

9 – Zusammenfassung: Wirkungsgrade der Theorien

Wie die musikalischen Analysen gezeigt haben, lässt sich die Hypothese bestätigen, dass beide Werke, die im Zentrum dieser Untersuchung standen, Kurths *Linearer Kontrapunkt* und Taneevs *Bewegbarer Kontrapunkt*, objektiv identifizierbare Auswirkungen auf die zeitgenössische Kompositionspraxis hatten. Des Weiteren hat die Analyse eine überraschende Pluralität in der Interpretation von Linearität bzw. Kontrapunkt zum Vorschein gebracht, sowohl wenn man beide Lehren vergleicht als auch innerhalb der jeweiligen Lehre. Im Folgenden sollen die Gegenüberstellung der linearen Kriterien zusammengefasst und die verschiedenen Reflexionsebenen und -grade dargestellt werden, mit dem Ziel, das übergreifende Bild beider Rezeptionsschienen zu schärfen, was wiederum die Vergleichbarkeit der Bedeutung beider Kontrapunktästhetiken ermöglichen kann. Um die unterschiedlichen Wirkungsgrade beider Lehrwerke sichtbar zu machen, soll eine Kategorisierung einzelner Kriterien vorgeschaltet werden, welchen bestimmte Aspekte in den Kompositionen zugeordnet werden. Der Vergleich beider Kontrapunkttheorien, des linearen und des bewegbaren Kontrapunkts, hat eine ganze Reihe fundamentaler Unterschiede, jedoch auch einige Gemeinsamkeiten zum Vorschein gebracht. Die unmittelbar daran anschließende Fragestellung ist nun, inwiefern sich diese in den nachfolgenden Kompositionen finden bzw. in welcher Form. Zwar stellen sich die Auswirkungen des *Bewegbaren Kontrapunkts* an anderen Parametern dar als bei Kurths *Linearem Kontrapunkt*. Dennoch können an einigen Stellen Interpretationsansätze von Kurths Linearitätsbegriff und Taneevs Kontrapunkttheorie aufeinander übertragen werden.

Mit Blick auf Ernst Kurths *Linearen Kontrapunkt* kann an erster Stelle das Ideal einer von rhythmischen und metrischen Zwängen freien Linie genannt werden, welches sich tatsächlich ausnahmslos in allen analysierten Kompositionen wiederfindet – allerdings jeweils unterschiedlich umgesetzt. In einigen Werken liegt ein konstantes Taktmaß vor, das durch konträre Betonungen und Akzentuierungen unterminiert oder verunklart wird (Křenek, Tiessen, Erdmann), in anderen lässt der kontinuierliche Wechsel des Taktmaßes ein durchgängiges Metrum nicht zu (Kaminski, Tiessen). Sonderfälle bilden die Solo-Sonaten von Artur Schnabel und August Halm: Artur Schnabel verzichtet gänzlich auf Takteinteilungen – ein Ideal, das auch Kaminski im Sinn hatte, jedoch nie umsetzte. August Halms epigonaler Bachstil steht durch sein regelmäßiges, pulsartiges Metrum eigentlich dem Konzept von Linearität entgegen. An Halms Stil wird dadurch einerseits ein latenter Widerspruch in Kurths Theorie sichtbar und zeigt andererseits, dass der Aspekt der freien Linie von den rezipierenden Komponisten weit über die Vorstellung des Schweizer Musiktheoretikers hinaus aufgegriffen wurde: Die von Kurth formulierte Vorgabe einen allzu »schrittmäßigen, pulsartigen« Metrum zu vermeiden, bezieht sich offenbar nicht auf Bach, sondern auf einen expressiven, klassischen Stil. Allein aus seinen Formulierungen lässt sich dies jedoch nicht ableiten, was wiederum ein Grund dafür gewesen sein mag, dass die seine Lehre aufgreifenden Komponisten sich um ein Vielfaches mehr von einem festen Metrum distanzieren, als es Kurth in Bezug auf ein lineares Komponieren beschrieben hätte. Da auch jenen Bach-Werken, die Kurth explizit als linear einordnete, ein pulsartiges, tänzerisches Metrum zugeschrieben werden kann, scheint Kurths Haltung hier nicht konsistent, und so kann es kaum verwundern, dass die Interpretation der rezipierenden Komponisten von seinem Standpunkt abwich.²⁹⁵ Eine weitere Ebene der rhythmischen Unabhängigkeit der Linie bildet das Bestreben nach einer komplementären Anordnung der Stimmen. Diese findet sich in allen betrachteten Kompositionen wieder. Auch wenn es sich hierbei um einen jahrhundertealten Aspekt der Kontrapunkttheorie handelt, hat Kurth ihn neu betont und ihm insbesondere als Gegensatz zu einer am harmonischen Gerüstsatz entwickelten Kontrapunktlehre nach Riemann eine hohe Relevanz beigemessen.

