

# Kontrapunktlehre an der Königlichen Musikschule München

Birger Petersen

Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Lehrern für Komposition in Europa. Er hinterließ in den über 40 Jahren, in denen er ununterbrochen zunächst am Münchner Konservatorium und seinem Nachfolgeinstitut, der Königlichen Musikschule, unterrichtete, kein Lehrwerk im eigentlichen Sinn. Es existiert aber eine umfangreiche Sammlung von Unterrichtsmaterial, auf das Rheinberger immer wieder zurückgriff. Den Kontrapunkt-Unterricht stellte Rheinberger in den Mittelpunkt seiner Lehrveranstaltungen, was aus seinen Musikschultagebüchern rekonstruierbar ist, insbesondere auch aus dem *Lehrkurs des Contrapuncts, Kgl. Musikschule, Jahrgang 1867/68*. Die Übungen des Konvoluts zeugen von der eingehenden Vorbereitung des Lehrers, während die Notate in den Musikschultagebüchern tatsächliche Unterrichtssituationen dokumentieren: In diesen Tagebüchern, in denen er sämtliche Aufgaben seines Unterrichts aufzeichnete und die er seit den Anfängen der Kgl. Musikschule bis 1890 führte, ist ein annähernd vollständiges Curriculum seiner Schule entworfen. Nach der Neugründung der Königlichen Musikschule 1867 gehörte Rheinberger – unter anderem auf der Position eines »halbseitigen Directors« – zudem zu denjenigen Lehrkräften, die auf die Neu- und Umgestaltung der Lehrpläne großen Einfluss nehmen konnten. Im Beitrag wird anhand der Aufzeichnungen eines Schülers von Rheinberger dargestellt, wie der Lehrer sein Material konkret im Unterricht einsetzte. Thematisiert wird in diesem Kontext die Rolle der Fuge als Spezialdisziplin innerhalb der Ausbildung in München.

In the second half of the nineteenth century, Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901) was one of the most influential teachers of composition in Europe. In the over 40 years of continuous teaching at the Munich Conservatory (later the Royal Conservatory for Music) he did not publish any textbook in the proper sense. There is, however, an extensive collection of teaching material which Rheinberger repeatedly drew on. That he placed counterpoint at the centre of his teaching can be reconstructed on the basis of his diaries; of particular importance is the diary for the counterpoint course for the year 1867/68 entitled *Lehrkurs des Contrapuncts, Kgl. Musikschule, Jahrgang 1867/68*. The exercises in the collection testify to the teacher's thorough preparation, while the notes in his diaries document actual teaching scenarios. The curriculum of his music school is outlined almost completely in these diaries, in which he recorded all the tasks of his lessons since the beginnings of the Royal School of Music until 1890. Furthermore, after the Royal School of Music was founded in 1867, Rheinberger was one of the teachers, not least in his position as co-director, who had the greatest influence on the new development and redesign of the curriculum. On the basis of notes by one of his pupils, this article shows how Rheinberger employed his teaching material in his lessons. In this context, the role of the fugue as a specialised discipline in the musical education at Munich is also addressed.

## 1. Kontrapunktlehre in München

Als der erst zwölf Jahre alte Rheinberger 1851 von seiner Heimat Liechtenstein nach München zog, um ein Studium der Musik aufzunehmen, war das Hauser'sche Konservatorium erst wenige Jahre alt, baute aber auf mehreren Vorläufer-Institutionen auf. Diese eiferten offensichtlich italienischen Vorbildern nach und trugen vor allem den Veränderungen im Ausbildungssystem Rechnung, die unter anderem durch das Ausscheiden von Klosterschulen aus der Musiker-Ausbildung entstanden waren und die zugleich einer zunehmend bürgerlich orientierten Musikkultur entgegenkamen.<sup>1</sup> Für das Hauser'sche Konservatorium galt namentlich das Mailänder Konservatorium als Vorbild – auf Wunsch König Ludwigs I., der nachhaltig durch eine Italienreise im Jahr 1804 inspiriert worden war.<sup>2</sup>

Rheinberger berichtet bereits kurz nach Eintritt in die Münchner Musikschule über den Umfang seines Unterrichts in der Hauptstadt: »Ich habe nur 2 Fächer der Musik, Klavier u. Harmonie u. Kontrapunktlehre. In beiden Fächern sind tüchtige Meister meine Lehrer.«<sup>3</sup> Rheinberger meinte Christian Wanner, der im ersten Jahr den Klavierunterricht erteilte, und Julius Joseph Maier. Der von Rheinberger selbst 1889 verfasste Nekrolog auf seinen Lehrer gibt detaillierter Auskunft:

J. J. Maier, von Hause aus Jurist, studierte 1848–50 Theorie bei Moritz Hauptmann in Leipzig, wurde Lehrer des Contrapunktes am Conservatorium in München (1850–1856) und kam sodann als Conservator der musikalischen Abteilung an die Staatsbibliothek.<sup>4</sup>

Die Verbindung über Maier bot Rheinberger zeitlebens die Gelegenheit, sich auf Hauptmann und damit auf die Leipziger Bach-Tradition zu berufen.<sup>5</sup> Der Unterricht Maiers sah im zweiten Studienjahr Rheinbergers einen Kurs im doppelten Kontrapunkt bis zur vierstimmigen Doppelfuge vor, in dem der junge Schüler »eine für sein Alter überraschende contrapunktische Fertigkeit und Sicherheit« erwarb.<sup>6</sup>

Das Konservatorium wurde 1865 – mit der endgültigen Pensionierung seines Gründers Franz Hauser – vorübergehend geschlossen, reorganisiert und unter der Leitung des Hofkapellmeisters Hans von Bülow am 16. Juli 1867 wiedereröffnet. Als erklärtes Ziel galt »die Ausbildung von Sängern und Instrumentalisten, Dirigenten und Lehrern für den kunstgemäßen Vortrag aufgrund eines künstlerisch-wissenschaftlichen Gesamtunterrichtes.«<sup>7</sup> Von seiner Umwandlung in eine Königliche Musikschule an wurde das Institut direkt von Ludwig II. finanziert; erst die Erhebung in eine staatliche Institution 1874 veränderte nochmals den Status der Musikschule, nachdem vom bayeri-

1 Vgl. Petersen 2018, 49 f.; zu diesem Abschnitt vgl. auch ebd., 100 ff., die Kapitel »Musiktheorie-Unterricht an der Königlichen Musikschule« und »Musiktheoretische Grundlagen bei Rheinberger«.

2 Vgl. Jost 2005, 457.

3 Irmen 1970, 65; Irmen hat auf die falsche Datierung des Briefs hingewiesen (ebd., 17).

4 *Allgemeine Zeitung München*, Nr. 325, 2. Morgenblatt vom 23. November 1889; vgl. Irmen 1970, 18.

5 Vgl. Irmen 1970, 79 f., bzw. Petersen und Zirwes 2014.

6 So das Zeugnis Maiers vom 12. Juli 1853; vgl. Rheinberger 1982.1, 113.

7 *Probe-Blatt / Süddeutsche Presse* vom 24. September 1867, 13 f., hier: 13.

schen Landtag gefordert wurde, »nicht nur tüchtige Künstler für Theater und Concert, sondern auch einen ausgezeichneten Stamm von Musiklehrern, von Dirigenten für die Vereine, von guten Organisten und Chorsängern für die Kirche heranzubilden und somit befruchtend auf das musikalische Volksleben des ganzen Landes zu wirken.«<sup>8</sup> Nach von Bülow's Ausscheiden im Sommer 1869 wurde die Position des Direktors nicht neu besetzt, sondern auf zwei Inspektoren aufgeteilt: Neben Franz Wüllner, der für die Orchester- und Gesangsklassen verantwortlich zeichnete, erhielt Rheinberger die Aufsicht über die Theorie- und Klavierklassen. Dass sein Einfluss auf die Ausgestaltung der Lehre in der Königlichen Musikschule entsprechend zunahm, ist vorstellbar. Die Doppelspitze blieb auch mit der Umbenennung der Musikschule in »Akademie der Tonkunst« 1892 erhalten.<sup>9</sup>

Der von der Königlichen Hofintendanz veröffentlichte Lehrplan für die Kirchenmusik von 1867 sieht folgende Inhalte vor:

1. betreffs des Unterrichtes im *Orgelspiel*:

*für die I. und II. Klasse:*

Entwicklung der Fähigkeit, den gottesdienstlichen Anforderungen zu genügen bis zur Ausbildung des Concertvortrages, -Kenntniß des Orgelbaus.

