

Stephan Zirwes – Michael Lehner –
Nathalie Meidhof – Martin Skamletz (Hrsg.)

Peter Cornelius als Musiktheoretiker

Peter Cornelius
als Musiktheoretiker

herausgegeben von
Stephan Zirwes, Michael Lehner,
Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

MUSIKFORSCHUNG DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 18

ERGON VERLAG

Peter Cornelius als Musiktheoretiker

herausgegeben von

Stephan Zirwes, Michael Lehner,
Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Peter Cornelius (München, ca. 1870)
Stadtbibliothek Mainz

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-167-1 (Print)

ISBN 978-3-98740-168-8 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987401688>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Inhalt

Vorwort	7
I. Quellenedition	
Einleitung (<i>Stephan Zirwes/Michael Lehner/Nathalie Meidhof</i>)	11
Cornelius als Lehrer für Musiktheorie an der Königlich bayerischen Musikschule	11
Das Quellenmaterial	16
Zur Edition	19
A Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München, I. Harmonie – II. Poetik	23
B Rekonstruktion eines musiktheoretischen Lehrgangs nach Peter Cornelius	29
1. Die Grundlagen und der Dreiklang (<i>Stephan Zirwes</i>)	29
»Gesetz und Regel«	29
»Tonartsystem – Duraccord – Durtonart«	29
»Mollakkord – Molltonart – Molldurtonleiter«	33
»Die verminderten Dreiklänge«	34
»Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge«	35
»Die Tonleitern des Dur und Mollsystems«	36
Akkordfolge	39
»Übung und Beispiel«	40
2. Dissonanz – Septimenakkorde – Dominantseptimenaccord (<i>Nathalie Meidhof</i>)	45
»Gesetz und Regel«	45
Definition der Dissonanz	45
Herleitung der »Septimenaccorde«	46
Fortschreitung der »Septimenaccorde«	48
»Folgen von Septimenaccorden«	49
»Die Natur des Dominantseptimenaccords«	54
»Übung und Beispiel«	56
3. Weitere Akkordformen (<i>Michael Lehner</i>)	60
Der verminderte Septakkord	61
Der halbverminderte Septakkord	62
Der übermäßige Sextakkord	63
Der übermäßige Dreiklang	64
Literaturbeispiele zum übermäßigen Dreiklang	70
Der »alterirte Dominantaccord«	72

Der »Septimenaccord auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems«	74
»Der Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«	75
C Aus Joseph Haydn's Quartetten	77
Einleitende Bemerkungen (<i>Martin Skamletz</i>)	77
Quellentext	79
D Die Modulation	103
Einleitende Bemerkungen (<i>Michael Lehner</i>)	103
Quellentext	105
 II. Kontext	
<i>Nathalie Meidhof</i>	
»Dann gab ich ihnen Bässe«. Zur Bedeutung der satztechnischen Übungen im Unterricht von Peter Cornelius	131
<i>Michael Lehner</i>	
Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition	143
<i>Stephan Zirwes</i>	
Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns	171
<i>Martin Skamletz</i>	
»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. Zu Peter Cornelius' Manuskript <i>Aus Joseph Haydn's Quartetten</i>	181
<i>Immanuel Ott</i>	
Peter Cornelius als Rezensent	205
<i>Birger Petersen</i>	
»Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius	213
<i>Matthias Ningel</i>	
Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff	221
<i>Martin Skamletz</i>	
»Rekomposition«. Zur Übertragung von Peter Cornelius' Konzept der »Nachbildung von Meisterwerken« in den Kontext einer zeitgenössischen Hochschulausbildung	229
Register	241

Vorwort

Das Œuvre von Peter Cornelius (1824–1874) umspannt ganz unterschiedliche Bereiche: Der gebürtige Mainzer betätigte sich als Komponist, Dichter, Übersetzer, Musikkritiker und Lehrer am Münchner Konservatorium. Das hier realisierte Vorhaben, ausdrücklich nur das musiktheoretische Wirken Cornelius' zu beleuchten, hat zuvorderst das Ziel, seine diesbezüglich verfügbaren Schriften zusammenzutragen, zu rekonstruieren und zu kontextualisieren. Es fügt sich dementsprechend in aktuelle Forschungsinteressen, die zur Fachgeschichte der Musiktheorie im Speziellen und der Musikausbildung im Allgemeinen beitragen. Dabei stehen nicht nur die Inhalte von musiktheoretischen Schriften und ihre rezeptionsgeschichtliche Einordnung innerhalb des Kanons veröffentlichter Dokumente im Vordergrund, sondern zunehmend rückt auch die praktische Nutzung dieser Theorien in der damaligen Lehre in den Fokus, indem die Unterrichtspraxis abseits gedruckter Quellen rekonstruiert und damit auch diese Form der Rezeption von Theoriekonzepten untersucht wird.¹ Die Ergebnisse betreffen dabei die verschiedensten Akteurinnen und Akteure der Musikausbildung gleichermaßen. Für Peter Cornelius als Musiktheoretiker trifft dies beispielhaft zu, da er als Lehrender an der Königlich bayerischen Musikschule in München tätig war. Der vorliegende Band bietet einen seltenen Einblick in einen Satzlehre-Unterricht an einer Lehranstalt des mittleren bis späten 19. Jahrhunderts, der – wie das Leben Cornelius' und ebenso der Lehrkörper der neu gegründeten Institution – von vielerlei Konflikten und ästhetischen Spannungen durchzogen ist. Historie und Systematik, Konservatismus und ›Zukunftsmusik‹, eine angeblich unveränderliche ›Natur der Harmonik‹ und dieser scheinbar widersprechende neueste künstlerische Entwicklungen prallen teilweise unversöhnlich aufeinander.

Nicht zuletzt das Doppeljubiläum von Cornelius' 200. Geburtstag und seinem 150. Todestag im Jahr 2024 reiht diesen Band in einige Neuauflagen und Projekte ein, die die musikbezogenen Aktivitäten Cornelius' beleuchten.² Ziel dieses Buches ist es, Quellen zu Cornelius' Schaffen in musiktheoretischen Tätigkeitsfeldern in einer Ausgabe zu bündeln. Hierbei wurden Materialien zu Harmonielehre, Analyse, Formenlehre und Satzlehre zusammengeführt. Bei den verwendeten Quellen handelt es sich in der Mehrzahl um handschriftlich überlieferte Dokumente, von denen einige – zum heutigen Stand – digital frei zugänglich sind.³ Wenige der hier abgedruckten Schriften wurden bereits anderweitig publiziert,⁴ die meisten zum ersten

-
- 1 Eine solche Erweiterung des Blicks auf die Geschichte der Musiktheorie wurde bereits mehrfach besprochen, beispielsweise in Christensen 2017. Es sei hier nur beispielhaft auf die Partimento- und Solfeggio-Lehrpraxis verwiesen.
 - 2 Wie beispielsweise die Edition von Cornelius' Melodram *Mein Wald* (Cornelius 2024).
 - 3 Genauer zu den Quellen für die hier berücksichtigten Texte ist in der Einleitung, im Abschnitt »Das Quellenmaterial«, S. 16–19, ausgeführt.
 - 4 Die »Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München« sind posthum sowohl in der zweibändigen Biografie und Materialsammlung seines Sohnes (CorneliusC 1925) als auch in einer wissenschaft-

Mal in einer Edition vorgelegt.⁵ Es sei hier hervorgehoben, dass die Materialien äußerst unterschiedlich sind. So enthalten einige Textteile in sich abgeschlossene Betrachtungen (etwa *Die Modulation*), wieder andere (vor allem der Lehrgang zur Harmonielehre) sind augenscheinlich unvollständig und wurden in diesem Rahmen durch Ergänzungen und Rekombination rekonstruiert. Die meisten Quellen stammen nach heutigem Wissensstand von Cornelius persönlich, einzig die Modulationslehre ist als Manuskript seines Schülers Carl Wagner überliefert. Ziel dieses Bandes ist es zudem, diese Materialien zu kontextualisieren und anhand ausgewählter Aspekte in Teilen auszuwerten. Dies geschieht in den einführenden, kommentierenden Abschnitten und den Beiträgen im Abschnitt »II. Kontext«. Dieses Buch versteht sich damit mehr als Sammlung denn als zusammenhängende Abhandlung. Dass es hierbei innerhalb des Bandes zu Dopplungen kommt, ist der Grundkonzeption dieses Buches geschuldet, das verschiedene Dokumente unter dem vereinenden Titelthema zusammenbringt.

Der Erstellung dieses Bandes vorangegangen sind die Arbeiten eines Forschungsprojektes an der Hochschule der Künste Bern (HKB), in dessen Rahmen das Material gesichtet und kontextualisiert sowie die Edition vorbereitet wurde.⁶ Sie geht maßgeblich auf die Initiative von Prof. Dr. Christoph Hust zurück, der 2010/11 als Gastprofessor im Forschungsschwerpunkt Interpretation (heute Institut Interpretation) der HKB wirkte und sowohl mit der Materialrecherche und -beschaffung begann als auch die Quellen erstmals vorstellte und in mehreren wissenschaftlichen Arbeiten diskutierte.⁷ Ebenfalls mit dem Material zu Cornelius befasste sich ein Projekt mit Studierenden an der HKB im Jahr 2011. Ihm ist es zu verdanken, dass dieser Band zudem einen Bericht enthält, wie Materialien Cornelius' als Impuls für weiterführendes künstlerisch-theoretisches Arbeiten dienen können. Im Rahmen dieses Lehrprojekts wurde nach dem Beispiel von Cornelius Alban Bergs *Lyrische Suite* »rekomponiert« und das Ergebnis aufgeführt.

Gedankt sei an dieser Stelle sehr herzlich Daniel Allenbach für die redaktionelle Mitarbeit sowie dem Schweizerischen Nationalfonds SNF für die großzügige Unterstützung dieses Bandes.

Stephan Zirwes, Michael Lehner,
Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

lichen Quellensammlung (Cornelius 2004, S. 423–426) veröffentlicht. Auszüge aus dem in diesem Band ebenfalls zitierten *Großen Arbeitsbuch* (Cornelius *Ab1*) sind wiedergegeben in Gammert/Hust 2014a und 2014b.

5 Die Richtlinien, nach denen die Edition angefertigt wurde, sind in der Einleitung, im Abschnitt »Zur Edition«, S. 19 f., zusammengeführt.

6 Es handelt sich um das Projekt »Peter Cornelius als Musiktheoretiker«, finanziert durch die Berner Fachhochschule (2/2011–7/2012, siehe Institut Interpretation 2011). Siehe hierzu auch Skamletz 2024b.

7 Hust 2006; 2014a; 2014b; Gammert/Hust 2014a; 2014b. Cornelius' Tätigkeit als Musiktheoretiker beleuchten zudem Zirwes 2018; 2020 sowie Petersen/Zirwes 2014.