Ein zweites, daran anschließendes Kriterium ist die isolierte Betrachtung der Linie in der Auffassung, dass sie das Fundament einer Komposition bilde und darin vorrangige Bedeutung habe. Die Untersuchungen haben gezeigt, dass in keinem der Werke andere musikalische Parameter (Harmonik,

295 Wenngleich nicht explizit erwähnt, mag dieser Widerspruch ein Grund für die teilweise harsche Kritik der Bachforschung an Kurths *Linearem Kontrapunkt* gewesen sein, in der sich Ablehnung und Verständnislosigkeit paaren. Vgl. dazu das Kapitel 5.1 zu Ernst Kurth.

Rhythmus, Instrumentation etc.) eine annähernd gleichwertige Rolle im Vergleich zu melodischen Aspekten einnehmen. Zur Faktur der Linien lässt sich festhalten, dass Sekundschriffe sowie Chromatik dominieren, was wiederum an Kurths Theorie zu Energetik und Spannung anknüpft, die in der Linie an sich angelegt und verwurzelt sind. Ergebnis ist ein Liniengeflecht, in dem neben den Rhythmen auch das Spannungsgefüge komplementär funktioniert. Während sich diese Auffassung in allen Kompositionen wiederfindet, bilden die linearen Interpretationen Tiessens und Erdmanns insofern eine Ausnahme, als die von Kurth intendierte Zusammengehörigkeit von Spannung und Linie aufgebrochen wird. Eine Spannungsentwicklung ist bei Tiessen weniger der einzelnen Linie inhärent als vielmehr der größer angelegten mehrstimmigen Passage. In den groß angelegten Abschnitten vermischen sich sogar phasenweise polyphon und homophon gesetzte Strukturen. Für Tiessens freie Interpretation des Linearitätsbegriffs gilt demnach selbst die scheinbar klare Zuordnung von Linearität und Polyphonie nicht. Das einer linearen Komposition zugrunde liegende Spannungskonzept bezieht sich, und hierin äußert sich der deutliche Widerspruch zu Kurth, nicht auf die singuläre (einstimmige) Linie, sondern auf einen in allen Stimmen zusammengefassten, rhythmisch gekoppelten (Meta-)Verlauf. Tiessens hierin manifestierte eigenwillige Auffassung von Linearität zeigt sich ebenfalls an seiner Beurteilung der Solo-Sonate für Violine seines Schülers Eduard Erdmann, die zu großen Teilen nicht Kurths Vorstellung von Linearität entsprach. Dennoch konstatiert Tiessen »das lineare Prinzip vorurteilsloser Eigenbewegung der Stimmen«,²⁹⁶ und tatsächlich folgte Erdmann einem ganz ähnlichen Modell wie Tiessen, indem er – offenbar nach dessen Vorbild – polyphone und nicht-polyphone Teile miteinander verband und über diese Wechselwirkung eine inhärente Spannung zu erreichen suchte.

Ein Punkt, der im Zusammenhang mit der Kontrapunktlehre stets von höchster Bedeutung war, jedoch mit Blick auf die analysierten Werke und den zeitlichen Kontext kaum eine Rolle spielt, sind die – im weitesten Sinne – Regeln der Zusammenklänge. Auch Kurths Lehre enthält einen großen Abschnitt zu Intervallen, Konsonanzen/Dissonanzen, Stimmführung, Auflösungen etc., welcher jedoch auf den Stil Bachs bezogen ist und insofern kaum auf Kompositionen der 1920er-Jahre angewendet werden kann. Es leuchtet ein, dass die zeitgenössischen Komponisten diesen Teil von Kurths Lehre als für die Gegenwart irrelevant ausblendeten. Ergebnis der Untersuchungen ist, dass in beinahe allen Kompositionen relativ frei mit Intervallen umgegangen wird, die aus dem Übereinanderlegen von Linien resultieren. In Teilen lassen sich zwar tonale Elemente ausmachen, ihr Vorkommen kann jedoch nicht als strukturelle Eigenschaft der Werke bezeichnet werden. Der Versuch einer