2. betreffs des Unterrichtes in den höheren Zweigen der *musikalischen Theorie*:

*für die I. Klasse:*

Einfachen Contrapunkt, Imitationslehre, einfache Fuge, doppelten Contrapunkt, Doppelfuge;

*für die II. Klasse:*

Formenlehre und Instrumentation.<sup>10</sup>

In der Beilage zur Probenummer der *Süddeutschen Presse* vom 24. September 1867 finden sich detailliertere Informationen über Lehrkräfte und Lehrpläne an der Königlichen Musikschule; ein »Lehrplan« bestätigt die Anlage und Inhalte der Ausbildung.<sup>11</sup> Die hier niedergelegte Aufteilung der Musiktheorieschule an der Königlichen Musikschule in »1. Harmonieschule« (I. Klasse) und »2. Die höheren Zweige der musikalischen Theorie« entspricht weitgehend der Gliederung im Hauserschen Konservatorium.<sup>12</sup> In einer überarbeiteten Fassung von 1874 ist die Klassenzuordnung (die bei den musikpraktischen Fächern übrigens nun durch »Stufen« ersetzt wird) nicht mehr vorhanden.

8 Bericht der *Bayerischen Zeitung*, zit. nach Rheinberger 1982.2, 47; zu den Differenzen zwischen Landtag und König vgl. Over 2015, vor allem 190–194 und 198–200, sowie Petersen 2018, 94 f.

9 Erst der Schüler Rheinbergers und Nachfolger Wüllners Hans Bußmeyer wurde 1911 alleiniger Direktor; ab 1922 führte Siegmund von Hausegger, der Bußmeyer 1920 ablöste, den Titel »Präsident«, 1924 wurde die Akademie zur Hochschule für Musik. Vgl. Irmen und Irmen 1990, 246.

10 Mitteilung der Königlich Bayrischen Hofintendanz vom 12. August 1867.

11 *Probe-Blatt / Süddeutsche Presse* vom 24. September 1867.

12 Vgl. Münster 2005, 23.

## 2. Kontrapunktlehre bei Rheinberger

Der am 23. Juli 1867 von Rheinberger mit der Kgl. Hofintendanz geschlossene Dienstvertrag sah vor, dass er vom 1. Oktober an »wöchentlich vierzehn Unterrichtsstunden in den höheren Zweigen der musikalischen Theorie (Kontrapunkt etc.) und drei Unterrichtsstunden im Orgelspiel zu ertheilen« hatte.<sup>13</sup> Rheinberger gab in den ersten Jahren neben Orgel- konsequent zwölf Stunden Theorieunterricht und hatte nach einer ersten Konsolidierungsphase seit den siebziger Jahren immer stabil zwischen 22 und 25 Schüler.

Sein Kontrapunkt-Unterricht ist weitgehend rekonstruierbar aus den Zensurbüchern (vier Bände, 1867–1885),<sup>14</sup> insbesondere aber aus dem *Lehrkurs des Contrapuncts, Kgl. Musikschule, Jahrgang 1867/68*. Den Kontrapunkt-Unterricht stellte Rheinberger in den Mittelpunkt seiner Lehrveranstaltungen. Der für das Schuljahr 1867/1868 konzipierte »Lehrkurs« sollte aus fünf Teilen bestehen:

- A. Einfacher Contrapunct
- B. Doppelter Contrapunct der 8.
- C. Choralbearbeitungen mit Text.
- D. Fuge und Canon.
- E. 5- und 6-stimmiger Satz, dopp: Contr: d. 10 u. 12.<sup>15</sup>

Das diesbezügliche Konvolut Mus. ms. 4738–1 der Münchner Staatsbibliothek besteht allerdings nur noch aus den Teilen A bis C, die Teile D und E fehlen.<sup>16</sup> Tatsächlich lässt sich aber ohne Weiteres der Fortgang des Kontrapunkt-Unterrichts bei Rheinberger aus der Kombination von »Lehrkurs« und handschriftlichen Notizen Rheinbergers in dessen Unterrichtstagebüchern, die immer wieder Bezug auf die Aufgaben im »Lehrkurs« nehmen, erschließen.<sup>17</sup> Problematisch wird eine befriedigende Auskunft allerdings hinsichtlich der gelegentlichen Bemerkungen zur Fugenlehre in den Unterrichtstagebüchern angesichts des fehlenden Verweismaterials im »Lehrkurs«; von großem Nutzen ist in diesem Kontext das ungeordnete Konvolut von Schüler- und Unterrichtsarbeiten, das unter der Signatur Mus. ms. 4738–3 Teil des Rheinberger-Nachlasses in der Bayerischen Staatsbibliothek München ist.<sup>18</sup>