I. Quellenedition

Stephan Zirwes/Michael Lehner/Nathalie Meidhof

Einleitung

Peter Cornelius' Aufzeichnungen mit musiktheoretischen Inhalten sind fast vollständig im Rahmen seiner Tätigkeit an der Königlich bayerischen Musikschule in München entstanden. In dieser Einleitung werden Einblicke in sein Arbeitsumfeld gegeben und überlieferte Details zu seinem Unterricht zusammengeführt. Zudem werden die in diesem Band edierten Quellen vorgestellt und die Editionsrichtlinien dargelegt.

Introduction

Peter Cornelius's writings on music theory were mostly developed in the course of his work at the Royal Bavarian School of Music in Munich. This introduction describes his working environment, bringing together the extant sources to reveal the details of his teaching processes. The present volume also offers an edition of the relevant sources, together with an explanation of our editorial guidelines.

Cornelius als Lehrer für Musiktheorie an der Königlich bayerischen Musikschule

In der Rekonstruktion des musiktheoretischen Unterrichtslehrgangs nach Peter Cornelius geht es vor allem um die Zusammenstellung der Inhalte und die Untersuchung der Methoden, wie Musiktheorie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an einem deutschen Konservatorium gelehrt wurde. Die Auseinandersetzung mit dem bisher überwiegend unbekannten Quellenmaterial ist von besonderem Interesse, da es exemplarisch einen Einblick gibt, wie die Inhalte der spekulativen musiktheoretischen Ansätze Moritz Hauptmanns in der Lehre verwendet und darüber hinaus einem jungen und noch unbedarften Hörerkreis vermittelt wurden. Dieses intellektuell anspruchsvolle Unterfangen war keineswegs selbstverständlich und wurde bereits in der zeitgenössischen Berichterstattung besonders hervorgehoben, wie der folgenden Mitteilung über die Königlische Musikschule in München in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu entnehmen ist:

Eine freudige Ueberraschung ward ihm [dem Verfasser der Mitteilung] sogleich anfangs während des Examens der Harmonielehre, als er gewährte, daß deren Lehrer, Hr. Peter Cornelius, den nicht hoch genug anzuschlagenden Muth gehabt hat, seinem Vortrage die Lehre des unvergeßlichen Dr. Moritz Hauptmann zu Grunde zu legen, und daß er es vermocht hat, dieses schwierige, jedem mechanischen Aneinanderreihen feindliche System seinen Schülern in Fleisch und Blut zu verwandeln. Fast alle bewegten sich mit großer Leichtigkeit in dieser anfangs so befremdlichen Buchstaben- statt Notenschrift und bewiesen auch in ihren Arbeiten, daß es, wenn auch schwieriger,

doch besser ist, durch Nachdenken als durch mechanische Hilfsmittel zum Ziele zu gelangen. Unseres Wissens ist Cornelius der erste Theoretiker, welcher vereint mit Hr. Prof. Sachs an dieser Anstalt den neuen Weg betreten hat.¹

Zusätzlich wird aus dem Nachlass Cornelius' ersichtlich, durch welche praktischen Aufgaben und Übungen die rein theoretischen Betrachtungen von Hauptmanns in sich logischem musiktheoretischem System ergänzt wurden, um den Schülerinnen und Schülern eine umfassende und vielschichtige Ausbildung zu ermöglichen. Die Unterlagen aus Cornelius' Nachlass beinhalten sowohl Aufzeichnungen zur Vor- und Nachbereitung der Unterrichtsstunden als auch Mitschriften, die direkt im Unterricht entstanden sind. Darüber hinaus gibt es selbstverständlich eine große Anzahl an Materialien, die offensichtlich nicht direkt für den Unterricht an der Musikschule angefertigt wurden, sondern zur eigenen Weiterbildung dienten.

Die Herausforderung besteht darin, den jeweiligen Verwendungszweck einer Abschrift oder Aufzeichnung nachzuvollziehen. Neben der inhaltlichen und methodischen Rekonstruktion des musiktheoretischen Grundlagenkurses müssen auch die Voraussetzungen und allgemeineren Umstände an der Institution der Königlichen Musikschule bezüglich der Organisation des Unterrichts wieder erschlossen werden, denn zweifellos sind viele Detailfragen zum Unterricht direkt an derartige Voraussetzungen gebunden. Ein wesentlicher Faktor für die methodische Vorgehensweise ist beispielsweise die Gruppengröße der zu unterrichtenden Klassen. Auch die Anzahl der wöchentlichen Unterrichtsstunden und die Zusammenstellung der Klassen sind entscheidende Kriterien. Für die Zeit nach der Verstaatlichung der Musikschule im Jahr 1874 sind die notwendigen Informationen dokumentiert und überliefert.² Die für diese Untersuchung relevanten Daten aus dem Zeitraum von 1867 bis 1874 sind jedoch leider im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Diese zur Einordnung und Bewertung der Methodik notwendigen Informationen konnten aber ebenfalls aus den Aufzeichnungen aus dem Unterricht und darüber hinaus umfangreichen Tage- und Notizbucheinträgen rekonstruiert werden.

Bevor jedoch die Unterrichtspraxis genauer betrachtet wird, erscheint es sinnvoll, die Institution der Königlichen Musikschule München, ihre Entstehung und Entwicklung kurz zu beleuchten. Hierbei konnte auf die umfangreichen vorliegenden Untersuchungen zurückgegriffen werden.³ Das sogenannte Hausersche Konservatorium, das 1846 aus der 1830 gegründeten Zentralsingschule in der Dompfarrschule hervorgegangen war, war nach einigen Problemen und Fehlentwicklungen, die 1864 auch zur Entlassung des Direktors Franz Hauser geführt hatten, im Jahr 1865 durch König Ludwig II. geschlossen worden. Bevor der König über die Fortführung des Konservatoriums entschied, hatte Richard Wagner ihm seinen Plan einer neuen Deutschen Musikschule vorgestellt, die letztlich zur Ausbildung geeigneter Kräfte für die Aufführung seiner eigenen Opern führen sollte.⁴ Die Vorstellungen Wagners überschritten bei Weitem die finanziellen Möglichkeiten der königlichen Kabinettskasse und waren darüber hinaus auch nicht vollständig mit der vom König zusammengestellten Kommission und deren Vorschlägen zur Neugestaltung der Institution konsensfähig. Im Frühjahr 1867 begann Hans von Bülow als Kapellmeister und Direktor der neu zu eröffnenden Musikschule mit der Organisation und den Vorarbeiten, am 16. Juli 1867 wurde die Institution schließlich unter dem von Wagner

1 Weißheimer 1871, S. 421.

2 Die Aufzeichnungen sind als Jahresberichte für die Jahre 1874–1945 und ab 1994 online einsehbar (siehe HMTM-Jb).

3 Siehe v. a. Schmitt 2005 und Drexel 1999.

4 Siehe Wagner 1865.

ursprünglich vorgeschlagenen Namen »Königliche Musikschule in München« eröffnet. Der Beilage zur Probenummer der *Süddeutschen Presse* vom 24. September 1867 ist zu entnehmen:

Durch allerhöchste Entschließung vom 16. Juli d. Js. ist in München eine vorläufig durch die k. Cabinetskasse dotierte Musikschule errichtet und die oberste Leitung und Verwaltung derselben der unterfertigten Stelle, die artistische Direktion dem k. Hofkapellmeister Dr. Hans v. Bülow übertragen. Die k. Musikschule ist eine Schule der ausübenden Tonkunst. Als solche bezweckt sie die Ausbildung von Sängern und Instrumentalisten, Dirigenten und Lehrern für kunstgemäßen Vortrag auf Grund eines künstlerisch-wissenschaftlichen Gesamtlehrganges, welcher zugleich die Gelegenheit zur Ausbildung in der Komposition bieten wird.⁵

Im weiteren Verlauf der Bekanntmachung werden detaillierte Informationen über die Organisation der Schule mitgeteilt, die hier nur zusammenfassend referiert werden sollen. Die Musikschule gliederte sich in die »Gesangsschule«, die »Instrumentalschule«⁶ und die »Musiktheorieschule«, die wiederum jeweils aus einem »obligatorische[n] Fach« und »Spezialfächer[n]« bestanden. Die für alle Studierenden obligatorischen Fächer waren demnach Chorgesang, in dem auch die musikalische Elementarlehre und Gehörbildung stattfand,⁷ elementares Klavierspiel (außer für jene mit Spezialfach Klavier) und Harmonielehre. Daneben belegte man ein Spezialfach aus einer der drei Schulen (gelegentlich auch zwei). Die einzelnen Unterrichtsfächer waren in »Klassen« unterteilt, wobei eine Klasse nicht an ein Schuljahr, sondern mehr an ein Lernziel beziehungsweise bestimmte Inhalte gebunden war. In der Regel bestanden die Fächer aus drei aufeinander aufbauenden Klassen, verschiedene Fächer wie das obligatorische Klavierspiel wurden aber auch in nur zwei Klassen unterteilt. Am Ende des Schuljahres wurde durch Prüfungen entschieden, ob das Klassenziel erreicht worden war und der Übertritt in die nächste Klasse erfolgen beziehungsweise nach Absolvieren aller Klassen die Erlangung des Absolutatoriums ausgestellt werden konnte. Die Dauer der Ausbildung an der Musikschule konnte daher sehr unterschiedlich sein.⁸ Das Schuljahr dauerte vom 1. Oktober bis zum 8. August. Neben dem unterrichtsfreien Zeitraum zwischen den Schuljahren wurden zwei Wochen Ferien um Ostern festgesetzt. Die Schülerinnen und Schüler wurden bis auf die Ensembleübungen nach Geschlechtern getrennt unterrichtet, so auch im Harmonielehreunterricht.

Auch die allgemeinen Aufnahmebedingungen sind der Bekanntmachung zu entnehmen. Neben »[z]weifellose[m] Talent«, guter allgemeiner Schulbildung und »[g]laubhafte[n] Zeugnissen über früheres sittliches Verhalten« wurden für ausländische Studierende ausreichende Deutschkenntnisse vorausgesetzt. Das Mindestalter betrug dreizehn Jahre, die Bewerberinnen für die Aufnahme in die Sologesangsschule mussten sechzehn, die Bewerber achtzehn Jahre alt sein.

5 Anonym 1867, S. 1.

6 Zum ersten Schuljahr wurden hier lediglich die instrumentalen Spezialfächer Klavier, Orgel, Violine und Violoncello angeboten. Ein Jahr später, 1868, wurden zusätzlich Holzbläserklassen für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott eingerichtet. Weitere Instrumentalklassen folgten im Verlauf der nächsten Jahre, vgl. Schmitt 2005, S. 77 und 91. Darüber hinaus wurden auch weitere Fächer hinzugefügt bzw. weiter ausdifferenziert, wie z. B. Gymnastik, Liturgie, Geschichte der Musik, Ästhetik, etc.

7 Das obligatorische Fach Chorgesang, das neben der Stimmbildung Repertoire von der klassischen Vokalpolyphonie bis zur zeitgenössischen Musik einbezog und einen Schwerpunkt auf die Gehörbildung legte, wurde von Franz Wüllner unterrichtet. Mit den ausführlichen *Chorübungen der Münchener Musikschule* (Wüllner 1876), legte dieser seine methodischen Konzepte samt aller Übungen dar und prägte so entscheidend die Lehrpläne der Chorgesangs- und Gehörbildung bis weit ins 20. Jahrhundert.