296 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 42.

klaren Zuordnung bzw. der Bestimmung eines ›Tonalitätsgrades‹ erscheint in Anbetracht des zeitlichen Kontexts ohnehin kaum möglich und mindestens fragwürdig. Funktionsharmonische Elemente im klassischen Sinne, aber auch streng atonale, anderen Prämissen folgende Strukturen finden sich ebenso wenig, vorherrschend sind freie, beinahe als experimentell zu beschreibende Zusammenklangsstrukturen. Obgleich Kurth als strenger Verfechter tonaler Musik²⁹⁷ solche progressiven Entwicklungen missbilligte, übte seine Lehre eine erhebliche Wirkung auf sie aus, spiegelt sich doch die von ihm geforderte Unterordnung von Intervallstrukturen, einhergehend mit einer Priorisierung des linearen Verlaufs, in sämtlichen analysierten Kompositionen, auch wenn sie von Kurths ursprünglicher Intention abweicht.

Ein weiteres Indiz für die Wirkung Kurths linearer Theorie ist der Umgang mit musikalischen Themen. Kurths Ideal einer weitgehend von den Zwängen sich wiederholender Themen freien Linienentwicklung findet sich ebenfalls in beinahe allen Kompositionen, was bedeutet, dass keines der Werke wesentlich durch ein bestimmtes musikalisches Thema geprägt ist, das im klassischen Sinne (kontrapunktisch) verarbeitet wird. Ähnlichkeit besteht zwischen den Interpretationen Ernst Křreneks und Heinrich Kaminskis, die in ihren Werken mit kleinteiligen Motiven arbeiteten, die kaum als ganze Themen wahrgenommen werden können. Dabei werden die Motive entweder nicht wiederholt (Kaminski) oder in Bezug auf Tonfolge und Rhythmus so weit verändert, dass die Freiheit der melodischen Entwicklung im Sinne Kurths nicht durch thematische Zwänge gefährdet zu sein scheint. Auch in den Solo-Sonaten von Artur Schnabel und Eduard Erdmann findet sich eine solche kleinteilige Motivik, während in anderen Werken kaum überhaupt Motive, geschweige denn Themen erkennbar sind und insofern die Melodik in den einzelnen Stimmen einer scheinbar freien linearen Entwicklung folgt.

Zusammenfassend für die kompositorische Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* kann demnach festgehalten werden, dass die Melodik in jeder betrachteten Komposition und insofern in jeder Form der Interpretation von Kurths linearen Konzepten zentral ist und gegenüber anderen musikalischen Parametern eine übergeordnete Rolle einnimmt. Damit geht eine Verunklarung des durchgängigen Metrums sowie die Vermeidung konstanter Rhythmen einher, was ein ebenso gewichtiges Kriterium für die Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* darstellt. Im Gegensatz dazu wurde Kurths Verständnis von Linearität als ›zu Tonalität gehörig‹ von der zeitgenössischen Musikpraxis nicht weiter aufgegriffen oder kommentiert, sondern quasi stillschweigend ignoriert. Eine weitere Beobachtung knüpft daran an: Genau genommen hat die Rezeption von Kurths Theorie, trotz ihres Titels, in keinem der linearen Werke einen

297 Kompositionen wie die Solo-Sonate für Violine von August Halm, die eng an einen historischen Bach-Stil gebunden sind, wurden von Kurth positiv bewertet.

