

Ernst Friedrich Richters kontrapunktische Lehrbücher am jungen Leipziger Konservatorium

Jan Meßstorff

Auf Anregung Felix Mendelssohn Bartholdys legte Ernst Friedrich Richter, Theorielehrer am Leipziger Konservatorium und späterer Nachfolger Moritz Hauptmanns als Thomaskantor, zunächst sein *Lehrbuch der Harmonie* (1853) vor, gefolgt vom *Lehrbuch der Fuge* (1859) und dem *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (1872): Schriften, die sämtlich für die Lehre am Leipziger Konservatorium konzipiert waren. Die beiden späteren Traktate füllen jeweils eine inhaltliche Lücke ihrer Vorgänger und sind für »höhere« Studien bestimmt: Im *Lehrbuch der Fuge* vermittelt Richter kontrapunktische (Kanon-)Techniken, die ihren Ursprung v.a. in der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts haben, beschränkt sich jedoch auf Beispiele von Johann Sebastian Bach und einige Hinweise auf zeitgenössische Komponisten wie Mendelssohn und Schumann. Richters Intention beim Studium barocker Fugen ist die Aneignung kontrapunktischer Techniken sowie von Fähigkeiten, die im Idealfall das eigenständige und ästhetisch reflektierte Komponieren unterstützen sollen. Das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* geht schließlich – aus harmonischer Perspektive – auf die Ursprünge des Renaissance-Kontrapunkts ein und beginnt mit einem kurzen historischen Abriss über ausgewählte Autoren der bedeutendsten Kontrapunktlehrbücher. Wesentliche Komponenten älterer Methoden von Fux, Albrechtsberger, Cherubini und Dehn übernimmt Richter. Mehrfach betont er hinsichtlich der didaktischen Anlage seiner Schriften den eigenen Anspruch an eine Praktikabilität, der teilweise die Vollständigkeit habe weichen müssen. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist die Verortung der Kontrapunktlehre am Leipziger Konservatorium durch Richter im Kontext methodischer Traditionen und im Hinblick auf ihre Bedeutung für die noch relativ frisch institutionalisierte Ausbildung angehender Komponisten als Kunstschaffende ihrer Zeit.

At Felix Mendelssohn Bartholdy's suggestion, Ernst Friedrich Richter, lecturer of music theory at the Leipzig Conservatory and later Moritz Hauptmann's successor as Thomaskantor, first wrote his *Lehrbuch der Harmonie* (1853), followed by the *Lehrbuch der Fuge* (1859) and the *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (1872), all textbooks designed for teaching at the Leipzig Conservatory. Both later treatises fill gaps in terms of content with respect to earlier publications/works and are intended for "advanced" studies: in his *Lehrbuch der Fuge*, Richter teaches contrapuntal (canon) techniques which have their origins especially in the vocal polyphony of the fifteenth and sixteenth centuries, restricting himself, however, to examples by Johann Sebastian Bach and a few references to contemporary composers such as Mendelssohn and Schumann. Richter's intention in studying baroque fugues is the acquisition of counterpoint techniques as well as skills which would ideally support independent and aesthetically reflective composition. The *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* is concerned with the origins of Renaissance counterpoint from a harmonic point of view, and begins with a brief historical outline of selected authors of the most important textbooks on counterpoint. Richter adopts essential components of older methodologies by Fux, Albrechtsberger, Cherubini and Dehn. Regarding the didactic structure of his publications, he repeatedly emphasises his own standards respecting practicality, which at times took precedence over completeness. The aim of the present study is to position

counterpoint teaching at the Leipzig Conservatory by Richter in the context of methodological traditions and with respect to their importance for the more recently institutionalised education of aspiring composers as artists of their time.

Ernst Friedrich Richter (1808–1879) war eine der zentralen Gestalten des Leipziger Musiklebens in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Als praktischer Musiker wirkte er zunächst als Leiter der Leipziger Singakademie (1843–1847), später als Organist u. a. der Nikolai-kirche und seit 1868 schließlich als Universitätsmusikdirektor sowie in der Nachfolge Moritz Hauptmanns als Thomaskantor. Als Komponist war Richter zumindest laut seinem Schüler Hugo Riemann »nicht gerade hervorragend, aber sehr respektabel, besonders in seinen Motetten und Psalmen.«¹ Bei der Neugründung des Konservatoriums 1843 wurde Richter neben Hauptmann als Lehrer für Kontrapunkt und Harmonielehre berufen und schließlich zum Professor ernannt.

Übersicht der kontrapunktischen Schriften Richters und der Chronologie ihrer Auflagen

Richters zentrale musiktheoretische Schriften umfassen drei Bücher: Das *Lehrbuch der Harmonie* (erschienen 1853), das *Lehrbuch der Fuge* (erschienen 1859) und das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (erschienen 1872). In neuer Zählung wurden diese Lehrbücher ab 1872 unter dem Titel *Praktische Studien zur Theorie der Musik*² mit dem *Lehrbuch der Harmonie* als Grundlagenwerk an erster Stelle und inzwischen in neunter Auflage, gefolgt vom *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* und dem *Lehrbuch der Fuge* als dritter Schrift der Reihe publiziert. Die Reihenfolge der Entstehung dieser Schriften entspricht demnach nicht einer methodisch begründeten Abfolge der behandelten Themenfelder. Vielmehr ist der Hintergrund, dass Richter ursprünglich von Felix Mendelssohn Bartholdy um ein theoretisches

1 Riemann 1900, 941. Im Vergleich der Lexikonartikel der fünften Auflage von 1900 bis zur achten Auflage von 1916 zeigt sich 1900 noch eine deutlich kritischere Haltung gegenüber dem Komponisten Richter, siehe das Zitat oben. In der sechsten Auflage wird Richter als »hochgeschätzter Lehrer« gewürdigt (Riemann 1905, 1098), der kritische Passus bleibt. Ab der 7. Auflage (Riemann 1909, 1177, ebenso in der 8. Auflage: Riemann 1916, 924) fehlt besagte Kritik in der Würdigung: »Als Komponist ist R. sehr respektabel, vor allem in seinen Motetten und Psalmen.« Riemann verzichtet zudem ab der 7. Auflage auf die Berufsbezeichnung zu Beginn des Artikels.