8 Aus den Jahren 1867 bis 1874 sind hierzu wie bereits erwähnt keine Aufzeichnungen überliefert. Die einsehbaren Akten nach der Verstaatlichung der Schule im Jahr 1874 machen jedoch deutlich, dass die Studierenden bis zu sieben Jahre an der Musikschule blieben. Das Schlusszeugnis wurde in Einzelfällen aber auch – nach Freistellung in einzelnen Klassen – bereits nach zwei Jahren Unterrichtszeit ausgestellt.

Darüber hinaus gab es weitere Vorbedingungen für die Spezialfächer. Auch das zu zahlende Schulgeld wurde festgehalten.

Neben den detaillierten Ausführungen in der *Süddeutschen Presse*, die noch das Lehrpersonal auflistet und den Lehrplan der einzelnen Fächer erläutert, sei hier auf die eigene Veröffentlichung der Musikschule *Die königliche Musikschule in München* verwiesen, die 1868 beim Münchner Verlag Gotteswinter & Mößl erschien und die zusätzlich zu den Informationen aus der Bekanntmachung auch die Organisation der Verwaltung der Schule, eine Prüfungsordnung sowie die Disziplinarsatzung und eine Hausordnung beinhaltet.

Der Lehrplan der Musiktheorieschule veranschaulicht die Differenzierung und geplante Organisation des Faches Musiktheorie:

1. Die Harmonieschule. I. Klasse: Rekapitulation des Elementaren aus der allgemeinen Musiklehre, die Lehre von den Akkorden und ihren Fortschreitungen, die Modulationslehre und praktische Anwendung der Harmonielehre durch Uebungen im reinen Satze. 2[.] Die höheren Zweige der musikalischen Theorie. II. Klasse: Einfacher Contrapunkt, Imitationslehre, einfache Fuge, Kanon, doppelter Contrapunkt, Doppelfuge[.] III[.] Klasse: Formenlehre und Instrumentation.⁹

Die Auflistung des Lehrpersonals weist ganz eindeutig Peter Cornelius die Harmonielehre und Josef Gabriel Rheinberger »die höheren Zweige der musikalischen Theorie« zu.¹⁰ Cornelius übernahm demnach die musiktheoretische Grundausbildung. Die Harmonielehre nahm hierbei den Schwerpunkt des Curriculums ein.¹¹ Aus Rheinbergers Aufzeichnungen zum Schuljahr 1867/68 wird ersichtlich, dass er selbst bis auf sonntags täglich einen Kurs ausschließlich in Kleingruppen mit durchschnittlich drei Lernenden unterrichtete, die jeweils zweimal die Woche für zwei Stunden erschienen (Montag und Donnerstag, Dienstag und Freitag oder Mittwoch und Samstag). Rheinberger unterrichtete demnach nur drei unterschiedliche Kurse. Die Ausbildung »die höheren Zweige der musikalischen Theorie« kann mit vier Wochenstunden in Kleingruppen wie ein zweites Spezialfach betrachtet werden. Rheinbergers Unterrichtsspensum Theorie betrug demnach zwölf Wochenstunden. Auch Cornelius unterrichtete zunächst zwölf Stunden Harmonielehre wöchentlich, wobei er wesentlich mehr Studierende zu versorgen hatte. Zum Schuljahr 1867/68 begannen 29 Schülerinnen und 30 Schüler die Ausbildung an der Musikschule. Auch wenn sich die genaue Zusammenstellung der Kurse Cornelius' aus diesem Schuljahr nicht mehr rekonstruieren lässt, ergibt sich eine durchschnittliche Gruppengröße von sechs Schülerinnen oder Schülern, die jeweils zweimal wöchentlich eine Stunde unterrichtet wurden. Diese Annahme lässt sich durch die Aufzeichnungen aus den folgenden Schuljahren bestätigen. Die ursprüngliche Einteilung, dass Rheinberger die II. und III. Klasse und somit jene übernahm, die das Unterrichtsziel der I. Klasse bei Cornelius erreicht hatten, fand in der Praxis höchstwahrscheinlich nie oder nur in Ausnahmen statt. Allein aus Kapazitätsgründen hätte Rheinberger diese nicht übernehmen können. Darüber hinaus ist auch den Unterrichtsaufzeichnungen Rheinbergers zu entnehmen, dass er keinesfalls auf erlerntem Unterrichtsstoff aufbaute, sondern ebenfalls bei den elementaren Grundlagen begann und systematisch fortschritt. So entwickelte sich die Struktur, dass Cornelius den Elementarunterricht übernahm und Rheinberger quasi Theorie als Spezialfach unterrichtete. Die beiden Kollegen, deren persönliches Verhältnis als unterkühlt und eher problematisch beschrieben wurde, konnten demnach

⁹ Anonym 1867, S. 1.

¹⁰ Rheinberger unterrichtete darüber hinaus das Fach Orgel, Cornelius übernahm zusätzlich den Unterricht in Rhetorik in der Sologesangsschule.

¹¹ Auf eine detaillierte Differenzierung und Abgrenzung der Begriffe Musiktheorie und Harmonielehre soll hier verzichtet werden.

unabhängig voneinander ihr jeweils eigenes Unterrichtskonzept umsetzen. Aus den Aufzeichnungen der Hochschule aus dem Jahr 1874 wird ersichtlich, dass in den musiktheoretischen Fächern die Differenzierung in Klassen, die zwischenzeitlich überhaupt durch Stufen ersetzt worden war, aufgehoben wurde und dass nun auch offiziell die Einteilung in »obligatorisches Fach Harmonielehre« und »die musikalische Theorie als Spezialfach« vorgenommen wurde. Die inhaltlichen Zuordnungen im Lehrplan blieben jedoch weiterhin identisch.¹²

Da wie bereits erwähnt im zweiten Schuljahr der Königlichen Musikschule 1868/69 das Spezialfachangebot der Instrumentalschule erweitert wurde und dadurch die Schülerzahlen in den Folgejahren kontinuierlich anstiegen, musste bereits zu diesem Schuljahr ein sogenannter »Hilfslehrer« für Cornelius im Fach Harmonielehre eingestellt werden. Ernst Sahrer von Sahr übernahm die Anstellung; er überwarf sich allerdings mit Direktor Bülow, den er seit Schulzeiten kannte und auf dessen Veranlassung er vermutlich nach München gekommen war, und verließ die Stadt bereits im Sommer 1870 wieder. Für ihn trat im Oktober 1870 Melchior Ernst Sachs, ein ehemaliger Schüler Rheinbergers, in die Schule ein. Darüber hinaus baute Cornelius sein Unterrichtspensum weiter aus. Seinen Tagebüchern mit Aufzeichnungen zur Erstellung des Stundenplans zu Beginn des Schuljahres 1868/69 ist zu entnehmen, dass er bereits im zweiten Jahr achtzehn Stunden pro Woche unterrichtete – dies allerdings einschließlich der Rhetorik, die im Klassenunterricht mit jeweils einer Stunde für die Schülerinnen beziehungsweise Schüler abgehalten wurde.¹³

Die Einteilung der Kurse nahm Peter Cornelius konsequent nach den Spezialfächern vor, wodurch die Gruppengrößen der einzelnen Kurse stärker variieren konnten. Dies wird aus den Aufzeichnungen in Notizbuch 42¹⁴ ersichtlich, in dem kurze Beurteilungen zu jedem einzelnen Schüler und jeder einzelnen Schülerin geordnet nach den unterschiedlichen Kursen und zum Teil auch mit Angaben zu den Unterrichtsinhalten aufgelistet sind. Danach lassen sich die Kurseinteilung und der Stundenplan fast vollständig rekonstruieren.¹⁵

Montag und Donnerstag		
2–3 Uhr	5 Schüler	Sänger
3–4 Uhr	3 Schüler	Clavierspieler
4–5 Uhr	8 Schülerinnen	Clavierspielerinnen
Dienstag und Freitag		
...	8 Schüler	Orchesterklassen
4–5 Uhr	7 Schülerinnen	zweite Klasse der Clavierspielerinnen
Mittwoch und Samstag		
2–3 Uhr	8 Schüler	die andere Orchesterklasse
4–5 Uhr	10 Schülerinnen	Sängerinnen

12 Siehe die Aufzeichnungen in *KBMMJb* 1875, S. 26.
13 Eine Unterteilung des Rhetorikunterrichts in Klassen, wie sie im Lehrplan festgehalten ist, ist den Aufzeichnungen Cornelius' zu den Stundenplänen nicht zu entnehmen. Es heißt dort beispielsweise nur: »Samstag, 12–1 [Uhr] alle Damen von der Rhetorik« (Cornelius *Nb* 38, S. 232).
14 Siehe Cornelius *Nb* 42, S. 86–94 und S. 106–121.
15 Die Aufzeichnungen aus Cornelius *Nb* 42 wurden ausgewählt, da sie ein ziemlich vollständiges Bild des Stundenplanes aufzeigen, auch wenn sie nicht eindeutig einem genauen Jahr zugeordnet werden können.

Interessant zu beobachten ist die Verteilung der Kurse nach den Geschlechtern. Während es jeweils einen Kurs für Sängerinnen und Sänger gab, gab es keinen Kurs mit Schülerinnen für die Orchesterklasse, dafür jedoch einen zweiten Kurs mit Klavierspielerinnen. Dies spiegelt die im 19. Jahrhundert übliche Gegebenheit wider, dass man als junge Frau, wenn eine musikalische Ausbildung stattfand, diese am Klavier erhielt, nicht aber an einem anderen Instrument.¹⁶ So bestanden die Kurse mit Schülerinnen entweder aus Klavierspielerinnen oder Sängerinnen. Die in der Auflistung fehlenden Schüler für Orgel belegten alle verpflichtend das Fach Kontrapunkt bei Rheinberger und hatten somit keinen Harmonielehreunterricht bei Cornelius. In diesem Schuljahr unterrichtete Cornelius demnach 14 Stunden Harmonielehre. Die Zwischenstunde am Mittwoch beziehungsweise Samstag und auch eine weitere Stunde am Dienstag- und Freitag-nachmittag waren höchstwahrscheinlich die Zeitfenster für den Rhetorikunterricht.

Neben dem allgemeinen Lehrplan zur Musiktheorieschule, der in der Bekanntmachung der *Süddeutschen Presse* mitgeteilt worden war, gibt es noch eine detailliertere Quelle, die vor allem Informationen zur inhaltlichen und strukturellen Gestaltung des Harmonielehreunterrichtes bei Cornelius liefert. So wurden Peter Cornelius und seine Kollegen aufgefordert, bis zum Schuljahresbeginn 1867 einen genauen Lehrplan mit methodischen Konzepten des zu unterrichtenden Fachs auszuarbeiten. Dem kam Cornelius am 13. September für das Fach Harmonielehre und am 14. September für das Fach Rhetorik nach. Insbesondere das erstere Dokument ist für die Rekonstruktion seines musiktheoretischen Unterrichtes zentral, da es das zugrunde liegende inhaltliche sowie strukturelle Gerüst des gesamten Lehrgangs offenlegt. Der Vollständigkeit halber wurden beide Lehrpläne als Einstieg in die Quellenedition dem eigentlichen Unterrichtslehrgang vorangestellt.