›echten‹ Kontrapunkt hervorgebracht. Das historische Verständnis von Note gegen Note, ein vertikales Denken mit der Folge einer Abhängigkeit einzelner Linien voneinander, ist im deutschsprachigen Raum Anfang der 1920er-Jahre nicht Teil des linearen Komponierens. Insofern kann Kurths Absicht, die Bezeichnung Kontrapunkt aus ihren vertikalen Zwängen zu lösen und in eine freiere Form – von ihm als Paralinearität bezeichnet – zu überführen, als gelungen betrachtet werden. Anknüpfend daran lässt sich ebenfalls feststellen, dass die Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* losgelöst von kontrapunktnahen Gattungen erfolgt, denn abgesehen von einer in Křeneks 3. Streichquartett integrierten Fuge finden sich solche genuin dem Kontrapunkt zuzuordnenden Formen oder Gattungen kaum. Hier spielt wiederum sicherlich die Vermeidung musikalischer Themen, die eine Basis von Fugenanlagen bilden, ebenso mit hinein wie die Tatsache, dass Imitationsformen wie beispielsweise Kanonstrukturen ein die Freiheit der Linienentwicklung einschränkendes Korsett bilden. Kaminskis Übertragung von Kurths linearer Idee auf Chorwerke wie Messe und Motette bildet einen Einzelfall, der Großteil der betrachteten Kompositionen liegt im kammermusikalischen Bereich mit einem Fokus auf Streichinstrument-Besetzungen. Zuletzt lässt sich mit Blick auf die Wirkung von Ernst Kurths *Linearem Kontrapunkt* generell festhalten, dass die Hinwendung zu linearen Konzepten in der Mehrzahl der Komponisten in einer zeitlich begrenzten Phase stattfand und insofern nicht von einem Einfluss ausgegangen werden kann, der das nachfolgende Schaffen nachdrücklich bestimmte. Unabhängig vom Alter und der jeweiligen Schaffensperiode der Komponisten datieren die meisten Werke aus den frühen 1920er-Jahren, also aus der Zeit zwischen ca. 1919 und 1925. Die Selektion der analysierten Werke lässt sich trotz der Sichtung zahlreicher Werke aus späteren Schaffensperioden und -kontexten im Wesentlichen auf diesen Zeitraum beschränken. Es liegt daher nahe, die Adaption von Kurths Linearitätskonzepten als temporäre Strömung zu begreifen, die einem bestimmten Zeitgeist folgt. Beispielhaft dafür ist die Haltung Ernst Křeneks, dessen Briefe an Ernst Kurth und Tagebucheinträge im Jahr 1919 noch von großer Begeisterung für Kurths Konzepte zeugen, die jedoch um 1923/24 in Ablehnung umschlägt, womit genau der benannte Zeitraum umrissen wäre. Gleiches gilt für die Solo-Sonaten von Artur Schnabel, Eduard Erdmann, August Halm oder Ernst Křenek, die alle um die 1920er-Jahre herum entstanden und daher, insbesondere vor dem Hintergrund des begleitenden schriftlichen Austausches zwischen den beteiligten Musikschaffenden auf persönlicher wie auch auf medialer Ebene, ebenfalls ein zeitlich sehr begrenztes Phänomen darstellen. Von Heinrich Kaminski abgesehen, der Linearität zum Standard für sein gesamtes Schaffen deklarierte und dessen kompositorisches Arbeiten von Aspekten der Linearität auch über den oben umrissenen engen Zeitraum hinaus geprägt ist, kann die großflächige kompositorische Rezeption auf etwa fünf Jahre beschränkt werden. Anderslautende

Beschreibungen und Thesen, wonach *Der lineare Kontrapunkt* eine anhaltende, tiefgreifende Wirkung auf ein größeres Zeitfenster, beispielsweise die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts gehabt haben soll, können demnach nicht verifiziert werden und mögen höchstens auf für Einzelfälle anwendbar sein.

Die wichtigsten Punkte von Kurths Lehre, die sich in den Kompositionen wiederfinden, sind im Folgenden zusammengefasst:

1. Primat der Linie
2. Unterordnung oder Weglassen von Rhythmus und Metrum
3. Keine Arbeit mit Themen, höchstens mit Motiven
4. Konzepte von Spannung und Energetik als der Linie inhärente Momente
5. Kontrapunkt im ursprünglichen und musiktheoretischen Sinne kommt kaum vor
6. Kontrapunktnahe Gattungen spielen eine untergeordnete Rolle
7. Sekundschritte sowie Chromatik als Merkmale der Linie
8. Polyphonie als Liniengeflecht, als Verschmelzung mehrerer komplementär gesetzter Linien
9. Verhinderung von Wiederholungen und thematischer Bindung durch kontinuierliche Veränderung der Linie
10. Gattungen und Besetzungen, die im Kontext des *Linearen Kontrapunkt* entstanden sind: Streichquartett, Violinsonate, ganz allgemein Kammermusik, aber auch Chorwerke