In seiner *Geschichte der Musik Seit Beethoven* beschreibt Riemann den Kompositionsstil Richters als »wie Hauptmann gediegene, nicht archaisierende Richtung«, und betont, dass Richter »durch seine, sich aller theoretischen Spekulation enthaltenden, rein praktisch angelegten Lehrbücher des Tonsatzes [...], die oft aufgelegt und vielfach in fremde Sprachen übersetzt wurden, noch heute [1901] großer [sic!] Wertschätzung [genießt]«. Vgl. Riemann 1901, 265f.

Am Beispiel von Modulationen bemängelt Arnold Schönberg an Richters Ansatz eine fehlende Praxisnähe, wenn er im zweiten, »Die Methode der Harmonielehre« überschriebenen Kapitel seiner eigenen Harmonielehre ausführt: »Es bleibe dahingestellt, ob solche plötzliche Modulationen, wie sie Richter empfiehlt, überhaupt jemals die Grundlage bilden könnten für motivische Entwicklung« (Schönberg 2005, 10).

2 Richter 1853, 1859 und 1872.

Lehrwerk für das Konservatorium gebeten wurde,³ woraufhin er das *Lehrbuch der Harmonie* inklusive einiger den Kontrapunkt betreffenden Passagen vorlegte. Die jeweils folgenden Bücher füllen Lücken ihrer Vorgängerpublikationen: So geht erst das *Lehrbuch der Fuge* genauer auf im Kontrapunktlehrbuch nicht behandelte Satztechniken – vor allem Kanons – ein.

Den Erfolg und die weite Verbreitung der Bücher dokumentieren ihre zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen in andere Sprachen. Anhand ebendieser Kriterien schildert Hugo Riemann in seinem Musiklexikon⁴ die »enorme Verbreitung« der *Praktischen Studien zur Theorie der Musik*,

deren erster Teil [...]: ›Lehrbuch der Harmonie‹, 1853 erschien und bis 1911 26mal aufgelegt wurde, der dritte: ›Lehrbuch der Fuge‹, 1859 (7. Aufl. 1911) und der zweite: ›Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts‹, 1872 (13. Aufl. 1912). Alle drei erschienen in englischer Übersetzung von Franklin Taylor⁵ 1864, 1874 und 1878, die ›Harmonielehre‹ auch schwedisch, russisch, polnisch, französisch (von [Gustave] Sandré, 6. Aufl. 1902), italienisch, spanisch (von [Felipe] Pedrell, 2. Aufl. 1901), holländisch, der ›Kontrapunkt‹ russisch (von Faminzin [Aleksandr Sergeevič Faminyn], 3. Aufl. 1903), die ›Fuge‹ französisch (1902).⁶

In Taylors Übersetzung des *Lehrbuchs der Harmonie* wurden jeweils mit dem Hinweis auf die Zugehörigkeit zum Bereich des Kontrapunkts u. a. die Kapitel über die »Ausbildung der Melodie« sowie Übungen zum zwei- bis achttimmigen Satz ausgelassen. Richters Sohn Alfred legte zudem Arbeitsbücher zum *Lehrbuch der Harmonie* – hierzu findet sich auch ein Lösungsschlüssel – und zum *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* vor.⁷

Veränderungen erfuhr das *Lehrbuch der Harmonie* durch geringfügige »Verbesserungen, namentlich in dem Wortausdruck« und Hinzufügung von »Aufgaben für viele Lehrgegenstände«⁸ bis zur dritten Auflage. Nach Ernst Friedrich Richters Tod wurden weitere Auflagen von seinem Sohn Alfred überarbeitet, und so wurde in der 17. Auflage⁹ das 26. Kapitel »Über die musikalischen Schlussarten« vom Herausgeber durch eine komplette Neufassung ersetzt, da es diesem »doch zu dürftig in der Ausführung und der Wichtigkeit des Gegenstandes zu wenig angemessen« erschien.¹⁰

Das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* erfuhr zu Lebzeiten Richters drei Auflagen (1872, 1875, 1879). Für die zweite Auflage sind »Inhalt und Folge

3 Richter 1872, Vorwort, V.

4 Riemann 1916, 924. Es handelt sich um die achte Auflage des Musiklexikons – die letzte unter vollständiger Herausgeberschaft Riemanns.

5 Taylor studierte selbst ab 1859 am Leipziger Konservatorium u. a. bei Richter. Neben Taylors in London erschienenen Übersetzungen wurden davon unabhängig Übersetzungen John Paul Morgans in New York veröffentlicht.

6 Vgl. Taylor 1864 und Dunhill 1899. Janna Saslaw (2001) gibt für das *Lehrbuch der Harmonie* 36 Auflagen bis 1953 und für das *Lehrbuch der Fuge* neun Auflagen bis 1921 an.