Das Quellenmaterial

Cornelius' Notizen und Skizzen aus seiner Münchner Zeit sind äußerst umfangreich, sie umfassen mehrere tausend, meist auf Notenpapier geschriebene Seiten. Der vorliegende Quellenband konnte nicht sämtliche schriftlichen Zeugnisse berücksichtigen – vor allem die umfangreichen Notizbücher, in denen Cornelius neben Haushaltsführung und persönlichen Reflexionen auch immer wieder musikalisch-ästhetische oder auch den Unterricht betreffende Bemerkungen machte, konnten aufgrund der schieren Menge nur teilweise eingebunden werden.

Der Fokus des vorliegenden Bandes liegt auf den dezidiert für die Unterrichtstätigkeit verfassten Dokumenten.¹⁷ Diese umfassen Aufzeichnungen zu elementarer und fortgeschrittener Harmonielehre, zu satztechnischen und stilistischen Übungen sowie eine Vielzahl von Literaturbeispielen, die Cornelius meist selbst als Klavierreduktion verfasst hat. Darüber hinaus finden sich Notizen zu spekulativen Theoriebildungen, die sich im Wesentlichen auf die Schriften Moritz Hauptmanns beziehen. Lassen sich Dokumente wie die Modulationslehre oder die Aufzeichnungen zu einer Unterrichtseinheit zu Haydns Streichquartetten ohne größere Eingriffe im Zusammenhang abbilden, so erfordern die meisten Dokumente eine Kontextualisierung und Rekonstruktion ihrer möglichen Abfolge, die freilich einige Leerstellen und unbeantwortbare Fragen hinterlässt.

¹⁶ Siehe hierzu u. a. Rieger 1988 und Hoffmann 1991.

¹⁷ Eine vollständige Übersicht über sämtliche veröffentlichten und unveröffentlichten Kompositionen, literarischen Werke und Dokumente bietet Wagner 1986.

Viele der relevanten Manuskripte sind nicht kohärent verfasst und geordnet notiert worden, sondern mischen sich mit Notenabschriften bekannter Meisterwerke und eigenen kompositorischen Skizzen. Nicht immer ist zu trennen, ob eine Abschrift – etwa eines Schubertliedes – oder eine systematische Akkordaufstellung für den Unterricht verwendet und notiert wurde oder ob sie der eigenen kompositorischen oder publizistischen Tätigkeit diene.

Die Unterlagen unterscheiden sich zudem in der Akribie, Sauberkeit und Genauigkeit, mit der sie verfasst wurden, sowie in ihrem pädagogischen Zweck. Manche sind erkennbar als eigenständige Vorbereitung auf die Unterrichtstätigkeiten wohl einige Monate davor entstanden; dafür hat Cornelius nicht nur intensiv Hauptmann und andere zeitgenössische Autoren studiert, sondern zur eigenen Übung selbst Satzaufgaben zum Beispiel Ferdinand Hillers ausgesetzt. Es handelte sich immerhin um den ersten Lehrposten des Komponisten und Dichters, der vormals seinen Lebensunterhalt hauptsächlich als Musikschriftsteller und Essayist bestritt. Aus einigen Unterlagen lässt sich der Unterrichtsverlauf relativ gut ablesen; manche Aufschriebe in loserer Folge wiederum geben zwar Informationen über die Thematik und das Niveau des Kurses, nicht aber über die Abfolge, Aufgaben und pädagogische Inhalte. Ebenso schwankt die Genauigkeit in der Datierung seiner Dokumente.

Besondere Bedeutung erhalten geschlossene Unterrichtseinheiten wie das vorlesungsartige Skript von 1868 (erweitert und ergänzt 1869) aus dem sogenannten *Großen Arbeitsbuch*, das sich heute wie eine Vielzahl weiterer Dokumente aus Cornelius' Nachlass in der österreichischen Nationalbibliothek in Wien befindet (siehe unten). Mit großer Wahrscheinlichkeit bildete es die Grundlage der ersten Stunden des Theorieunterrichts. Daran lässt sich erkennen, dass Cornelius vor aller handwerklich orientierten Satzlehre zunächst eine theoretisch-spekulative Einleitung über das Wesen der Musik, der Tonsysteme und des klingenden Einzeltons überhaupt gab. Ebenso sind Dokumente, die annotierte Arbeiten von Schülerinnen und Schülern enthalten, von gesondertem Interesse, hier ist an erster Stelle eine Unterrichtseinheit über Formbildung in Streichquartetten Joseph Haydns zu nennen. Aus Cornelius' vor der Lehrtätigkeit verfasstem Lehrplan ist bekannt, dass er sich Abschriften von Hausaufgaben erbat. Diese scheint er teilweise, vermutlich zu Demonstrationszwecken, abgeschrieben zu haben. Dabei vermerkt er den Namen der Person und kommentiert den Satz.

Die berücksichtigten Quellen befinden sich zum einen im Peter-Cornelius-Archiv (PCA) der Stadtbibliothek Mainz, zum anderen in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) in Wien. Bei allen editorischen Eingriffen und Umstellungen wurde darauf geachtet, dass die genaue Ortung der jeweiligen Passage gewährleistet bleibt.

Die relevanten Dokumente, die im Zusammenhang mit Cornelius' Lehrtätigkeit entstanden sind und die die Basis der vorliegenden Quellensammlung bilden, seien im Einzelnen kurz charakterisiert:

»Großes Arbeitsbuch [Bd. 1]« (Cornelius *Ab1*)

Das umfangreiche Dokument enthält Aufzeichnungen unterschiedlicher Art, die Cornelius sowohl vor der beginnenden Lehrtätigkeit als auch als direktes Unterrichtsmaterial erstellte. Von besonderem Interesse ist dabei ein vorlesungsartiger Fließtext zur Harmonielehre mit Abbildungen und Notenbeispielen aus den Jahren 1868 und 1869 (Cornelius *Ab1*, fol. 82–95). Gedankliche Grundlage bildet das musiktheoretische System Moritz Hauptmanns, das Cornelius in vereinfachter und verkürzter Form darlegt. Neben zahlreichen Skizzen und Abschriften finden sich darüber hinaus Auflistungen zu Septakkorden sowie Skizzen und Schaubilder zu Fragen der Stimmführung und des Tonsystems.

Praktische Übungen beziehen sich zu großen Teilen auf Ferdinand Hillers *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts*. Cornelius übernimmt mehrere bezifferte Bässe daraus und setzt diese selbst aus.

»Großes Arbeitsbuch, Bd. 2« (Cornelius *Ab2*)

Ein gemischtes Dokument mit 83 Seiten, es enthält größtenteils Skizzen und Abschriften eigener und fremder Werke, teilweise aus der Mitte der 1860er-Jahre, also vor der Lehrtätigkeit. Aus der Unterrichtszeit finden sich mehrere systematische Akkordaufstellungen, ein kurzer, zum im ersten Band verfassten Skript gehöriger Text und mehrere Harmonisierungsübungen.

Unterrichtsbuch (Cornelius *UbK*)

Das Unterrichtsbuch umfasst 133 beschriebene Seiten. Das Konvolut von 1870/71 ist eine der aufschlussreichsten Quellen, es umfasst Notizen und Aufgaben zu verschiedenen Bereichen elementarer und fortgeschrittener Harmonielehre, unter anderem auch vierstimmige Sätze seiner Schülerinnen und Schüler, teilweise mit Kommentaren und Korrekturen versehen, und eine systematische Auflistung der Fortschreibungsmöglichkeiten von Akkorden in Kombination mit dem Dominantseptakkord. Ausführlich sind Cornelius' Kommentare zum übermäßigen Dreiklang gegen Ende des Dokuments.

Unterrichtsbuch/Studienheft 1870/71 (Cornelius *UbS*)

Cornelius' elementarer Harmonielehreunterricht wird am ausführlichsten in diesem Dokument aus dem Schuljahr 1870/71 behandelt. Es enthält auf 31 Seiten Übungen zum Dreiklang und zu Dreiklangsverbindungen, abermals stützt er sich auf Hiller. Es beginnt zunächst mit Akkordverbindungen in Grundstellung und führt nach und nach Umkehrungen und Nebenstufen ein. Auf den späteren Seiten verlässt es die anfängliche Stringenz, Modulationsübungen aus dem Jahr 1872 und kurze Skizzen und Notizen schließen sich an.

Unterrichtsbuch/Harmonielehre (Cornelius *UbH*)

1871 verfertigt Cornelius das 96-seitige Skript mit dem Titel »Harmonielehre«. Es ist unterteilt in 14 Abschnitte, die jeweils aus einem Schaubild, von Cornelius »Tafel« genannt, und darauffolgenden ausführlichen, arabisch nummerierten Erläuterungen bestehen.

Modulationslehre (»Die Modulation«), Abschrift (Cornelius *MI*)

Die Schrift mit dem Titel »Die Modulation« ist posthum in der Abschrift seines Schülers Carl Wagner aus dem Jahr 1874 erhalten. Eventuell war sie zur Veröffentlichung bestimmt. In sauberer Reinschrift, mit Notenbeispielen versehen, werden auf 33 Seiten verschiedene Arten des Modulierens vorgestellt und erläutert, beginnend mit der Methode, den Dominantseptakkord der Zieltonart einzuführen. Es folgen der verminderte Septakkord, der übermäßige Sextakkord und schließlich der übermäßige Dreiklang als Modulationsmittel. Die Beispiele wechseln von reinen Akkordgerüst- zu kleinen Klaviersätzen.

»Aus Joseph Haydn's Quartetten« (Cornelius *HQ*)

Auf 22 Seiten stellt Cornelius Prinzipien der Formbildung am Beispiel langsamer Sätze und Menuette aus Joseph Haydns Streichquartetten dar. Das Dokument enthält analytische Bemerkungen als Fließtext sowie zahlreiche Notenbeispiele. Neben Haydns Original sind auch Nachbildungen der Schülerinnen in Cornelius' Hand abgeschrieben, die er teilweise ausführ-

lich kommentiert. Sämtliche Beispiele sind ohne Datum, Günther Wagner vermutet eine Entstehung um 1870.¹⁸

Notizbücher (Cornelius Nb 38, 39, 42, 44)

Die Notizbücher stellen den umfangreichsten Teil des Peter-Cornelius-Archivs dar. Sie umfassen einen Zeitraum von 1835 bis 1874 und sind eine Sammlung von Tagebüchern, musikalischen Notizen, Entwürfen, Haushaltsbüchern, Operntexten und vielem mehr. Einige enthalten auch Bemerkungen über seine Lehrtätigkeit, über seine Schüler etc. Von besonderem Belang sind dabei die Notizbücher 38, 39, 42 und 44.

Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe der handschriftlich überlieferten Texte Peter Cornelius' ist als von den Herausgebenden geordnete und kommentierte Quellenausgabe konzipiert. Sie basiert auf den Manuskripten von Peter Cornelius selbst sowie der Abschrift seiner Modulationslehre durch seinen Schüler Carl Wagner. Während die Aufzeichnungen zur Modulation (D) sowie zur Analyse und Nachbildung der Streichquartettsätze Haydns (C) als in sich abgeschlossene Einheiten verstanden werden können, mussten die Inhalte des regulären Harmonielehreunterrichtes aus einer Vielzahl unterschiedlicher Aufzeichnungen aus den Jahren 1867–1874 zusammengestellt und geordnet werden. Als Gerüst für den daraus entstandenen, rekonstruierten musiktheoretischen Lehrgang (B) wurde die Struktur aus Cornelius' selbstverfasstem Lehrplan (A) verwendet. Da nicht zu allen dort genannten Themen Aufzeichnungen zur Verfügung stehen, erwies es sich als sinnvoll, sich auf die Themenbereiche »Dreiklang«, »Dissonanz und Septimenakkorde« und »weitere Akkordformen« als übergeordnete Kapitel zu beschränken. Wo es den Herausgebenden nötig erschien, wurden Erläuterungen und ergänzende Textpassagen anderer Autoren eingefügt.

Ziel der Edition ist es, die Manuskripte Cornelius' in moderner Schrift und mit gesetzten Musikbeispielen vorzulegen.

Cornelius' Aufzeichnungen enthalten häufig Streichungen und Einfügungen. Teilweise handelt es sich hierbei um wenig signifikante Überarbeitungen und Korrekturen, gelegentlich zeigen sich aber auch tiefgreifendere konzeptionelle Umarbeitungen. Bei der Edition wurde auf das Kennzeichnen von derartigen Streichungen und Einfügungen Cornelius' in der Regel verzichtet. Die Übertragung der handschriftlich überlieferten Texte wird somit in einer finalen Lesefassung wiedergegeben, die die unterschiedlichen Textschichten und Überarbeitungsprozesse nicht miteinbezieht. Die Rechtschreibung und Interpunktion wurde größtenteils original beibehalten. M mit Überstrich wurde zu mm aufgelöst. Lediglich in Fällen, wo die inhaltliche oder grammatikalische Situation ganz offensichtlich fehlerhaft oder missverständlich ist, wurde in den Text eingegriffen und korrigiert beziehungsweise in eckigen Klammern ([...]) klarstellend ergänzt. Wo Cornelius beispielsweise unterschiedliche Nummerierungsarten zur Gliederung (römische Zahlen, arabische Zahlen, Buchstaben, auch die Kombination von Buchstaben mit Zahlen) verwendet, wurden diese im Wesentlichen original übernommen und nur vereinheitlicht, wo sie innerhalb einer zusammengehörenden Ordnung uneinheitlich sind beziehungsweise im Zusammenhang von Text und Notentext widersprüchlich verwendet wurden. Bei diesen Eingriffen wurde ein Hinweis in Form einer Fußnote ergänzt. Buchstaben für Tonnamen wurden abweichend vom Original durchweg kursiv gesetzt.

¹⁸ WagnerG 1986, S. 232.

Die Notenbeispiele wurden, auch da wo die Vorlagen bekannt sind, getreu Cornelius' Version abgeschrieben, wobei offensichtlich fehlende Akzidentien in eckigen Klammern eingetragen wurden. Mit Bleistift gestrichene und ergänzte Passagen sind als Endstand wiedergegeben. In den Notenbeispielen verwendet Cornelius häufig erläuternde Generalbassziffern. Diese sind jedoch nicht selten unvollständig. Nur wo es inhaltlich sinnvoll erschien, wurden sie in eckigen Klammern ergänzt; offensichtlich fehlerhafte Bezifferungen wurden stillschweigend korrigiert.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Band zuletzt aufgerufen am 16.8.2024.

- Anonym 1867 | Anonym: Bekanntmachung, in: *Probe-Blatt. Süddeutsche Presse*, 24.9.1867, Beilage, S. 1.
- Christensen 2017 | Thomas Christensen: Monumentale Texte, verborgene Theorie, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus 2017 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 7), S. 21–31, <https://doi.org/10.26045/kp64-6171>.
- Cornelius 1867 | Anonym [Peter Cornelius]: Konzerte, in: *Süddeutsche Presse*, 24.12.1867, Abend-Blatt, S. 1f., abgedruckt auch in Cornelius 2004, S. 451–454.
- Cornelius 2004 | Peter Cornelius: *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hg. und komm. von Günter Wagner unter Mitarbeit von James A. Deaville, Mainz: Schott 2004 (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte, Bd. 38).
- Cornelius 2024 | Peter Cornelius: *Mein Wald. Melodram nach einem Gedicht von Friedrich Hebbel* [Partitur], hg. von Immanuel Ott und Birger Petersen, Mainz: Schott 2024.
- Cornelius Ab1 | Peter Cornelius: *Großes Arbeitsbuch*, Bd. 1, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus.Hs.4760/I, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/10033F21>.
- Cornelius Ab2 | Peter Cornelius: *Großes Arbeitsbuch*, Bd. 2, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus.Hs.4760/II, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1001601B>.
- Cornelius HQ | Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, D-MZs PCA Mus. ms. 49.
- Cornelius MI | Peter Cornelius: *Die Modulation*, Abschrift von Carl Wagner, D-MZs PCA Anh. 9, zitiert nach der Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 103–128), <https://doi.org/10.5771/9783987401688-103>.
- Cornelius Lp | Peter Cornelius: *Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München*, D-MZs PCA Nb 61, online zugänglich unter www.dilibri.de/urn:urn:nbn:de:0128-1-111902.
- Cornelius Nb 38 | Peter Cornelius: *Notizbuch 38*, D-MZs PCA Nb 38, online zugänglich unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0128-1-109388>.
- Cornelius Nb 39 | Peter Cornelius: *Notizbuch 39*, D-MZs PCA Nb 39, online zugänglich unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0128-1-109455>.
- Cornelius Nb 42 | Peter Cornelius: *Notizbuch 42*, D-MZs PCA Nb 42, online zugänglich unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0128-1-109468>.
- Cornelius Nb 44 | Peter Cornelius: *Notizbuch 44*, D-MZs PCA Nb 44, online zugänglich unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0128-1-109475>.
- Cornelius UbH | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch/Harmonielehre*, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus. Hs.4795, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1000ECE0>.
- Cornelius UbK | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch*, D-MZs PCA Mus. ms. 34.
- Cornelius UbS | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch/Studienheft 1870/71*, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus. Hs.4794, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1002BCF4>.

- CorneliusC 1925 | Carl Maria Cornelius: *Peter Cornelius. Der Wort- und Tondichter*, 2 Bde., Regensburg: Bosse 1925 (Deutsche Musikbücherei, Bd. 46–47).
- Drexel 1999 | Christina Drexel: *Die Vorgeschichte der Hochschule für Musik und Theater in München in den Jahren 1864 bis 1874*, Zulassungsarbeit für die künstlerische Prüfung für das Lehramt an den Gymnasien in Bayern, 1999, unveröffentlicht.
- Gammert/Hust 2014a | Jonathan Gammert/Christoph Hust: Griechische Polaristen? Drei Quellen zur Erklärung der Mollskala, in: *MusikTheorie* 29 (2014), S. 65–71.
- Gammert/Hust 2014b | Jonathan Gammert/Christoph Hust: Musiktheorie, Philosophie, Anthropologie, Wissenschaft und Kunst. Quellen zur Hauptmann-Rezeption, in: *MusikTheorie* 29 (2014), S. 73–86.
- Hauptmann 1853 | Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853.
- Hauptmann/Paul 1868 | Moritz Hauptmann: *Die Lehre von der Harmonik. Mit beigegeführten Notenbeispielen. Nachgelassenes Werk*, hg. von Oscar Paul, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1868.
- Haydn Quartetten | Joseph Haydn's Quartetten für zwei Violinen, Viola & Violoncello, Partitur-Ausgabe, 6 Bde., Mannheim: K. Ferd. Heckel o. J. (PN 752–757).
- Hiller 1860 | Ferdinand Hiller: *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts*, Köln: DuMont-Schauberg 1860.
- Hoffmann 1991 | Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M.: Insel 1991.
- HMTM-Jb | Hochschule für Musik und Theater München: *Jahresberichte*, online, 1875–, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:m29-0000000019>.
- Hust 2006 | Christoph Hust: On the Methods, Goals, and Limitations of Music Analysis. The Haydn Lectures of Peter Cornelius, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 13 (2006), S. 43–74.
- Hust 2014a | Christoph Hust: Peter Cornelius. »Ein Ton«, zwei Modelle und drei Perspektiven. Überlegungen zum Geltungsbereich musiktheoretischer Systeme, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott 2014, S. 552–563.
- Hust 2014b | Christoph Hust: Franz Liszts *Der traurige Mönch* nach Nikolaus Lenau. Komponierte Schauerliteratur und »das Hässliche« in der Musiktheorie, in: *MusikTheorie* 29 (2014), S. 17–32.
- Institut Interpretation 2011 | Institut Interpretation: *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, online, 2011, www.hkb-interpretation.ch/projekte/peter-cornelius-als-musiktheoretiker.
- KBMMJb 1875 | *Erster Jahresbericht der k. Musikschule in München. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1874/75*, München: Wolf & Sohn 1875 [online siehe auch HMTM-Jb].
- Koch 1860 | Karl Friedrich Koch: *Deutsche Grammatik nebst den Tropen und Figuren und den Grundzügen der Metrik und Poetik*, Jena: Mauke 1860.
- Petersen/Zirwes 2014 | Birger Petersen/Stephan Zirwes: Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert, in: *ZGMTH* 11/2 (2014), S. 177–190, <https://doi.org/10.31751/738>.
- Rieger 1988 | Eva Rieger: *Frau, Musik & Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Kassel: Furore 1988.
- Schmitt 2005 | *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München. Von den Anfängen bis 1945*, hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Schneider 2005 (Musikwissenschaftliche Studien der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 1).
- Skamletz 2024a | Martin Skamletz: »... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. Zu Peter Cornelius' Manuskript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, in: Zirwes et al. 2024, S. 180–203, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-180>.