Rheinberger verweist bereits früh in seinen Kursen – im zweiten Studiensemester, nachweisbar an den Eintragungen des Frühjahrs 1868 – auf die Fugenlehre, die ja schon zu seiner Studienzeit in München offensichtlich zum festen Repertoire der musiktheo-

13 Rheinbergers Dienstvertrag mit der Königlich Bayrischen Hofintendanz, München, 12. August 1867; vgl. Irmen 1970, 47.

14 Die Musikschultagebücher befanden sich nach Rheinbergers Tod im Besitz seines Schülers Georg Hild und gehören jetzt zum Bestand des Liechtensteinischen Landesarchivs Vaduz. Vgl. Hild [1940], 149 f.

15 D-Mbs 4738–1, [1r].

16 Zur Provenienz vgl. Petersen 2018, 131 f.

17 Vgl. ebd., 131–149 und 151–155.

18 Zum Inhalt des Konvoluts vgl. ebd., 471–476.

retischen Ausbildung auf hohem Niveau gehörte und sich auch in den Lehrplänen findet (erwähnt wird immer die »Doppelfuge«); offenkundig nähert er sich seinem Gegenstand nach einer Aufgabe zur »Beantwortung des Vortrags« (also einer Comes-Formulierung) zunächst über die Analyse:

Zergliederung der ersten Fuge aus Bach's: »Kunst der Fuge«. Dieselbe wird in 4stimm. Partitur gesetzt. (Diese ganze erste Fuge ist nur eine sehr vergrößerte erste Durchführung einer Fuge (ohne Modulation und Engführung.) Besonders lehrreich die vorkommenden Zwischensätze.<sup>19</sup>

Wenn Rheinberger im weiteren Verlauf der kommenden Monate Aufgaben erteilt, sind seine Auskünfte eher sehr knapp, so am Dienstag, dem 24. März 1868: »Beginn der ersten Fuge (zu 4 Stimmen)«;<sup>20</sup> vor allem aber fehlt ein Verweis auf die im Kontext der Aufgaben zum einfachen und doppelten Kontrapunkt allgegenwärtige Nummerierung der Beispielaufgaben des »Lehrkurses«. Das ungeordnete Konvolut Mus. ms. 4738–3 bietet allerdings Aufgaben, die vor allem in Zusammenhang mit der Fugenlehre stehen: In erster Linie beinhaltet es Fugenarbeiten und damit Lösungsansätze von Rheinbergers Schülern. Gleichberechtigt stehen Arbeiten mit mehreren nacheinander durchgeführten Soggetti neben Arbeiten mit festen Kontrapunkten.

Stellvertretend sei an dieser Stelle die »Sechsstimmige Fuge zu 5 Stimmen« eines unbekannten Schreibers angeführt.<sup>21</sup> Der sauberen Notation der Fuge vorangestellt ist eine Darstellung möglicher Themenkombinationen:

Beispiel 1: J.G. Rheinberger, »Sechsstimmige Fuge zu 5 Stimmen«, Vorbemerkung (D-Mbs 4738–3, [50r])

In der folgenden, unüblich disponierten Ausarbeitung wird das Thema mit der Ordnungszahl I erst beim dritten Auftreten – also beim zweiten Comes im 1. Bass, Takt 9–13 – mit dem ersten Kontrasubjekt (II) im 1. Sopran (ab T. II) kombiniert; das zweite Kontrasubjekt (III) folgt in Takt 19–23 zunächst nur in Kombination mit dem letzten Dux (1. Sopran) der ersten Durchführung, aber da auch das erste Kontrasubjekt im

19 Zit. nach ebd., 416.

20 Zit. nach ebd., 417.

21 D-Mbs 4738–3, [50r]–[53v].

Alt 1 (T.21–24 hinzutritt, steht am Ende dieses ersten Abschnitts bereits die in der Vorbemerkung vorgestellte erste Kombination von drei »Themen«.