7 Richter 1879, 1880 und 1884.

8 Richter 1860, Vorwort, IX.

9 Richter 1886.

10 Richter 1897, Vorwort, IX.

unverändert geblieben, nur hat der erstere nach manchen Seiten hin Zusätze und Erweiterungen erhalten, ebenso wie ich [Richter] bemüht gewesen bin hier und da den Ausdruck zu verbessern«. ¹¹ Für die zweite Auflage des *Lehrbuchs der Fuge* (1868) veränderte Richter lediglich den Abschnitt zum »Gefährten« – und hier insbesondere dessen Behandlung in Dur und Moll. Die dritte Auflage (1874) wurde nur hinsichtlich der Formulierungen geringfügig überarbeitet. Eine vierte erschien im Jahr 1880, kurz nach Richters Tod, unverändert.

Das Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts – Harmonischer Kontrapunkt in Fux'scher Tradition

Die Motivation zum Verfassen eines eigenständigen Kontrapunktbooks ergab sich als Konsequenz daraus, dass grundlegende kontrapunktische Arbeit in den beiden Schriften der 1850er Jahre nur am Rande behandelt wurde. Im Vorwort beklagt Richter außerdem ein Fehlen an aktuellen Kontrapunktlehrbüchern und dass sich interessierte angehende Komponisten älteren Lehrbüchern zuwenden müssten, welche aber nur den »alten Stil« behandelten. ¹²

In einer 13-seitigen Einleitung geht Richter zunächst auf die Lehrmethoden anderer Theoretiker ein, auf die er in diesem Lehrbuch zurückgreift. Kompositions- und theoriegeschichtlich ist Richter sichtlich informiert: Er gibt einen kurzen historischen Abriss der Entwicklung des Kontrapunkts vom 11. Jahrhundert bis zur Gegenwart, betont dabei die zunehmende Bedeutung der Harmonik und begründet eigene methodische Anlehnungen an »ältere« und »neuere« Traktate. Sein *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* hat jedoch nicht etwa den Anspruch, eine historische Satzlehre darzustellen. Ziel ist vielmehr die Vorbereitung auf ein zeitgenössisches Komponieren im Rückgriff auf bewährte historische Errungenschaften und Kunstfertigkeiten. Die vielfältigen Melodiebeispiele und Cantus firmi im zugehörigen Aufgabenbuch seines Sohnes Alfred reichen dementsprechend vom 13. Jahrhundert bis hin zu Mendelssohn und Carl Maria von Weber – hier finden sich vor allem nach Modi geordnete Choräle, die als Grundlage für eigene Arbeiten dienen sollen.

Der Titel der Schrift ist selbsterklärend mit der inhaltlichen Teilung in »einfacher« und »doppelter Kontrapunkt« verknüpft, und entsprechend gliedert sich das Buch in zwei Abteilungen. Bereits dem Inhaltsverzeichnis ist zu entnehmen, dass in den ersten Kapiteln Johann Joseph Fux' Methode der Gattungen aus seinem Traktat *Gradus ad Parnassum* Einfluss genommen hat. Richter leugnet auch Einflüsse Johann Georg Albrechtsbergers und Luigi Cherubinis nicht, die ebenfalls in Fux'scher Tradition stehen.

Der »gleiche Kontrapunkt« entspricht bei Richter der Ersten Gattung: »Note gegen Note«, gefolgt vom »ungleichen Kontrapunkt« im Verhältnis »1 zu 2«. Und anders

¹¹ Richter 1875, Vorwort, VI.

¹² Richter 1872, 10.

als beispielsweise Siegfried Wilhelm Dehn¹³ und Heinrich Bellermann,¹⁴ die in der progressiven Fortschreitung der Gattungen nach »1 zu 2« von der Fux'schen Abfolge mit Abstufungen wie »1 zu 3« abweichen und sich somit von dem im Renaissance-Kontrapunkt vorherrschenden Tempus imperfectum abwenden,¹⁵ bleibt Richter konsequent bei der Fux'schen Vorgehensweise mit »1 zu 4« als nächster Gattung. Sowohl Dehn und Bellermann als auch Cherubini und Albrechtsberger beginnen in ihren Lehrbüchern mit Abschnitten zum zweistimmigen Satz und setzen mit einer Steigerung der Stimmenzahl (über die Drei- zur Vierstimmigkeit) fort. Die jeweiligen Abschnitte sind dabei in sich wiederum progressiv nach Fux'schen Gattungen untergliedert. Richter hingegen stellt mit den Generalbassbezeichnungen im ersten Kapitel des Lehrbuchs von Beginn an die Bedeutung der Harmonik in den Vordergrund.¹⁶ Eine Ordnung nach Anzahl der Stimmen ist in seinem *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* nicht zu finden. Zwar sind die Kapitel der ersten Abteilung nach Gattungen geordnet. Richter geht infolge der zugrundeliegenden Harmonik jedoch prinzipiell von einem vierstimmigen Satz aus, lediglich wechselt die Zuordnung des Cantus firmus zu unterschiedlichen Stimmen. Erst am Schluss der ersten Abteilung wird dem zweistimmigen Satz als »ursprünglicher Compositionsart« ein gesondertes Kapitel gewidmet.¹⁷ Sein vermeintlich überholtes und praxisfernes Festhalten am Gattungskontrapunkt begründet Richter mit »bedeutendem Nutzen, insofern dadurch die Aufmerksamkeit auf einen Punkt gerichtet wird und dabei mitunter Schwierigkeiten zu überwinden sind, was Geschicklichkeit und Gewandtheit nur befördern kann.«¹⁸ Dass die Fux'schen Gattungen »in dieser Consequenz wohl nicht leicht in einem Tonstück allein vorkommen«,¹⁹ war Richter sehr wohl bewusst.