Für die kompositorische Rezeption von Taneevs Lehre lässt sich ganz grundsätzlich festhalten, dass die Art und Weise, wie Kontrapunkt begriffen wird, in allen Kompositionen im Wesentlichen übereinstimmt. Während die Interpretation von Kurths Theorie zu einer Bandbreite verschiedener Ausprägungen von Linearität führte, entsprechen die Kontrapunkte in den Werken von Taneevs Schülern im Prinzip einer weitgehend gleichen Norm, die dem Wesenskern der Kontrapunktauffassung von Taneev folgt: der Konstruktion und flexiblen Verknüpfung musikalischer Themen. Solche auf kontrapunktische Variabilität ausgerichteten Themen bilden die Basis aller untersuchten Kompositionen. Es spielt dabei keine Rolle, ob kontrapunktische Gattungen bedient werden (Fuge, Kanon) oder Kontrapunkte in andere Formen integriert sind (Sonaten, Klavierstücke) – sämtliche Werke sind ganz wesentlich und in aller erster Linie vom Charakter dieser kontrapunktisch inspirierten und daraufhin ausgelegten Themen definiert und werden von diesen bestimmt. Die Häufigkeit von Kontrapunkttechniken in einem Werk oder die Gattungswahl stehen dabei in keinem Zusammenhang mit der Qualität und Komplexität des Kontrapunktsatzes an sich. Ob eine kurze Passage in einer Sonate Skrjabins oder ein Spiegelkanon Stančinskis – das Bestreben nach variabler Stimmenverknüpfung ist beiden Sätzen inhärent. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass sich die Werke untereinander glichen – ganz im Gegenteil, sie unterscheiden sich in wesentlichen

musikalischen Aspekten. Die vielfältige Ausprägung von Kontrapunkt beruht nicht lediglich auf einer unterschiedlichen Kontrapunktauffassung, sondern lässt sich quantitativ und an der unterschiedlichen Bedeutung in den jeweiligen Werken sowie der verschiedenartigen Einbindung darin messen.

Was die Beschaffenheit der durch Taneevs *Bewegbaren Kontrapunkt* inspirierten Melodieverläufe betrifft, lässt sich erkennen, dass diese durchaus sprunghaft, belebt, dissonant und weniger linear als die Reihung von Sekundschritten angelegt sind. Speziell bei Stančinskij und Zaderackij wirkt diese Sprunghaftigkeit unter Hinzunahme großer Intervalle und gegenläufiger Akzentuierungen beinahe abstrakt und kaum greifbar. Stančinskij paart solche Themen darüber hinaus mit Techniken wie Augmentation, Umkehrung, Spiegelungen, sodass im Ergebnis der Melodieverlauf beim Hören teilweise kaum identifizierbar, geschweige denn eingängig ist. Zaderackij spielt in seinem Fugenzyklus ebenfalls ausgiebig mit verschiedenen Kontrapunkttechniken, wobei er sich deutlich an einer Bachs Fugen nachempfundenen dreiteiligen Anlage orientiert, wodurch dem Hörer auf anderer Ebene ein Punkt zur Orientierung gegeben wird. Dem Kontrapunkt kommt im Schaffen der Komponisten eine sehr unterschiedliche Bedeutung zu: In den analysierten Werken von Skrjabin und Rachmaninov (die zur ältesten Schülergeneration Taneevs zählen) nehmen Kontrapunktstrukturen, zumindest quantitativ, eine kleine Rolle ein und sind in Sonatenformen integriert oder Bestandteil einer Variation. Ganz im Gegensatz dazu stehen Stančinskij und Zaderackij, die in großer Anzahl Kontrapunktgattungen bedienen wie Fugen, Kanons bzw. Präludien in Kanonform usw. Ein Bindeglied zwischen diesen beiden Polen bildet Metner, der einerseits der älteren Schülergeneration nahesteht und Kontrapunkt hauptsächlich in Klaviersonaten integriert, andererseits dies in einer Häufigkeit unternimmt, die wiederum Stančinskij gleicht. Daran anknüpfend muss als Gemeinsamkeit der gesamten kompositorischen Rezeption von Taneevs Lehre hervorgehoben werden, dass diese ausschließlich Klavierwerke hervorgebracht hat, was mit Blick auf Taneevs eigene Kompositionen, deren Fokus deutlich auf der Kammermusik liegt, erstaunlich wirkt. Der Fokus der Komponisten auf das Klavier lässt sich nicht schlüssig im Zusammenhang mit Taneevs Kontrapunktlehre erklären, vielmehr scheint dies einem zu jener Zeit in Russland und speziell in Moskau vorherrschenden Zeitgeist zu entspringen. Ähnliches ist bei der Rezeption von Kurths *Linearem Kontrapunkt* zu beobachten – hier zeigt sich jedoch ein Fokus auf kammermusikalische Streicherbesetzungen. Analog zu Taneev ist dies nicht aus Kurths Theorie heraus erklärbar (Kurth bezieht sich in seinen Notenbeispielen häufig auf Klavierwerke Bachs). Die Ursachen hierfür sind offenbar in anderen musik- oder gattungshistorischen Vorgängen und Kontexten zu suchen.