Beispiel 2: J. G. Rheinberger, »Sechsstimmige Fuge zu 5 Stimmen«, T.19–25

Als Kontrasubjekte zum eigentlichen Soggetto erscheinen auch die Materialien IV und V im weiteren Verlauf der Fuge; in deren zweiter Hälfte kommt es zur Kombination aller fünf Materialien und abschließend – über unterschiedlichen Orgelpunktkonstellationen – zu einem Stretto-Teil. Die Anlage der Fuge entspricht auch in formaler Hinsicht damit weitgehend den Vorbildern der französischen Fugentradition, wie sie etwa in der Sammlung *Fugues d'élèves, fugues de Concours et fugues du concours préparatoire au Prix de Rome, provenant de différentes classes* von André Gedalge als Dokumente für die Jahre zwischen 1819 und 1885 zusammengetragen wurden.<sup>22</sup> Der Kontext ist wenig überraschend, galt das besondere Interesse Rheinbergers doch zeitlebens den Arbeiten Cherubinis.<sup>23</sup>

Wie intensiv Rheinbergers Beschäftigung mit der Fugenlehre im Unterricht gewesen sein muss, wird darüber hinaus deutlich aus den Unterrichtsaufzeichnungen seines

<sup>22</sup> F-Pa, MS-16375.

<sup>23</sup> Vgl. Petersen 2018, 136.

Schülers Engelbert Humperdinck aus dessen Studienjahren 1877 bis 1879, die schwerpunktmäßig kontrapunktische Übungen, vor allem Fugen und Kanons, aufweisen.<sup>24</sup> Den Lösungen im Konvolut Mus. ms. 4738–3 entsprechend, erarbeitete auch Humperdinck im Unterricht bei Rheinberger Fugen mit festen Kontrasubjekten. Vertreten sind sowohl Analysen – so von Johann Sebastian Bachs Fuge D-Dur BWV 874 oder von der »Fuga alla decima« aus der *Kunst der Fuge* – als auch Fugen über Themen von Bach.<sup>25</sup> Gerade das Studium der »Fuga alla decima« verdeutlicht das Interesse am satztechnischen Phänomen des doppelten Kontrapunkts: Ihre Abschrift geht einer Reihe von Vorübungen zum doppelten »Contrapunct in der Duodezime« und einer fünfstimmigen Doppelfuge »im doppelten Contrapunct der Dezime« voraus.<sup>26</sup> Die entsprechende Anlage des Unterrichts bestätigen auch die Aufzeichnungen der Schüler Ludwig Thuille,<sup>27</sup> Josef Pembaur Junior<sup>28</sup> und Walter Petzet.<sup>29</sup>

### 3. Die Aufzeichnungen Raimund Schmidpeters

Zu den Studierenden in Rheinbergers letztem Lebensjahrzehnt gehörte Raimund Schmidpeter (1883–1972): In den Unterrichtstagebüchern Rheinbergers erscheint sein Name nicht, er war – wie kurz nach ihm 1900/1901 Wilhelm Furtwängler – einer seiner Privatschüler, über deren Unterricht bei Rheinberger in der Regel nur wenige Informationen vorliegen. Erhalten sind zwei seiner Schülerhefte, die allerdings beide eindeutig auf Rheinberger als Lehrer hinweisen – nicht zuletzt durch eine idealisierende Vignette jeweils auf der Schmutztitelfrückseite. Schmidpeter unterrichtete von 1921 bis 1933 an der Akademie der Tonkunst München das Fach Solorepetition; Aufsehen erregte seine Entlassung »wegen Unfähigkeit« im Januar 1934.<sup>30</sup>

Das erste Heft der Kontrapunktübungen Schmidpeters<sup>31</sup> zeichnet den Unterrichtsgang Rheinbergers nach, wie ihn der »Lehrkurs« anhand des Materials A. bis C. verdeutlicht und wie er den Notizen Rheinbergers zufolge schon seit seinem ersten Jahr an der wiedergegründeten Musikschule München 1867/1868 angelegt war: Nach bzw. neben einer Rekapitulation der Harmonielehre finden sich Übungen zum einfachen und doppelten Kontrapunkt. Entsprechend benennt der sauber geschriebene Titel die Themengebiete »Contrapunct I [und] Harmonielehrerepetition Rheinberger«. Die