13 Vgl. Dehn 1859, 16.

14 Vgl. Bellermann 1862, 94.

15 Albrechtsberger räumt in seiner *Anweisung zur Composition* bereits im Kontext der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes das Verhältnis »1 zu 3« als scheinbar gleichberechtigte Option neben »1 zu 2« ein, zeigt in seinen Beispielen jedoch ausschließlich das gerade Metrum. Vgl. Albrechtsberger 1790, 34 f.

16 Vgl. bei Richter 1872, 14, die Überschrift zum ersten Kapitel: »Das Verhältniss des harmonischen Satzes zum Contrapunct«.

17 Ebd., 48.

18 Ebd., 24.

19 Ebd.

10. *b*

30. *Cp.* *a* *b* *c* *d* *c. f.*

46. *c. f.*

NB

Beispiel 1, E. F. Richter 1872, 19, 27 und 35. *Exempla, die den Einfluss des Fux'schen Gattungskontrapunkts zeigen*

Im ersten Abschnitt der »ersten Abtheilung« empfiehlt Richter den Beginn der Arbeit mit dem »einfachen Contrapunkt« als homophonem Satz, bei dem zunächst zu einer gegebenen Oberstimme ein eigener Bass »und die aus ihm entspringenden Akkorde« zu setzen sind. In seinem historischen Abriss der Geschichte des Kontrapunkts sieht Richter ein tendenzielles Verschwinden desselben, wobei gleichzeitig eine immer markanter ausgeprägte Entwicklung der Harmonie für die Verdrängung des Kontrapunkts gesorgt habe. Richter erscheint so als Kontrapunktiker in einer »Harmonie-gesättigten

Zeit«.²⁰ Wenn nun für den Beginn einer Bearbeitung der Aufgaben eine »vollständige Kenntniss der Harmonien, der Gesetze ihrer Verbindung und eine hinreichende Uebung in der Stimmführung überhaupt«²¹ zur »Vorbedingung« erklärt wird, und eine Bassstimme mit impliziter Harmonie zu schreiben ist,²² wird Richters Vorstellung von einem harmonischen Kontrapunkt deutlich. Beim Kontrapunkt Johann Sebastian Bachs bewundert Richter genau diese Eigenschaft: »die freieste melodische Selbstständigkeit der Stimmen auf naturgemässer Grundlage der fortschreitenden Harmonie«.²³ Für den ersten Abschnitt der »ersten Abtheilung« wählt Richter folgerichtig die Überschrift: »Entwicklung des Kontrapunkts aus der harmonischen Grundlage«.²⁴

Bei aller Gemeinsamkeit mit älteren Lehrbüchern wie den deutlich erkennbaren Elementen des Fux'schen Gattungskontrapunkts besteht das Zeitgemäße, wenn auch nicht Neue an Richters Lehrbuch in der Anwendung auf das Dur-Moll-System,²⁵ den Generalbassbezeichnungen und den aktuellen Cantus firmi im zugehörigen Aufgabenbuch von Alfred Richter.²⁶ Eine gesonderte und intensive Behandlung kontrapunktisch ausgeführter Choralbearbeitungen bildet innerhalb des Buchs den zweiten Abschnitt der »Ersten Abtheilung«. Entsprechend der Fux'schen Methode entwickeln sich die Beispielsätze Schritt für Schritt vom homophonen zu einem eher barock anmutenden polyphonen Chorsatz für vier oder fünf Stimmen, wobei der zugrunde liegende Cantus firmus – und auf diese Weise wird die Kontrapunktik betont – in jeder Stimme liegen kann.

Eine ausführliche Erörterung erfahren die Möglichkeiten des doppelten Kontrapunkts in der »Zweiten Abtheilung«, die sich im Sinne einer Ergänzung der im *Lehrbuch der Fuge* nur cursorischen Behandlung des Themas verstehen lässt. Die Methodik Richters in diesem Abschnitt folgt dem bisherigen Vorgehen im gesamten Lehrbuch als konsequentem Aufbau der Kapitel nach Fux'schem Vorbild und beginnend mit der Zweistimmigkeit, der sukzessive die Drei- und Vierstimmigkeit folgt. Letztere repräsentieren zunächst nur das Umfeld für die Anwendung des doppelten Kontrapunkts

20 Ebd., 168.

21 Ebd., 13.

22 Ebd., 165.

23 Ebd., 7.

24 Ebd., 14.

25 Vgl. etwa frühere Verbindungen von Gattungskontrapunkt und Dur-Moll-Tonalität bei Cherubini 1836 und Dehn 1859. Siehe hierzu auch Edler 2016.

