Sequenzierung eines harmonischen Quintfalls aufzufassen. Dehn differenziert – und hier dürfte sich die quellenkundliche Expertise des Custos der Musiksammlung der Königlichen Bibliothek zu Berlin auswir-

35 Ebd., 152.

36 Zu den Termini vgl. Froebe 2007, 15.

37 Dehn 1859, 152.

38 Vgl. auch oben die in den Anmerkungen 16 und 19 nachgewiesenen Zitate.

39 Vgl. Sprick 2012, 45–81.

40 Dehn 1859, 135. Nach Sprick 2012, 45, war »Sequenz« in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine von mehreren möglichen Bezeichnungen entsprechender Phänomene. Dehns Verwendung des Terminus, von dem zuvor u. a. Gottfried Weber (ebd., 49) und Flodoard Geyer Gebrauch machten, trug zu dessen weiterer Etablierung bei.

41 Dehn 1859, 140.

42 Vgl. den Überblick mit Ausführungen zur Terminologie bei Moßburger 2012, 834–838.

ken – im Sinne der im 16. und 17. Jahrhundert üblichen Auffassung⁴³ zwischen zwei Sequenzen: »1. fallende[n] Terzen und steigende[n] Quarten, 2. fallende[n] Quinten und steigende[n] Sexten«. ⁴⁴ Diese Beschreibung bestätigt die tatsächliche Struktur des Kanons, die einen markanten Wechsel der beiden imitierten Intervallsequenzen beinhaltet.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system is labeled 'Fallende Terzen und steigende Quarten' and the second system is labeled 'Fallende Quinten und steigende Sexten'. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows a canon between two voices, with the upper voice starting on G4 and the lower voice on E3. The second system continues the canon, with the upper voice starting on A4 and the lower voice on F3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Beispiel 7: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, 140, Abschrift des Notenbeispiels mit Hinzufügung von Kommentaren Dehns durch den Verfasser

Bei Dehns Auseinandersetzung mit Sequenzen überrascht das weitgehende Übergehen der Quintfallsequenz, die sich bekanntermaßen ebenfalls aus Kanon-Prinzipien herleiten lässt, wie sie in der Praxis des *Contrapunto alla mente* gebräuchlich waren.⁴⁵

⁴³ Vgl. die quellenbasierte Sequenzsystematik bei Menke 2009, 95, der den »Sextstieg« und »Sextfall« als Optionen erwähnt.

⁴⁴ Dehn 1859, 140.

⁴⁵ Vgl. Froebe 2007, 16, 36, 40, 43.

Beispiel 8 zeigt die mögliche Übertragung des Satztypus aus Beispiel 7 auf eine Quintfall-Harmonik.

»Fundamente«: (C) F B E A D

Beispiel 8: Vierstimmiger Kanon vom Verfasser, in Anlehnung an Bsp. 7

Dehns Präferenz für selten auftretende, insbesondere steigende Modelle wie z. B. Quintanstiege (Bsp 9a) oder Terzfälle des Fundaments (Bsp. 9b) lässt sich allenfalls indirekt als Resultat harmonischen Denkens interpretieren. Der in epochenübergreifenden Zusammenhängen denkende Musikgelehrte sah offenbar bewusst von gängigen Floskeln des klassisch-romantischen Repertoires ab. Begründet wurde dadurch eine bewegliche, stufenreiche Harmonik. Scholz war sich des innovativen Potentials dieses Ansatzes bewusst und sah um 1900 eine entsprechend komplexe Harmonik durch Brahms verwirklicht.⁴⁶

46 Scholz 1904, VII.

a.



Fundamente: C G D (A)

b)



Fundamente: G E C A F

Beispiel 9: S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt*, 135 (a.), 149 (b.). Bezeichnungen harmonischer Fundamente sowie schwarze Noten ohne Hals bei b. vom Verfasser

5. Zusammenfassung und Ausblick

Von der Entstehungsgeschichte des Dehn'schen Lehrbuchs abgesehen, besteht ein erster Grund dafür, dass die eng vernetzten Themengebiete des doppelten Kontrapunkts und des Kanons zusammengekommen den Schwerpunkt bei seiner Erörterung des Kontrapunkts bilden, in einem Polyphonie-Ideal, welches Vorbilder der Renaissance- und Barockzeit aufgreifend in die Zukunft weist, nicht zuletzt indem ihm eine Affinität zur Ästhetik der Sonatendurchführung eignet. Zweitens entbinden beide Satztechniken die Bassstimme von ihrer Funktion, einen Akkordsatz zu fundieren,⁴⁷ und mit der Einbeziehung des Basses in die motivische Arbeit durchdringt diese den gesamten Satz.