24 Irmen 1974; vgl. auch Petersen 2018, 210 f.

25 Irmen 1974.2, 35 f. und 78 f.

26 Ebd., 79–89; Irmen zitiert in seinem Inhaltsverzeichnis Humperdinck fehlerhaft (ebd., III).

27 Vgl. Brandes 2018, 125–128.

28 Vgl. ebd., 120–125.

29 Vgl. Petersen 2018, 209 f.

30 Vgl. Steinweis 1993, 65. Der Nachlass Schmidpeters liegt in der Bayerischen Staatsbibliothek, vgl. Seidel 2005, 248. Laut Auskunft Robert Münsters an das Liechtensteinische Landesarchiv hat die Bayerische Staatsbibliothek im Jahr 1978 insgesamt 18 Werke Schmidpeters im Autograph erworben, darunter die »Studien in Musiktheorie bei Joseph Rheinberger« (Mus. Mss. 12668).

31 D-Mbs Mus. Mss. 12668: 78 Seiten Autograph, 26 x 33 cm.

Grundlage der Übungen sind erneut die Beispiele, die Rheinberger bereits 1867 zusammengetragen hat; auch der Abschnitt »Vierstimmige Gesänge« (ab S. 28) präsentiert – etwa mit »Gott ist mein Hirt« und »Erhöre, Herr, erhöre mich« – das Repertoire Rheinbergers.<sup>32</sup>

Die letzte Choralbearbeitung des Bandes, »Wie schön leuchtet der Morgenstern« (S. 78), knüpft an das zweite Heft an, das seinerseits mit einer Reihe von Choralbearbeitungen beginnt:<sup>33</sup> Am Anfang steht ein dreistimmiger Satz für Violine, Viola und Violoncello zu »O Haupt voll Blut und Wunden« (S. [1] f.), es folgt – und dies ist ein Argument für den engen Zusammenhang der beiden Faszikel – eine weitere Bearbeitung zu »Wie schön leuchtet der Morgenstern« (S. [3]). Der für den hier geschilderten Kontext relevante Bereich der Fugenlehre beginnt im zweiten Teil des Bands mit einer Übersicht über Beantwortungsstrukturen (S. [13] f.) und einer ausführlichen Analyse von Bachs Orgelfuge BWV 545 (von C-Dur nach Es-Dur transponiert), unterbrochen von Übungen zum doppelten Kontrapunkt und zur Engführung. Auf eine umfangreiche Fuge für Streichquartett, der eine Übersicht der Beantwortungsstruktur vorangestellt ist (S. [25]), folgt eine Doppelfuge mit verschiedenen Themenkombinationen:<sup>34</sup>

Beispiel 3: J. Schmidpeter, Doppelfuge, Vorübung

Dass eine ambitionierte Aufgabe wie eine Doppelfuge in unmittelbarem Zusammenhang mit Übungen zum doppelten Kontrapunkt einfacherer Bauart wie hier steht,

<sup>32</sup> Vgl. Petersen 2018, 327–331.

<sup>33</sup> LI-La RhAV Fa 06: 58 Seiten Autograph, 25 x 32 cm.

<sup>34</sup> Ebd., [34]; die Notate sind als alternative Kontrapunkte zu verstehen, der Schlüssel der Unterstimme als oktavierend. Die Transkription gibt bewusst auch die offensichtlichen Schreibfehler wieder (obere Akkolade, T. 2, Unterstimme, dritte Zählzeit *cis* statt *d*; T. 4, Oberstimme, letztes Viertel *cis* statt *d*; untere Akkolade, T. 2, Unterstimme, zweite Halbe *e* statt *d*; T. 4, Unterstimme, erste Halbe *H* statt *d*).

verwundert nicht angesichts der von Schmidpeter vorangestellten Übersicht: Der Ausgangspunkt für die Kombination der Themen ist ein schlichter doppelter Kontrapunkt, den der Schüler als Materialquelle dokumentiert. Entsprechend aufgebaut ist die Übersicht der Engführung im Anschluss an eine vollständige Doppelfuge (S. [43]). Ausgangspunkt der Fugenkonzeptionen ist also immer die Frage der Kombinationsfähigkeit des Materials – dieser Umstand gilt für die Arbeiten aus Rheinbergers Unterricht an der Königlichen Musikschule München ebenso wie für die mit dem Privatschüler Schmidpeter: Die wechselseitige Kombinierbarkeit von Subjekt und Kontrasubjekten untereinander bedingt die sich daraus ergebende Form der Fuge.