26 Alfred Richter verwendet überwiegend Cantus firmi des 16. bis 18. Jahrhunderts aus Franz Magnus Böhmes *Altdeutschem Liederbuch*. Stilistische Ausnahmen bilden v. a. die dem zehnten Kapitel hinzugefügten Nummern 4, 5, und 10–12. Hier werden z. B. mit der Singstimme aus Mendelssohns Klavierlied op. 19a Nr. 5, der Melodie der Arie »Leise, leise, fromme Weise« aus Webers Oper *Der Freischütz* sowohl zeitgenössische Gattungen abgebildet als auch etwa – mit Friedrich Silchers Loreley-Vertonung und Carl Wilhelms *Die Wacht am Rhein* – populäre Melodien und Sujets aufgenommen, meist allerdings mit der Anmerkung »als cantus firmus für den Bass unbrauchbar. – Bewegung in Achteln und Sechzehnteln auszuführen.« Vgl. z. B. Richter 1922, 36, Nr. 7 und Böhme 1877, I, Nr. 1 (*Hildebrand[s]lied*) oder Richter 1922, 37, Nr. 9 und Böhme 1877, 330, Nr. 252 (*Ich fahr dahin*).

mit zwei vertauschbaren Stimmen; erst das 13. Kapitel bildet mit dem »drei- und vierdoppelte[n]« Kontrapunkt den größtmöglichen Beziehungsreichtum im drei- und vierstimmigen Satz im Sinne der Vertauschbarkeit der Stimmen untereinander ab. Als eine Art Zusatz ergänzen die Kapitel 14 und 15 das technische Repertoire Lernender um den doppelten Kontrapunkt der Dezime und der Duodezime. Die Unterrepräsentation dieser Techniken in zeitgenössischen Kompositionen vermutet Richter darin, dass teils »Viele, welche sich mit Theorie beschäftigen, doch nicht bis dahin gelangen, um im Stande zu sein, mit Erfolg diese Art der Evolutionen zu brauchen, theils weil sie der modernen Art des Kunstausdrucks ferner zu liegen scheinen«.²⁷

Das Lehrbuch der Fuge

In der Einleitung zum *Lehrbuch der Fuge* beschreibt Richter seine »Methode der Ausbildung in den höhern musikalisch-theoretischen Gegenständen« und spricht mehrfach von Poesie, »künstlerisch-poetischer Freiheit«, poetischen Erfordernissen »zur Vollendung des Ganzen« sowie von poetischer »Beziehung« des Einzelnen »zum Ganzen«.²⁸ Besonders von Komponisten des 19. Jahrhunderts, die auch selbst Kontrapunktstudien betrieben und teilweise ausgiebig die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts studierten, wurde die Forderung nach einem *poetischen* Kontrapunkt für die Musik ihrer Zeit erhoben: in erster Linie durch Ludwig van Beethoven (in späteren Lebensjahren),²⁹ Robert Schumann und Johannes Brahms.³⁰ Das Genre der Fuge darf unter solchen Voraussetzungen also nicht unreflektiert kopiert und das kontrapunktische Denken muss auf eine poetische Ebene gehoben sowie mit den ästhetischen Mitteln der Zeit neu aufgefasst werden.

Richters Anspruch ist es, Lernende Schritt für Schritt zu ästhetisch-reflektierenden und poetischen Kunstschaffenden heranzubilden. Paradoxerweise wird auf dem Weg zu diesem Ziel zunächst das Kunstwerk als Ganzes ausgeblendet:

Um dieses Ziel zu erreichen, nützt keine Beschreibung, keine Hinweisung auf die Schönheiten der Fugen Bach's allein, das Ziel will schrittweise durch äusserste Ausbildung der mechanischen Mittel errungen sein.³¹

27 Richter 1879, 172.

28 Richter 1859, 1 f.

29 Wilhelm von Lenz zitiert Aufzeichnungen von Karl Holz, »Sekundarius des Schupanzighschen Quartetts«, der Beethovens Aussage im Zusammenhang mit der *Großen Fuge* op.133 wiedergibt: »Eine Fuge zu machen, sagte Beethoven, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen«. Vgl. von Lenz 1860, 216 und 219.

30 Vgl. Blume 2011.

31 Richter 1859, 2.

Richter geht sogar so weit zu fordern, dass »erst nach vollständiger Kenntniss und Beherrschung der Mittel« mit der wirklichen Arbeit an einer vollständigen Komposition begonnen werden soll. Die tatsächliche Überbrückung »vom Einzelnen zum Ganzen« und die Art der Kombination von erlernten Techniken, die die Qualität einer Komposition letztendlich mitbestimmt, finden in diesem Lehrbuch wenig Raum. Laut Richter kann man »mit den ästhetischen Forderungen einer Kunstleistung nicht beginnen, [...] ehe man nicht einen sichern Boden gewonnen und die mechanischen Mittel zur Erreichung kennen und richtig brauchen gelernt« hat.³² Damit positioniert sich Richter gegen die damals so ziemlich allen am Musiktheorie-Diskurs Beteiligten bekannte Forderung von Adolph Bernhard Marx, in der Kompositionsausbildung von Anfang an künstlerisch zu arbeiten.³³

Anhand seiner Übersicht der »hauptsächlichen Bestandteile der Fuge« wird einmal mehr deutlich, dass Richter – und das sehr wahrscheinlich auch in seinem Unterricht am Konservatorium – zuerst die einzelnen Bestandteile »sorgfältig übte«,³⁴ bevor auch nur die kleinste Fuge komponiert wurde.

Sehr wohl gibt es den Hinweis, sowohl Fugen des *Wohltemperierten Claviers* als auch diejenigen Mendelssohns und Schumanns zu spielen und zu studieren,³⁵ so dass genannte Komponisten durch ihre Werke Vorbildfunktionen übernehmen – spätestens nach dem (Selbst-)Studium des *Lehrbuchs der Fuge* scheint ein Lehrer unabdingbar.