- Skamletz 2024b | Martin Skamletz: »Rekomposition«. Zur Übertragung von Peter Cornelius' Konzept der »Nachbildung von Meisterwerken« in den Kontext einer zeitgenössischen Hochschulausbildung, in: Zirwes et al. 2024, S. 229–239, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-229>.
- Todd 1988 | R. Larry Todd: The »Unwelcome Guest« Regaled. Franz Liszt and the Augmented Triad, in: *19th Century Music* 12/2 (1988), S. 93–115.
- Wackernagel 1835 | Wilhelm Wackernagel: *Deutsches Lesebuch*, 4 Teile in 5 Bänden, Basel: Schweighauser 1835–1855.
- Wagner 1861 | Richard Wagner: Brief an Peter Cornelius vom 14.6.1861, in: Richard Wagner: *Sämtliche Briefe, Bd. 13: Briefe des Jahres 1861*, hg. von Getrud Strobel und Werner Wolf, Wiesbaden u. a. 2003, S. 149, 151.
- Wagner 1865 | Richard Wagner: *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*, München: Kaiser 1865.
- WagnerG 1986 | Günter Wagner: *Peter Cornelius. Verzeichnis seiner musikalischen und literarischen Werke*, Tutzing: Schneider 1986 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 13).
- Weißheimer 1871 | Wendelin Weißheimer: Ueber die kgl. Musikschule in München, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 67/46 (10.11.1871), S. 421f.
- Weitzmann 1853 | Carl Friedrich Weitzmann: *Der übermässige Dreiklang*, Berlin: Trautwein 1853.
- Wüllner 1876 | Franz Wüllner: *Chorübungen der Münchener Musikschule*, 3 Bände, München: Ackermann 1876–1880.
- Zirwes 2018 | Stephan Zirwes: Die musiktheoretische Ausbildung an der Königlichen Musikschule und Akademie der Tonkunst in München im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, in: *Die Münchner Schule. Musiktheorie und Kompositionslehre um 1900*, hg. von Birger Petersen und Juliane Brandes, Mainz: Are 2018, S. 41–55.
- Zirwes 2020 | Stephan Zirwes: Vom »Studieren« und »Zergliedern«. Zu Peter Cornelius' Abschriften aus der komponierten Literatur, in: *Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts*, hg. von Stefanie Acquavella-Rauch und Birger Petersen, Berlin: Lang 2020, S. 129–142.
- Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

Stephan Zirwes, Michael Lehner und Nathalie Meidhof sind Dozierende für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern HKB und forschen ebenda im Institut Interpretation.

A Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München.¹

Edition des Textes durch Stephan Zirwes (Harmonie)
und Martin Skamletz (Poetik)

I

Harmonie.

Ich werde von den Schülern verlangen daß sie mir frühere Versuche übergeben welche sie in dem Drange sich musikalisch auszusprechen, gemacht haben, ehe ihnen noch die Regel und das Gesetz bekannt war, welches die Lehre gibt. Solche Versuche werden schriftlich vorhanden sein, oder der Schüler wird mir am Clavier vorpräludiren und mir zeigen wie weit sein Sinn für schöne Harmonieenfolge ausgebildet ist. Aber schriftlich oder praktisch müssen schon Versuche gemacht und erlebt sein, ehe die Lehre mit Erfolg beginnen kann. Aus einer Kritik dieser ungeregelten, ungelehrten Versuche wird sich die Nothwendigkeit einer folgerichtigen Lehre erst zu ergeben haben. – Für den Lauf des Unterrichtes verlange ich von den Schülern in jeder Stunde eine Abschrift ihrer Arbeiten, welche Eigenthum der Schule bleibt und mir ein Bild von dem Weg ihrer Entwicklung geben [sic]; auch werden manche glückliche Entwicklungsmomente der begabteren Schüler als Beispiele und Anknüpfungspunkte für später Kommende zu benutzen sein. – Im Allgemeinen wird mein Bestreben hauptsächlich darauf gerichtet sein: Gesetz, Regel, Übung und Beispiel so wenig als möglich vereinzelt zu geben, sondern zu sorgen daß alle vier sich im Geiste des Schülers fortwährend durchdringen und ergänzen, daß ich jeden neuen Schritt vorwärts wie aus einem inneren Bedürfniß des Schülers hervorgehen lasse. Die Phantasie soll nie ganz brach liegen sondern möglichst auch an den scheinbar trockensten Versuchen einigen Antheil nehmen. Ich werde zu veranlassen suchen, daß zu gewissen Zeiten ein gemischtes Quartett geübter Sänger meinem Unterrichte zur Unterstützung diene. Die Schüler sollen sich bald daran gewöhnen selbst einfache Vorhalts- und andre Beispiele für die entsprechenden Stimmungen zu schreiben und es wird sie dann sehr befördern wenn sie ihre Studien auch wirklich in den gehaltenen Tönen der menschlichen Stimme vortragen hören. Die Erlernung der verschiedenen Gesangsschlüssel diene dabei zugleich als eine Grundlage zum Partiturverständniß. Als Hilfsinstrument beim Harmonieunterricht wäre neben dem Clavier ein Aeolodicon [Harmonium] wünschenswerth. Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen. Ich werde das den Erscheinungen der Harmonik zu Grunde liegende Naturgesetz jedem einzelnen Kapitel der Lehre voranstellen wie es in dem berühmten Buche von Moritz Hauptmann dargelegt ist. Das Studium dieses Werkes selbst werde ich den Schülern erst nach völlig abgeschlossnem Compositionscursum

1 Cornelius *Lp.* Vgl. auch die Transkription in Cornelius 2004, S. 423–426.

anrathen. Eine Mittheilung seiner Hauptgrundsätze aber wird schon den ersten Unterricht nicht erschweren und hemmen sondern ihn vertiefen und fruchtbar machen. Das Gesetz, die innerliche Naturnothwendigkeit der tonlichen Formen und Erscheinungen erfülle den Jünger der Kunst schon auf den ersten Bildungsstufen mit der Ahnung und dem zunehmenden Bewußtsein des tiefen Zusammenhanges dieser seiner Kunst mit Gott und Natur, es gebe ihm die Weihe und den Ernst des Erkennens, daß er nicht gekommen ist ein Spielen mit schönen Formen zu lernen, Gymnastik des Geistes zu treiben, sondern sich zum Dolmetsch in einer Sprache zu bilden welche sich an der Lösung des Welträthsels versucht. – Die Regel mit der ihr entsprechenden Ausnahme und der Übung in beiden erziehe den Schüler zur Unterscheidung des Schönen und Häßlichen, sie gebe ihm Geschmack, und verleihe ihm die so unentbehrliche Selbstkritik. Jede, noch so einfache Folge von Accorden ist Gegenstand der aesthetischen Betrachtung, es kann an derselben Stelle ein Anderes, Besseres, Schlechteres stehen – es wird zu entscheiden sein, was den innersten Bedingungen der Schönheit, der Natürlichkeit am meisten entspricht und die richtige Entscheidung wird den Schüler schon auf einer höheren Stufe des Erkennens zeigen. Specieell sollen hier neben Anderem die von Ferdinand Hiller dargebotnen bezifferten Bässe zur Übung benutzt werden. – Das Beispiel soll dem wachsenden Können des Schülers das Wissen hinzufügen, es soll ihn schon in den ersten Zeiten des Studiums zum Hinblick auf die historische Entwicklung der Kunst anleiten. Von den ersten Capiteln der Harmonielehre an werde ich den Schüler stets auf Beispiele der Meister hinweisen, er soll die Wichtigkeit der harmonischen Studien daran erkennen daß oft die poetischsten Stellen großer Werke sich auf die einfachsten harmonischen Beispiele zurückführen lassen; denn die Worte liegen in der Sprache, nur ihre begriffliche Vereinigung zu einem neuen Gedanken ist die Arbeit des Dichters.

Ich beginne mit dem C dur Dreiklang, gebe die Erklärung seiner Natur nach Hauptmann, fasse ihn mit seinen Gegensätzen in Ober und Unterdominant zum Begriff der Tonart zusammen, und baue die Tonleiter auf den Accordgrundlagen des Tonartsystems auf. Dann gehe ich auf die Lehre der einzelnen Intervalle auf ihr Verhalten zum Grundton und unter sich, in Dur und Moll, zurück und es muß sich hier im ersten Capitel alsbald zeigen ob der Schüler fähig ist, weiter zu folgen, ob er musikalisch zu denken vermag, indem er jedes Intervall, jeden Dreiklang singend anzugeben weiß, und also auch die Kraft hat beides zu denken, ohne daß es sich in Tönen vergegen wärtigt. Nun wird dem Dreiklang und seinen beiden Verwechslungen schon eine gehörige Zeit der Übung gewidmet, wobei die Regeln der Accordfolge, der verschiedenen Stimmenbewegungen schon dem Schüler geläufig werden. Beispiele aus alten und neuen Meistern, die mit der bloßen Anwendung der tonischen Dreiklänge und ihrer Verwechslungen schon poetische Ziele verfolgen, sollen die Phantasie des Schülers anregen und ihm zeigen daß ihm schon in diesem ersten Anfang ein Reichthum schöner Musik verliehen ist. Im zweiten Capitel folgt nun der Gegensatz des Dominantseptimenaccords – die Darlegung seiner Natur, nach Hauptmann, seine Verwechslungen und deren regelmäßige und ausnahmsweisen Lösungen. Da hat nun der Schüler schon Mittel zur schönsten Musik. Er soll ganze Musikstücke großer Meister analysiren, die mit seltner Ausnahme fast nur auf Basis dieser beiden Harmonien stehen und soll nun hier schon, mit diesen Mitteln sich begnügend, die verschiedenartigste[n] praktischen Übungen machen. Ja, wenn er nun diese Accorde folgerichtig und schön zu behandeln weiß, so knüpfe ich die Lehre vom Vorhalte, von der durchgehenden Note, vom Orgelpunkt von der Modulation gleich hier an, und lasse dann erst wenn ihm das Alles geläufig ist, die übrigen dissonirenden Accorde folgen, statt sie ihm als Material aufzuhäufen, ehe er zu dessen rechter Verwendung geübt ist. Nun erweitert sich ihm mit jedem Accord das Vermögen einer mannichfaltigen Harmonisirung, reicher Modulation. Er soll Chöre zu geistlichen Texten

setzen, er soll einfache Lieder mit accordlicher Begleitung schreiben, Recitative in alter Weise, Melodien für Geige mit Clavier begleiten.

Wenn der Schüler nun schon so weit ist in praktisch theoretischer Ausbildung, daß er so wohl zu bezifferten Bässen richtige Accorde, als zu Melodien die entsprechende Harmonie zu geben vermag, so fange ich von vornen an und zwar so, daß das anfangs zugleich gegebne, vertheilt und vereinzelt begriffen wird. Nun soll er die Hauptgesetze aus Hauptmann sich übersichtlich zusammenstellen. Nun soll er alle Accorde systematisch aneinanderreihen. Sodann soll er an einem Beispiel von acht oder sechzehn Takten den ganzen Lehrgang wiederholen, seine ganze Erfahrung bethätigen. Und ebenso soll er für jeden einzelnen Fall das konkrete Beispiel eines Meisters geschichtlich nachweisen können, auswendig wissen. Und wenn er durch diese Recapitulation sich im vollen und ruhigen Besitz aller Mittel der Harmonielehre fühlt, dann soll er den Schulmeister der ihm bis jetzt pflichtschuldigt im Nacken saß, einmal ganz vergessen und thun als könnt' er schon was und über das Accordbeispiel und die Modulationsanlage hinaus schon mit den erworbnen Mitteln das Schöne, das Poetische erstreben; er soll Präludien im Sinne Bachs und Chopin's schreiben und Lieder in der Weise Schuberts und Schumanns die oft nur die einfachsten Accorde zur Grundlage haben, dann wird er schon als ein willkommenner Gast in die Lehrsäle des Contrapuncts und der höheren Formen treten.