Im Vordergrund des Unterrichts bei Rheinberger stand die Vermittlung des musikalischen Handwerks. Das Paradox des Kompositionslehrers, der nicht nur Grundlagen der musikalischen Gestaltung lehrte, sondern darüber hinaus die kompositorische Kreativität förderte, scheint bei Rheinberger in besonderem Maß verwirklicht zu sein.<sup>35</sup> Allerdings gestaltet sich gerade hinsichtlich eines von Progressivitätsdenken und populärem Geniekult geprägten Jahrhunderts das Aufdecken von Vermittlungstraditionen musikalischen Handwerks nicht nur als besonders schwierig, sondern ist im Umkehrschluss dazu ein umso größeres Desiderat. Der Fuge als Sonderform – einer Mischung aus kontrapunktischer Spezialstudie und Gattung, in der Tradition Cherubinis als zeitenthobener Satz ohne Widerspruch zur eigentlichen Kompositionslehre im Sinne einer »transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre« –<sup>36</sup> kommt dabei eine besondere Rolle zu, an deren Gewicht die intensive Rezeption französischer Traditionen in der Lehre Rheinbergers ablesbar ist. Die Zeugnisse Rheinbergers – die Quellen seines Unterrichts, ob nun primärer oder sekundärer Natur, ebenso wie seine Kompositionen – ergeben in der Zusammenschau ein kompaktes Bild des Komponierens, vor allem aber einer spezifischen Art der musiktheoretischen Ausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar nicht zuletzt in der Kontextualisierung mit den Unterrichtsnotizen seiner Schüler.<sup>37</sup>

## Literatur

- Bomberger, E. Douglas (1995), »Amerikanische Musiker als Studenten bei Josef Gabriel Rheinberger«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein* 93, 317–336.
- Brandes, Juliane (2018), *Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die »Harmonielehre«* (sinefonia 28), Hofheim: Wolke.
- Cherubini, Luigi (1835), *Cours de contre-point et du fugue. Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, aus dem Französischen übersetzt von Franz Stöpel, Paris: Schlesinger und Leipzig: Kistner.
- Groth, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts* (Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 22), Wiesbaden: Franz Steiner.

35 Vgl. dazu Bomberger 1995, 328 f.

36 Cherubini 1835, 100; vgl. Groth 1983, 124. Zur Tradierung der Lehre Cherubinis vgl. Petersen 2018, 136, sowie Brandes 2018, 128–134.

37 Vgl. Petersen 2018, 249 f.

- Hild, Georg [1940], »Wie's beim Meister war. Erinnerungen aus den beiden letzten Jahren seines Kontrapunkt- und Kompositionsunterrichts (Jahrgang 1899–1901)«, in: *Josef Rheinberger. Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag am 17. März 1939. Von seinen Schülern und Verehrern*, hg. von Hans Walter Kaufmann, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein* 40, o. J., 103–275, Vaduz: Historischer Verein Liechtenstein, 147–162.
- Irmen, Elisabeth / Hans-Josef Irmen (1990), *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülrich: Prisca.
- Irmen, Hans-Josef (1970), *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), Regensburg: Gustav Bosse.
- Irmen, Hans-Josef (1974), *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, 2 Bände, Köln: Arno Volk.
- Jost, Christa (2005), »Wagners Münchener Gegenentwurf zum Hauser'schen Konservatorium«, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, hg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 457–478.
- Münster, Robert (2005), »Das Königliche Konservatorium für Musik 1846–1865 und seine Vorläufer«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945* (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1), hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Hans Schneider, 13–34.
- Over, Berthold (2015), »Was kostet die Welt? Zur Finanzierung Richard Wagners durch König Ludwig II.«, in: *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), hg. von Axel Beer und Ursula Kramer, Mainz: Are, 179–228.
- Petersen, Birger (2018), *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel: Bärenreiter.
- Petersen, Birger / Stephan Zirwes (2014), »Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert«, in: *ZGMTH* 11 (2014), 176–190. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/738.aspx>
- Rheinberger, Josef Gabriel (1982–1988), *Briefe und Dokumente seines Lebens*, 9 Bände, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz: Prisca.
- Seidel, Klaus-Jürgen (2005), »Zwischen Tradition, Aufbruch und Gleichschaltung: München und die Akademie der Tonkunst 1914 bis 1933«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945* (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1), hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Hans Schneider, 207–312.
- Steinweis, Alan E. (1993), *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press.