Für einen Übergang von theoretischen, fugen- und kanontechnischen Studien seines Lehrbuchs zur »angewandten« Komposition empfiehlt Richter in Andeutungen am Ende der Schrift – vor allem für angehende Komponisten, die sich nicht ausschließlich der Fuge verschreiben möchten – die Gattung der Motette.³⁶ In dieser könnten erlernte Techniken abschnittsweise und freier zur Anwendung gelangen. Eine solche Motette eigne sich als Grundlage für weitere Bearbeitung, indem z. B. ein (auch kontrapunktischer) Begleitsatz in die Orgel verlegt, oder eine Bearbeitung für Orchester mit Studien zur Instrumentation verbunden werde. Außerdem empfiehlt Richter Streichquartette in Verbindung mit einem tieferen Studium der Formenlehre.³⁷

32 Ebd., Vorwort, V.

33 Vgl. Marx 1847. Nachdem der erste Teil seiner Kompositionslehre auf den Erwerb grundlegender Kenntnisse sowie der Fähigkeit, Begleitungen im Sinne einer »Nebensache« zu bestehenden Melodien zu schreiben, abzielt, deutet Marx in der Einleitung zum zweiten Teil die eigene Arbeit der Studierenden von einer »Neben-« zur »Hauptsache« im Sinne »freier Komposition« um und geht von der Arbeit an vollständigen Kunstwerken aus: »Von jetzt an wird die Aufgabe sein, ein Ganzes zu schaffen« (Marx 1847, 3). In seiner zwischen zweitem und drittem Band der Kompositionslehre erschienenen Schrift *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Marx 1841, 152) formuliert Marx den von Beginn an künstlerischen Anspruch der (Studien-)Arbeiten noch einmal prägnanter: »Schon in und nach der ersten Lektion komponirt der Schüler und bleibt von da fortwährend in der Thätigkeit des Gestaltens«.

34 Richter 1859, 45.

35 Ebd., 125 f.

36 Ebd., 186.

37 N. B. 1852 veröffentlichte Richter bereits ein sehr überschaubares Formenlehbuch, das er für seine »Schüler in der Composition« (vgl. Richter 1852, Vorwort, III) schrieb und welches sich

Zum Aufbau des Fugenlehrbuchs

Es besteht aus drei Abteilungen: 1. »Die Nachahmungen«, 2. »Der Canon« und 3. »Die Fuge«.

Die beiden ersten Abteilungen nehmen als »Vorstudien« 42 (von insgesamt 188) Seiten ein. Kanontechniken, wie sie in Barockmusik verbreitet Anwendung finden, werden gesondert in übersichtlichen Einzelkapiteln behandelt. Im 13 Jahre später erschienenen *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* fand Richter Gelegenheit zur ausführlicheren Behandlung dieses Themenkomplexes.

Die Fuge ist für Richter ultimates Ziel einer Kompositionsausbildung und gehört zur »Ausbildung in den höhern musikalisch-theoretischen Gegenständen«³⁸ – im Schlusskapitel des Fugenlehrbuchs bezeichnet Richter diese sogar als »eigene Kunstform«,³⁹ und die ab 1872 gewählte Reihenfolge der drei Lehrbücher setzt die Fuge in diesem Sinne als höchstes Ziel an den Abschluss der theoretischen Musiker- und insbesondere Komponistenausbildung.⁴⁰

Die »Dritte Abtheilung« (»Die Fuge«) bringt fast ausschließlich Beispiele aus Bachs *Wohltemperiertem Clavier*, darüber hinaus einige verdeutlichende und satztechnisch schlichtere Beispiele von Richter selbst. Auch bezüglich des Imitationsintervalls zur Bildung des *Comes* bleibt Richter beim Vorbild des *Wohltemperierten Claviers* und plädiert für das Intervall der Oberquint. Seine Rede von der »regelmässigen Fuge«⁴¹ impliziert weitere mögliche (>unregelmässige<) Imitationsintervalle bei der Themenbe-

überwiegend mit der Sonate beschäftigt (Richter 1852). Hier trennt Richter analog zu seinen kontrapunktischen Vorübungen die Formenlehre von anderen »Kunstmitteln« und »Zweige[n] der Composition wie Harmonie, Contrapunkt u. s. w.« und plädiert darüber hinaus für eine Trennung aller Teildisziplinen voneinander: Es könne »keiner dieser bedeutenden Zweige der Composition [...] in Verbindung mit allen Übrigen wirklich [...] vollständig erfasst werden« (vgl. Richter 1852, Vorwort, III f.). Da diese Trennung bereits im ersten der veröffentlichten Lehrwerke Richters formuliert wurde, erscheinen die in den Bereich des Kontrapunkts gehörenden Kapitel im *Lehrbuch der Harmonie* ungeachtet der Redundanz gegenüber später erscheinenden Kontrapunktbüchern Richters inkonsequent.

38 Richter 1859, I. Vgl. auch den Beitrag von Birger Petersen im vorliegenden Band (Petersen 2026): Während der Leipziger Studienzeit von Josef Gabriel Rheinbergers Lehrer Julius Joseph Maier lehrte auch Richter am dortigen Konservatorium, seine Lehrbücher waren zu dieser Zeit allerdings noch nicht veröffentlicht. Sowohl bei Maier als auch bei Rheinberger hatte die Fuge einen vergleichbaren Stellenwert in »höhern Zweigen der *musikalischen Theorie*« (zit. nach Petersen) im Rahmen der (Organisten-)Ausbildung.