Peter Cornelius.

II

Poetik.

In der Poetik möchte ich vor Allem eines vermeiden und eines geben. Vermeiden: das Haften und Steckenbleiben in der äußerlichen Form. Geben: das Erkennen und Aneignen der inneren Form.

Ersteres zu erreichen möchte ich besonders darauf halten den Schüler nicht den historischen Weg einer Kenntnißnahme aller möglichen älteren und neueren, antiken und romantischen Dichtungsformen gehen zu lassen, welche ihn zerstreuen und ihm höchstens die befriedigte Eitelkeit geben würde in allerlei Bücherkenntnissen zu Hause zu sein, die keine lebendig in ihm fortwirkende Kraft besitzen. Um dagegen das Zweite zu ermöglichen, würde ich ihn, wenn auch in anfangs unvollkommenen Versuchen, den Weg der Selbstübung gehen lassen, wie man es in der Musik macht. Ich vermesse mich damit nicht, Dichter bilden zu wollen, sondern strebe nur den nothwendigen Grad dichterischer Bethätigung und Selbstübung im Schüler zu erreichen welcher ihm ein unterscheidendes Urtheil über Schön oder nicht schön und damit Geschmack und richtiges Verständniß der Poesie einzig verleihen und ihm die Erkenntniß der inneren Form verschaffen kann.

Theorie und Praxis sollten auch hier immer Hand in Hand gehen. Zuerst würde ich mit meinen Schülern die Elemente der deutschen Grammatik (nach Koch)² wiederholen, die Lautlehre praktisch mit ihnen durchüben, sie die einfachen und zusammengesetzten Laute, dann Silben, dann Worte, dann kleine Sätze deutlich vorzutragen anhalten. Wenn ihnen so das Material des Ausdrucks ziemlich geläufig wäre, ohne daß man zu peinlich an der Vollkommenheit des Einzelnen haften bliebe, würde ich die Verwendung desselben zu schöner Darstellung völlig aus dem Innern des Schülers hervorgehen lassen. Ich würde ihn auffordern mir irgend einen Vorfall aus seinem Leben zu erzählen, mir eine Beschreibung irgend eines Gegenstandes zu machen, und ich würde nun die andren Schüler zu Zeugen nehmen, ob sie das Erzählte verstehen konnten, ob die Beschreibung deutlich war, und indem sich [recte sie?]

2 [Anm. d. Hg.:] Koch 1860.

die Urtheile darüber austauschen würden die Hauptgesetze aller Dichtung und alles Vortrags derselben sich ganz unmerklich und scheinbar zufällig entwickeln. Dann würde ich verlangen, daß kurze Briefe sprechend entworfen würden, um etwas zu bitten, etwas zu fordern und ich würde schon in der Anlage solcher Briefe versuchen zu zeigen, wie mannichfaltig der einfachste Gedanke ausgedrückt, daß er einfach oder geschraubt, richtig oder falsch, schön oder häßlich gegeben werden kann. Nun würden sich klassische Beispiele guter Prosa finden lassen, wie sie etwa das berühmte Lesebuch von Wackernagel reichlich bietet.³ Wir würden dort an einer Sage der Gebrüder Grimm, an einer kleinen Erzählung von J. P. Hebel, an einer Fabel von Lessing den reichsten Stoff zur Untersuchung finden, warum denn diese Prosa schön sei, was ihr denn diese Plastik verleiht mit welcher sie den innren Gedanken für immer dem Gedächtnisse einprägt. Ich würde nun den Schüler zur Nachahmung anzureizen suchen; er müßte mir irgend ein Erlebtes, Empfundnes, Geschautes auch so einfach, deutlich, kurz und schön mündlich oder schriftlich wiedergeben, daß es mich ergreifen könnte. Sodann würde ich auf mannigfaltige Weise ihn den natürlichen Übergang aus der ungebundnen Rede in die gesungne, gebundne suchen lassen. Ich würde ihn in die Situation versetzen, daß er ein Kind hüten und einschläfern wolle, wie da aus dem Wiegen der Arme, aus dem leisen Summen und Umherwandeln fast von selbst das Wiegenlied entsteht. Er denke sich auf der Wanderschaft, ermüdet und doch vom Wunsch beseelt noch ein nahes Ziel zu erreichen, wie da aus den zum Marsch ermunternden Tönen und der Verheißung des nahen Ziels, der lockenden Ruhe, der harrenden Freunde das Marschlied, das Wanderlied wird. Ich mache ihn auf den Ringelreihen der Kinder aufmerksam, wie da aus dem aus dem [sic] vergnüglichen Im Kreis umwandeln und der Selbstbegleitung mit Gesang dazu ganz unwillkürlich die wohlige[n], zeitlassende[n] trochäischen Rhythmen sich efinden. Und wenn er also etwa auf diesem Wege zum erstenmal etwas von Trochäen hört, so ist mir das ganz recht, so geb ich ihm den Gegensatz der Jambe den eingestreuten Daktylus oder Anapäst hinzu und weise ihn an die erste Quelle aller Poesie an das Volkslied. Da soll er den innern Zusammenhang der Lyrik mit den mannichfachsten Lebensbeziehungen einsehen, soll erkennen, wie organisch das Alles geworden ist, wie jedem Versmaaß, jedem Strophenbau innre Cultur und Localbedingungen zu Grunde liegen. Und während er nun lernt auch für Lust und Leid seines Innern den entsprechenden Ausdruck zu finden gebe ich ihm die subjective Lyrik unsrer Göthe, Eichendorff, Uhland Heine zum Muster, zur Analyse, zum Vortrag. Ich verlange von ihm, daß er mir den innersten Inhalt von Gedichten solcher Meister anders einkleidet, daß er dem Gefühl eine andre Form gibt, und wieder, und wieder. Das wird ihn zur Erkenntniß der innern Form führen, er wird einsehen wie im Zusammen treffen des dichterischen Individuums und der Art des Erlebten und Empfundnen grade diese und keine andre äußere Form die richtige war, oder daß sie es nicht war und daß der Dichter diesmal nicht seine volle Höhe erreichte.

Dann erst gebe ich dem in dieser Weise vorbereiteten Schüler eine systematische Lehre der Metrik, einen Überblick über alle ihre Mittel. Im fortwährenden Geleit der Selbstübung und der kritischen Analyse durchwandere er dann die Formengebiete der klassischen und romantischen Poesie und wenn ihm seine eignen Versuche auch keinen Platz auf dem Parnas gesichert haben, so wird er schon an dem Vortrag und etwa der Composition schöner Dichtungen zeigen, wieviel er dieser Selbstübung zu verdanken hat.

Da aber dieser Lehrgang in untrennlicher Beziehung zur Musikschule steht, so soll er diese in seinem Abschluß nachhaltig und gründlich bekunden durch ein fleißiges Betrachten des Zusammenwirkens von Poesie und Musik. In Lied, Oper und Oratorium sollen die besten

3 Wackernagel 1835.

Muster durchforscht werden, es soll uns an ihnen klar werden, welche Art des Textes die Musik erheischt, welche Musik eine schöne Dichtung erfordert. Und wie im ganzen Lehrgang so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden, der Schüler soll in sein eignes Innre und aus diesem heraus wieder auf die Spur der Formen geführt werden, er soll auch hier sachtend und forschend über den Stoff gestellt, auf die Erkenntniß der innern Form geleitet werden, damit er unsren Unterricht mit der schönen Anregung verlasse nach Anschauung großer Beispiele und stets treu und pietätstvoll für die überlieferten schönen Formen dennoch unermüdlich nach der neuen Form für den ewig sich erneuenden Gemüthsinhalt zu ringen.

Peter Cornelius.

B Rekonstruktion eines musiktheoretischen Lehrgangs nach Peter Cornelius

Textedition durch Stephan Zirwes (Kapitel 1), Nathalie Meidhof (Kapitel 2), Michael Lehner (Kapitel 3), Edition der Notenbeispiele durch Michael Lehner

1. Kapitel: Die Grundlagen und der Dreiklang

»Gesetz und Regel«

»Tonartsystem – Duraccord – Durtonart«

Im Sommer 1868, am Ende des ersten Schuljahres nach der Eröffnung der Königlich bayerischen Musikschule, verfasste Peter Cornelius zur Vorbereitung auf das am 1. Oktober neu beginnende Schuljahr ein vorlesungsartiges Skript zur Harmonielehre. Diese Aufzeichnungen, die sich im großen Arbeitsbuch (Cornelius *Ab1* und *Ab2*) befinden, legen in vereinfachter und kürzerer Ausführung die Grundlagen des hauptmannschen Harmoniesystems dar. Cornelius ergänzte das Skript ein Jahr später durch eine nochmals komprimierte Fassung, die vor allem aus stichwortartig kommentierten Notenbeispielen besteht und die in der vorliegenden Ordnung der Quellen direkt im Anschluss an das vorlesungsartige Skript folgt.

Diese Aufzeichnungen von 1868 und 1869 werden im Folgenden als Grundlage für Cornelius' Ausführungen zum »Tonartsystem«, zum Dreiklang und zum Septimenakkord verwendet.

Am Beginn seiner Betrachtungen steht die schrittweise Herleitung der Durtonart. Dazu wird zunächst aus der »Toneinheit« des Einklangs mit seiner Oktave, der »Tonzweiheit« der Quinte und der »verbindenden [großen] Terz« die Einheit des Durdreiklangs hergeleitet.

Ton nennen wir eine bestimmte Klanghöhe; die Verhältnisse der Töne untereinander nennen wir Intervalle.

Es gibt drei direkt verständliche Intervalle:

- 1) die Oktav
- 2) die Quint
- 3) die große Terz

Der Ton *C* für sich oder mit seiner Oktave erklingend, (der genauen Hälfte der erklingenden Saite,) ist ungestörte Einheit, Gleichheit mit sich selbst. Die Zweiheit als Gegensatz als Trennung *C* gegenüber. Durch die Terz *E* ($\frac{4}{5}$ der Saitenlänge von *C* gegen das Ganze erklingen, wo also das Erklingende ein Vierfaches, ein zwei mal zwei faches gegen das Bruchteil des letzten Fünftel bilden) werden die getrennten Töne verbunden, die Leere zwischen ihnen ausgefüllt. Die ungestörte Ein-

heit des Tones *C* ist nach der Zweiheit in die er durch *G* gesetzt wurde und durch die Versöhnung welche die Terz *E* herbeiführt zur höheren Einheit, zur Akkordeinheit geworden.¹

Die ein Jahr später hinzugefügte und nochmals konzentrierte Fassung kann hierzu als veranschaulichende Abbildung verstanden werden:

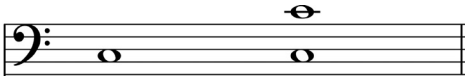
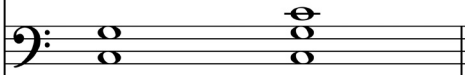
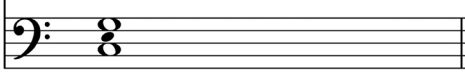
Toneinheit. Einklang. Octave.	
Tonzweiheit. Grundton u. Quinte.	
Die verbindende Terz macht die Tonzweiheit zur Akkordeinheit.	