Was den Umgang mit Harmonik betrifft, spiegeln die Kompositionen eine große Vielfalt, die jedoch keinen nennenswerten Einfluss auf die Kontrapunktik

hatte: Rachmaninovs Werk ist im gesamten Spektrum dem Vorbild Taneevs, der ein absoluter Verfechter von Tonalität war und dessen Werk einem hochromantischen Ideal von Harmonik folgt, am nächsten, während das Klangideal Metners, Zaderackijs und vor allem Skrjabins freier und von mehr Dissonanzen geprägt ist. In diesem Zuge könnte auch Stančinskij genannt werden, der jedoch in Form von modalen Strukturen sowie einer nochmals gesteigerten Verwendung dissonanter Einschübe eine weitere Dimension eröffnet. Ähnliches gilt in Bezug auf Metrik und Rhythmus, die in den Werken weitgehend klar und konstant sind und hierin wiederum dem Vorbild romantischer Sonatenformen folgen bzw. hierzu keinen Bruch bilden. Auch hier stellt Stančinskij einen Sonderfall dar, indem er mit zahllosen Taktwechseln, oftmals konträr und ungerade und mit jedem neuen Takt wechselnd, arbeitet und auf diese Weise eine Verunklarung des Rhythmus erreicht. Diese unterschiedliche Haltung zu einem konstanten Metrum lässt sich durch die divergierende Verwendung musikalischer Themen erklären: Während bei Metner und Skrjabin eine feste Metrik Bedingung und Rahmen für eine sinnhafte, hörbar wahrnehmbare Integration von Kontrapunktstrukturen in Sonatenformen ist, stellt die metrische Freiheit bei Stančinskij kein Hindernis dar. Die von ihm verwendeten Werkgattungen wie Fuge und Kanon bzw. Imitationsstrukturen im Allgemeinen enthalten quasi ausschließlich thematisches, also melodisches Material, das, ohne dass andere Faktoren zu berücksichtigen wären, nur zueinander in Bezug gesetzt werden muss. Die wichtigsten Punkte der Kontrapunkttheorie Taneevs, welche sich in Werken finden, die durch seine Lehre beeinflusst wurden, sind:

1. Die kontrapunktische Verknüpfung von musikalischen Themen steht im Zentrum.
2. Der Kontrapunkt wird mehr als eine Verbindung von Material begriffen als ein Nebeneinander mehrerer Linien.
3. Die Themen sind stark aneinander gekoppelt.
4. Die Linie bleibt unverändert und konstant. Varianz wird ausschließlich durch Änderungen in der Verknüpfung mehrerer Linien erzeugt.
5. Die Themen sind weniger organisch, linear, sondern abstrakt, konstruiert, sprunghaft.
6. Spannungsverläufe innerhalb der Linie spielen eine untergeordnete Rolle.
7. Die Rhythmen sind fest und nachvollziehbar, es gibt ein durchgängiges Metrum.
8. Gattungen und Besetzungen, in welchen Taneevs Schüler Konzepte des *Bewegbaren Kontrapunkts* anwenden: Hauptsächlich Klavierwerke, wobei Klaviersonaten den Großteil bilden. Kontrapunktgattungen wie Fuge und Kanon kommen auch vor – entweder in Sonatenformen integriert oder als alleinstehende Werke bzw. als Teil eines Zyklus.