39 Richter 1859, 185.

40 Die Rolle der Fuge als »eigene Kunstform« bei Richter liest sich wie eine Vorankündigung von August Halm's Schrift *Von zwei Kulturen der Musik* (Halm 1913), in der die beiden Gattungen bzw. Formen der Sonate (resp. Sinfonie) – v. a. am Beispiel von Beethovens Klaviersonaten – und der Fuge – v. a. am Beispiel von Bachs *Das Wohltemperierte Clavier* – dialektisch aufgearbeitet werden. In Anbetracht der Auflagenstärke von Richters Lehrbüchern liegt ein Rezeptionszusammenhang nahe. Die strikte inhaltliche Trennung, wie sie in Richters Formenlehbuch (mit dem Fokus auf der Sonatenhauptsatzform) und seinen kontrapunktischen Schriften besteht, wirkt in Halms Ansatz somit vertraut.

41 Richter 1859, 51 f.

antwortung, die sich auch in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts finden, in Richters Lehrbuch jedoch nicht thematisiert werden.

In übersichtlichen und kurzen Kapiteln erörtert Richter Besonderheiten wie die Doppelfuge, die Fuge mit drei und vier Subjekten, die fünf- und mehrstimmige Fuge, die Gegenfuge (also *in contrario motu* bzw. Umkehrung) sowie den fugenspezifischen Gebrauch des doppelten Kontrapunkts in der Dezime und Duodezime und geht auf Sonderformen wie z. B. die Choralfuge und die Fuge für Vokalstimmen ein.

Besonders anschaulich ist Richters schrittweise nachvollziehbare Konzeption einer vollständig exemplifizierten zweistimmigen Fuge mit zahlreichen analytischen Anmerkungen.⁴² Deutlich weniger ins Detail gehen die anschließenden Hinweise zur drei- und vierstimmigen Fuge.⁴³

42 Ebd., 95–98.

43 Ebd., 99–110.

124.

Dux. 1. 2.

1. Durchführung.

Gegensatz. 3. 4. 5.

Comes. Zwischensatz.

6. 7. 8.

2. Durchführung. Dux.

9. 10. 11.

Zwischensatz.

12. 13. Comes. 14.

15. 16. 17.

Zwischensatz.

254

Conclusio

Im Zuge der Aufarbeitung älterer Lehrmethoden für das *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* zeigt sich einmal mehr das Selbstverständnis Richters, eine Gegenposition zu Adolph Bernhard Marx und dessen Kompositionslehre zu vertreten. Neben dem Verweis auf die intensive Rezeption von Fux' *Gradus ad Parnassum* im 18. und 19. Jahrhundert bemerkt Richter, dass ein »Umsturz aller musicalischen Disciplinen erfolgte und auf anderem Wege versucht wurde, das, was zur Composition zu wissen und zu lernen nothwendig ist, in eine Alles umfassende Compositionslehre zusammen zu drängen.«⁴⁴ Aufgrund dieses Ansatzes überzeugen Richters Lehrbücher vor allem durch ihre Übersichtlichkeit.

Im *Lehrbuch der Fuge* fehlen allerdings vor allem harmonische Analysen (es gibt weder Generalbass-Bezifferungen noch die von Richter in anderen Schriften bevorzugten Weberschen Stufenbezeichnungen).⁴⁵ Auch werden Satzmodelle, wie sie z. B. in Zwischenspielen oft auftreten, unzulänglich erklärt und sogar als potenziell überflüssig oder gar störend bezeichnet.⁴⁶ Auf deren Beschaffenheit verweisen lediglich vage Äußerungen, die zudem statt auf die essenziellen Charakteristika bestimmter Sequenzarten⁴⁷ nur auf einen motivischen Kontext eingehen. Beispiele werden bewusst ausgelassen: »Da sie im genauesten, innigsten Zusammenhange mit dem Thema stehen, ist ihre Uebung nur bei der Ausführung der Fuge selbst am zweckmässigsten.«⁴⁸ Richters didaktischer Ansatz ist an dieser Stelle widersprüchlich, zählt doch das Zwischenspiel einer Fuge zu den »mechanischen Mitteln«, die es zu studieren gilt, bevor nach Richter eine eigenständige künstlerische Arbeit überhaupt beginnen kann. Hier wird es jedoch ausgeklammert und lediglich eine eigenständige Analyse der Fugenliteratur zu dem Zeitpunkt empfohlen,

44 Richter 1872, 8.

45 Riemann (1916, 924) beschreibt Richters Standpunkt als denjenigen »Friedrich Schneiders (Generalbaß in der Fassung Kirnbergers), aber mit Zuhilfenahme der G. Weberschen Stufenzahlen«. In seiner *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* zeigt Riemann die Weiterentwicklung der Weberschen Stufentheorie durch Richter auf (vgl. Riemann 1898, 494).

In der dritten Auflage zum *Lehrbuch der Harmonie* erklärt Richter (1860, Vorwort, X) seine Verwendung der Generalbasslehre, obwohl diese »schon längst einer rationelleren Methode gewichen ist«, als »Mittel zum Zweck«.

Den von Richter eingegangenen Kompromiss im Sinne einer Verknüpfung älterer Theoriesysteme mit neueren im *Lehrbuch der Harmonie* kritisiert Heinrich Schenker – wenn auch als scheinbar willkürlich herausgegriffenes Beispiel – scharf und problematisiert darüber hinaus den Aspekt der Kontrapunktik. Vgl. Schenker 1906, 223–228, und dazu Hust 2016.