47 Dahlhaus 1973, 560.

Drittens vermag Kontrapunktik gerade in diesen beiden Teilbereichen als Gegenpol zur Harmonik zu fungieren, indem Kadenzzen eine untergeordnete Rolle zukommt. Viertens ermöglicht die Behandlung von Kanons eine stärkere Gewichtung von Sequenzarten, die nicht aus kadenzharmonischem Denken hervorgehen. Gerade dadurch wird eine Erweiterung der Harmonik durch ungewöhnliche Stufenprogressionen musiktheoretisch fundiert.

Wie signifikant sich Dehns Schwerpunktbildung von älteren Kontrapunktkonzepten abhebt, bestätigen statistische Vergleiche. Mit Theoretikern wie Johann Georg Albrechtsberger, Luigi Cherubini, François-Joseph Fétis und noch Heinrich Bellermann verbindet Dehn die Erörterung aller gängigen Teilbereiche des Kontrapunkts. Einen so hohen prozentualen Anteil wie bei ihm erreichen Kanon und doppelter Kontrapunkt zusammengenommen aber bei keinem dieser Autoren.

Autor, Erscheinungsjahr	Albrechtsberger 1790	Fétis ² 1846	Cherubini 1835	Dehn 1859	Bellermann 1862
Seiten insgesamt	440	320 [160 (I) +160 (II)]	99	182	318
Gattungen/Einfacher Kontrapunkt (Seitenangaben/Anteil prozentual)	19-160 32,1	1-70 (I) 21,8	2-60 59,6	5-37 18,1	59-172 35,1
Doppelter Kontrapunkt (Seitenangaben/Anteil prozentual)	277-350 16,7	2-53 (II) 16,1	79-99 21,2	55-130 41,8	236-283 14,8
Kanon (Seitenangaben/Anteil prozentual)	380-415 8,1	90-122 (I); 143-160 (II) 15,9	70 1,0	41-49; 131-152 16,5	285-291 2,2
Imitation (Seitenangaben/Anteil prozentual)	161-171 2,5	71-89 (I) 5,9	61-69; 71-78 17,2	38-41 2,2	173-182; 283-285 4,0
Fuge (Seitenangaben/Anteil prozentual)	171-276; 351-362 26,6	54-142 (II) 27,7	-	153-179 14,8	186-236; 307-318 19,4
Sonstige Inhalte (Seitenangaben/Anteil prozentual)	1-19; 362-379; 416-440 14,0	122-160 (I); 161 (II) 12,5	1 1,0	1-4; 50-54; 180-182 6,6	1-58; 182-186; 291-307 24,6

Tabelle 3: Inhalte von Kontrapunktlehrwerken im quantitativen Vergleich

Bellermann kritisierte, dass in jüngeren »Werken über Contrapunkt« – und hier wird Dehns Lehrwerk mit Sicherheit (mit-)gemeint sein – der Kanon als »Vorübung zur Fuge« anempfahlen und der »Schüler mit dieser unbequemsten und reizlosesten aller Formen« gequält werde. Und auch das Behandeln des doppelten Kontrapunkts vor der Fuge betrachtete er als Fehler, weil dieses satztechnische Verfahren zwar in Fugen, die ein Gegenthema verwenden, zur Anwendung komme, nicht aber in der zunächst zu behandelnden »gewöhnlichen Fuge«, die auf ein Gegenthema (Kontrasubjekt) verzich-

te.⁴⁸ Andere Verfasser von Kontrapunkt-Lehrwerken aus dem späteren 19. Jahrhundert wie Ernst Friedrich Richter oder Hugo Riemann tendierten dazu, einzelne Teilgebiete – und zwar namentlich ›Kontrapunkt‹ und ›Fuge‹ – in Einzeldarstellungen separiert abzuhandeln, wobei der Kanon eher in die Fugenlehrbücher integriert wurde (wie bei Richter 1859) als in die eigentliche Kontrapunktlehre.⁴⁹ Im Kontext dieses Trends zur Spezialisierung ist abgesehen von Scholz selbst⁵⁰ Ebenezer Prout der einzige Autor, der den Ansatz einer Verbindung von ›doppeltem Kontrapunkt‹ und ›Kanon‹ aufgriff. Einem Anfang der 1890er Jahre publizierten Lehrwerk über den strengen und freien Kontrapunkt⁵¹ ließ Prout ein zweites folgen, das eben den Kanon sowie doppelten Kontrapunkt behandelt.⁵² Ein drittes über die Fuge rundet die kontrapunktische Trias ab.⁵³ Zum einen hat auch diese Aufteilung des Stoffs äußerliche Ursachen, indem die für den zweiten Teil vorgesehene Fuge aus Gründen des Umfangs ausgelagert wurde.⁵⁴ Zum anderen weist Prout dem zweiten Teil eine propädeutische Funktion zu im Hinblick auf die höheren Zweige der Komposition (›higher branches of composition‹).⁵⁵ Mit dieser letzteren Verortung der kontrapunktischen Materie orientiert sich Prout, der Dehn nicht erwähnt, am deutschsprachigen Musiktheoriediskurs.⁵⁶ Mit der Auffassung, dass der doppelte Kontrapunkt der Fuge vorausgehen müsse, knüpft er – ähnlich wie Dehn und in Opposition ebenso zu Johann Joseph Fux wie zu Bellermanns historischem Konzept – an eine französische Tradition (Fétis, Cherubini, Antonín Reicha) an.⁵⁷

Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig: Breitkopf.
- Bellermann, Heinrich (1862), *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin: Springer.
- Bent, Ian, »›Steps to Parnassus‹: contrapuntal theory in 1725: precursors and successors«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 554–602.
- Cherubini, Luigi o. J. [1835], *Cours de Contre-point et de Fugue. Theorie des Contrapunktes und der Fuge, aus dem Französischen übersetzt von Dr. Franz Stoepel*, Paris: Schlesinger, Leipzig: Kistner.
- Dahlhaus, Carl (1973), »Brahms und die Idee der Kammermusik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134, 559–563.

48 Bellermann 1862, XI f.

49 Vgl. Richter 1859; Richter 1872, Riemann 1888; Riemann 1890.

50 Scholz 1904.

51 Prout 1870.

52 Prout 1969a.

53 Prout 1969b.

54 Prout 1969a, III.

55 Ebd., V.

56 Vgl. Petersen 2018, 96, sowie Jan Meßtorffs Beitrag im vorliegenden Band (Meßtorff 2026).

57 Vgl. Bent 2002, 592.

- Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dehn, Siegfried Wilhelm (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u.A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Schneider.
- Dehn, Siegfried Wilhelm (²1883), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten, Fugen etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u.A.*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Weber.
- Fétis, François-Joseph (²1846) [Erstaufgabe: Paris 1826], *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris: Troupenas.
- Frobenius, Wolf (1980), »Polyphon, polyphonisch«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1-2, 13-55.
- Heymann-Wentzel, Cordula (2010), *Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin. Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte*, Berlin: Universität der Künste. <http://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/797> (04.01.2025)
- Keym, Stefan (2015), »Ausarbeitung vs. Erfindung oder: Thematische Arbeit als nationales Qualitätskriterium? Zum Symphonik-Diskurs in der Leipziger Musikpresse des ›langen 19. Jahrhunderts‹«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hg. von dems. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 22. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), Hildesheim: Olms, 83-107.
- Kross, Siegfried (1997), *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn: Bouvier.
- Marx, Adolf Bernhard (1841), *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen* (musik.theorien der gegenwart 3), hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau, 87-111.
- Meßtorff, Jan (2026), »Ernst Friedrich Richters kontrapunktische Lehrbücher am jungen Leipziger Konservatorium«, 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, 233-242.
- Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre. Quellen, Analysen, Aufgaben*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Noetzel.
- Petersen, Birger (2018), *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Prout, Ebenezer (²1970), *Counterpoint: strict and free* (Erstaufgabe: London 1891), London: Augener.
- Prout, Ebenezer (²1969a), *Double Counterpoint and Canon* (Erstaufgabe: London 1893), New York (NY): Greenwood Press.
- Prout, Ebenezer (²1969b), *Fugue* (Erstaufgabe: London 1891), New York (NY): Haskell House Publishers Ltd.
- Richter, Ernst Friedrich (1859), *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Richter, Ernst Friedrich (1872), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1888), *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1890), *Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ und „Kunst der Fuge“)*, Leipzig: Hesse.
- Schönberg, Arnold (1997), *Harmonielehre* (Erstdruck: Wien 1922), Wien: Universal Edition.
- Scholz, Bernhard (1899), *Musikalisches und Persönliches*, Berlin 1899: Spemann.
- Scholz, Bernhard (1904), *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen*, Mainz: Breitkopf & Härtel.
- Scholz, Bernhard (1911), *Verklungene Weisen. Erinnerungen*, Mainz: Scholz.
- Schumann, Robert (²1904), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 19. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9), Hildesheim: Olms.
- Webern, Anton, »Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen«, in: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition, 45–61.

Noten

- Lasso, Orlando di (2003), *Sämtliche Werke. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. I, Motetten I (Magnum opus musicum, Teil I), hg. von Bernhard Schmid, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel.