46 Richter 1859, 72.

47 Sowohl Adolph Bernhard Marx als auch Gottfried Weber (und weitere) beschreiben die für die Fugenkomposition essenziellen Sequenzen – wenn auch nicht mit einheitlicher Terminologie. Richter verwendet in seinem *Lehrbuch der Harmonie* den Begriff »Sequens« [sic] (Richter 1860, 25). Im Kontext der »Erfindung eines Fugenthemas« legt Richter sogar eine Abneigung gegenüber Sequenzen an den Tag und beklagt die »durch Sequenzen matt dahin schleichenden Noten gewisser Fugenthemata einer schlaffen Periode des vorigen Jahrhunderts« (Richter 1859, 50, vgl. dazu Sprick 2012, 58 f.).

48 Richter 1859, 74.

wenn bereits an einer vollständigen Fuge (künstlerisch) gearbeitet wird. Satzmodelle werden von Richter mit Ausnahme des Orgelpunkts zwar beiläufig im *Lehrbuch der Harmonie* vermittelt,⁴⁹ nicht aber in eigenen Kapiteln beleuchtet. Und im *Lehrbuch der Fuge* als letzter Schrift seiner nunmehr als Reihe verstandenen Sammlung von Lehrbüchern werden sie scheinbar als bekannt vorausgesetzt.

Für die von Richter vertretene Kontrapunktlehre am Leipziger Konservatorium lassen sich einerseits eine strikte Trennung von anderen theoretischen Disziplinen wie Harmonie- und Formenlehre sowie andererseits das gezielte Üben kontrapunktischer Techniken im propädeutischen, die eigentliche künstlerische Arbeit erst ermöglichenden Sinne als signifikante Merkmale festhalten. Richters Lehrbücher vermitteln kontrapunktische Techniken vor allem anhand synthetischer Beispiele des Autors und lassen die Nähe zur komponierten Musik mittels Analysen bestehender Kompositionen vermissen; hier genügen Richter wenige Anregungen zu eigenständiger Analyse – auch zeitgenössischer Werke – am Rande. Die Konzeption der Lehrbücher sieht allerdings die Ergänzung durch den Unterricht eines Lehrers vor.

Literatur

Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

Bellermann, Heinrich (1862), *Der Contrapunkt*, Berlin: Julius Springer.

Blume, Jürgen (2011), »Poetischer Kontrapunkt in den Vokalwerken von Johannes Brahms: Brahms' Auffassung vom Kontrapunkt«, in: *Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie. Bericht über das Internationale Symposium St. Florian 2008* (Hainholz Musikwissenschaft 16), hg. von Christoph Hust, Göttingen: Hainholz, 251–264.

Böhme, Franz Magnus (1877), *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Cherubini, Luigi (1836), *Cours de Contre-point et de Fugue. Theorie des Contrapunktes und der Fuge, aus dem Französischen übersetzt von Franz Stöpel*, Paris: Schlesinger / Leipzig: Kistner.

Dehn, Siegfried Wilhelm (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Ferdinand Schneider.

Dunhill, Thomas Frederick (1899), »Franklin Taylor«, in: *The Musical Times and Singing Class Circular* 40, no. 682, 798–802. www.jstor.org/stable/3366515 (03.05.2026)

Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus. Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, *ZGMTH* 13/1, 11–30. <https://doi.org/10.31751/883> (03.05.2026)

Halm, August (1913), *Von Zwei Kulturen der Musik*, München: Georg Müller.

Hust, Christoph (2016), »Richter (19./20. Jh.), Ernst Friedrich (Eduard)«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 f., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14917> (03.05.2026)

Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 5, Hamburg: Hoffmann und Campe.

49 Vgl. z. B. Richter 1860, 178, Bsp. 423: Steigende Quintfälle mit 7–6-Consecutive zur Harmonisierung einer gegebenen Oberstimme.

- Marx, Adolph Bernhard (1841), *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolph Bernhard (1847), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*, Bd. 2, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Petersen, Birger (2026), »Kontrapunktlehre an der Königlichen Musikschule München«, 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.
- Richter, Alfred (1879), *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Harmonielehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Alfred (1880), *Schlüssel zu dem Aufgabenbuch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Alfred (1884), *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Alfred (1922), *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, 5. und 6. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1852), *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig: Georg Wigand.
- Richter, Ernst Friedrich (1853), *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1859), *Lehrbuch der Fuge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1860), *Lehrbuch der Harmonie*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1868), *Lehrbuch der Fuge*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1872), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1873), *Lehrbuch der Harmonie*, 10. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1874), *Lehrbuch der Fuge*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1875), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1879), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1886), *Lehrbuch der Harmonie*, 17. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1897), *Lehrbuch der Harmonie*, 21. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Max Hesse.
- Riemann, Hugo (1900), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 5. Aufl., Leipzig: Max Hesse.
- Riemann, Hugo (1901), *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin und Stuttgart: W. Spemann.
- Riemann, Hugo (1905), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 6. Aufl., Leipzig: Max Hesse.
- Riemann, Hugo (1909), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 7. Aufl., Leipzig: Max Hesse.
- Riemann, Hugo (1916), »Richter, Ernst Friedrich Eduard«, in: *Musik-Lexikon*, 8. Aufl., Leipzig: Max Hesse.
- Taylor, Franklin (1864), *Treatise on Harmony. Translated and adapted from the german of Ernst Friedrich Richter*, London: J. B. Cramer and Co.

- Saslaw, Janna (2001), »Richter, Ernst Friedrich«, in: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023399>, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23399> (20. 08. 2021)
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd.1), Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta.
- Schönberg, Arnold (2005), *Harmonielehre* [1911], Reprint der 3. Aufl. (Wien 1922), Wien: Universal Edition.
- 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.