Abb. 1 Herleitung des Durdreiklangs (Cornelius *Ab1*, fol. 94v)

Der Grundton bzw. die Oktave und die Quinte werden stets als ganze unausgefüllte Noten dargestellt, die verbindende Terz dagegen als (kleinerer) ausgefüllter Notenkopf. Cornelius überträgt damit die schriftlichen Anweisungen Hauptmanns, der den Grundton bzw. die Oktave und die Quinte mit Großbuchstaben, die verbindende Terz hingegen mit Kleinbuchstaben darstellt, in die Notation.

Im Anschluss erläutert Cornelius die Erweiterung des Dreiklangs zur Tonart.

Der *C* duraccord ist wieder eine ungestörte und untrennbare Einheit, wie es der einzelne Ton *C* war. Er kommt aber durch die von ihm aus sich bildenden Dreiklänge auf *G* und *F* in den Zweifel, in das Gefühl der Trennung und Zweiheit in sich selbst, ob er Unterdominantaccord des *G* duraccords oder Oberdominante des *F* dur Akkords sei. Er gelangt aber aus diesem Zweifel zur Gewissheit der tonische Dreiklang zu sein und jene beiden Akkorde zu seinen Dreiklängen der Ober und Unterdominante zu haben. Zwischen die beiden sich völlig fremd gegenüberstehenden Akkorde auf *F* und *G* tritt der *C* dur Akkord als das bindende Glied, ganz wie früher die Terz zwischen Grundton und Quint trat, und es entsteht aus der gestörten und dann wieder hergestellten Einheit des *C* dur Akkords eine Dreiheit von Akkorden welche ebenso unlöslich zusammen gehören als die drei Intervalle des Einzelaccords. Diese unlösliche Dreieinheit von Akkorden ist die Tonart.²

Derselbe Inhalt wird in den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1869 verkürzt folgendermaßen wiedergegeben.

¹ Cornelius *Ab2*, fol. 38r.

² Cornelius *Ab1*, fol. 82r.

Störung der Einheit durch quintverwandte Accorde. Ist C dur Unterdominante von G dur? oder Oberdominante von F dur?



Nein, es ist Hauptaccord einer Dreieinheit von Accorden, und hat G dur zur Oberdominante, F dur zur Unterdominante.

Diese unauflösliche Dreieinheit von Akkorden ist der Inhalt und das Wesen der Tonart.



Abb. 2 Herleitung der Durtonart (Cornelius *Ab1*, fol. 94v)

1871 verfertigte Cornelius ein weiteres umfangreiches Skript zur Harmonielehre, das aus einzelnen »Tafeln« und darauf folgenden ausführlichen »Erläuterungen« besteht. Die Abbildungen sind teilweise fast wörtlich in einer freieren Zusammenstellung von Moritz Hauptmann übernommen, werden jedoch durch zusätzliche Notenbeispiele ergänzt (siehe exemplarisch Abb. 3)

II^{te} Tafel

Abb. 3 Bezeichnung und Zusammenhang der drei Hauptdreiklänge (Cornelius *UbH*, fol. 7v)

»Mollakkord – Molltonart – Molldurtonleiter«

Der Mollakkord ist eine Negation, [eine] Verneinung; er entsteht durch eine negative Bildung von einem angenommenen Ton zu seiner großen Terz [und] reinen Quint abwärts, im Gegensatz zu dem Duraccord welcher das positive, bejahende Element vertritt und sich nach Oben bildet. Im Mollaccord ist nicht »aufwärts treibende Kraft sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide, gegen den strebenden Lebensbaum, finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder.«⁵

Cornelius bezieht sich hier direkt auf Moritz Hauptmann, indem er nicht nur das Bild der Trauerweide und weiterer umschreibender Wesensmerkmale des Molldreiklangs wie die »herabziehende Schwere« und die »Abhängigkeit« übernimmt, sondern diesen bis auf eine Kürzung wörtlich zitiert. Man vergleiche hierzu die entsprechende Textstelle bei Hauptmann:

In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang, zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach der Tiefe bildet, ist in ihm nicht aufwärts treibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figürlichen Sinne des Ausdruckes ausgesprochen. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide, gegen den strebenden Lebensbaum, finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder.⁶

Nachdem nun die Existenz des Molldreiklangs hergeleitet worden ist, diskutiert Cornelius im Folgenden die Besonderheiten, durch die sich das Tongeschlecht Moll von dem in Dur unterscheidet. In der Argumentation sucht er dabei konsequent nach logischen Begründungen.

Das System der Molltonart entsteht aber daraus, daß ein Negatives, ein nach unten gebildeter Mollaccord *G es C* nicht ohne die Voraussetzung des Positiven entstehen kann. Das Positive ist aber in dem Dominant accord *G-h-D* enthalten, es wird durch den nach Abwärts gebildeten und sich als Hauptaccord geltend machenden Mollaccord verneint. Der Unterdominant accord ist eine abermalige Verneinung, der nach Unten gebildete Accord *F as C*. So geht das System der Molltonart von einem Geist des Widerspruchs[,] der Verneinung aus und kann deshalb auch nicht jene Dreieinheit von Tonalitäten bilden, welche wir beim System der Durtonart entstehen sahen. Eine Dreieinheit von *C moll*, *G moll*, *F moll* ist nicht möglich, denn *G moll* würde schon durch seinen Hauptaccord die Dominante von *C moll* aufheben und *F moll* würde um eine Dominante zu haben *C moll* selbst aufheben und zu *C dur* machen müssen. »Die Accordreihe der Durtonart setzt sich in einer gleichen Form unendlich fort als eine Kette von Dur Dreiklängen; die Akkordreihe der Molltonart geht von einem Momente des Widerspruchs aus und bildet nach der einen Richtung eine Kette von Durdreiklängen, nach der andern eine Kette von Molldreiklängen.«⁷

Die Molldurtonleiter beruht auf einem System, in welchem das Positive Element, der *C dur* accord, die Hauptsache, die Tonica bleibt, und auch seine Dominante *G h D* positiv bildet, wo aber die Negation auch vertreten ist und zwar im Unterdominantaccord, *F as C*. Dieses System wird zwar nicht ganzen Tonstücken förmlich zu Grunde gelegt, doch oft im Laufe eines solchen angewandt. Die Auflösung des verminderten Septimenaccords der Molltonart in den Dreiklang der Durtonart enthält alle Töne dieses Molldursystems.⁸

5 Cornelius *Ab1*, fol. 83r.

6 Hauptmann 1853, S. 35.

7 Das von Cornelius markierte Zitat geht wiederum zurück auf Hauptmann 1853, S. 38 f.

8 Cornelius *Ab1*, fol. 83r–83v.

»Die verminderten Dreiklänge«

Bevor Cornelius die verminderten Dreiklänge aus dem System heraus ableitet, fasst er die bisher erklärten »natürlichen Bestandtheile des Systems der Tonart« zusammen. 1871 widmet er ihnen sogar eine eigene Tafel, um anschließend die aus Sicht des gleichstufigen Stimmungssystems fremdartige Herleitung der verminderten Dreiklänge nach Hauptmann vorzubereiten.

Tafel III

In Buchstaben

F a C e G h D

In Noten:

Die drei großen Durdreiklänge

Die zwischenliegenden Molldreiklänge

Die fünf Dreiklänge des unbeweglichen Systems

Abb. 6 Zusammenstellung der Dur- und Moll-Dreiklänge innerhalb der Durtonart (Cornelius *UbH*, fol. 11v)

Wenn wir bisher die drei großen Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe der Tonart, und zwischen ihnen liegend die weichen Dreiklänge der dritten und sechsten Stufe als natürliche Bestandtheile des Systems der Tonart gefunden haben

F a C e G h D

so sehen wir dagegen auf der zweiten und siebten Stufe der Tonart zwei Dreiklänge, welche keinen festen Platz in dem System haben, sondern aus den Grenztönen desselben zusammengesetzt werden; es sind dies die verminderten Dreiklänge *h D / F* [Abb. 7a] und *D / F a* [Abb. 7b]. Beide sind aus Bestandtheilen des Ober und Unterdominantaccords zusammengesetzt, sie haben eine Zweiheit der Basis, *F* und *G*, die Unter und Oberdominant.

Der Akkord Groß *D F*, klein *a* [Abb. 7c] ist nicht zu verwechseln mit dem Akkord klein *d* Groß *F* klein *a* [Abb. 7d], welcher dem System der *F* dur Tonart angehört. Bei der enharmonischen Beschaffenheit unsrer Claviere und ihrer nothgedrungenen Temperatur fällt die Dissonanz zwischen klein *D*

und Groß *d* [sic] nicht auf, doch ist sie mathematisch nachweisbar vorhanden. Besser verständlich ist der verminderte Dreiklang auf der zweiten Stufe von C moll, *D F a*s, der im späteren Verlauf der Akkordbildungen ganz dieselbe Bedeutung hat als *D F a* in C dur. Wir lernen, die Motivierung dieser Akkorde, den Grund ihrer Entstehung und ihre sinnige Bedeutung erst in der Folge, bei Bildung der Vierklänge kennen, hier sind dieselben nur im Zusammenklänge an sich zu betrachten. Demnach enthält das Dursystem: 3 Dur, zwei Moll und zwei verminderte Dreiklänge; das Mollsystem: zwei Moll, zwei Dur, zwei verminderte Dreiklänge und den übermäßigen Dreiklang, dessen herbe Dissonanz darin ihren Grund findet, daß er halb dem nach Oben gebildeten positiven Dominantaccord *G h D*, halb dem nach unten gebildeten negativen Mollaccord *G es C* angehört.⁹

Die folgenden Notenbeispiele entstammen erneut der Zusammenfassung aus dem Jahr 1869.¹⁰ Die Verbindung der beiden Grenzen des Systems zur Bildung der verminderten Dreiklänge werden auch in der folgenden Abbildung verdeutlicht:

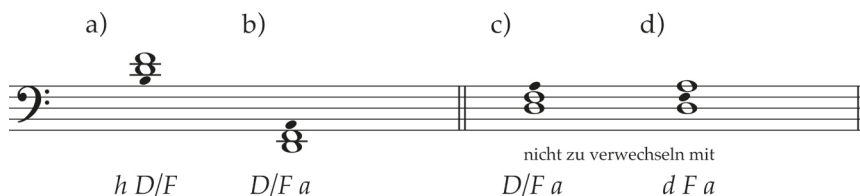


Abb. 7 Darstellung der verminderten Dreiklänge in a) bzw. b) und Gegenüberstellung des verminderten Dreiklangs *D F a* und des Molldreiklangs *d F a* in c) und d) (Cornelius *Ab1*, fol. 95)

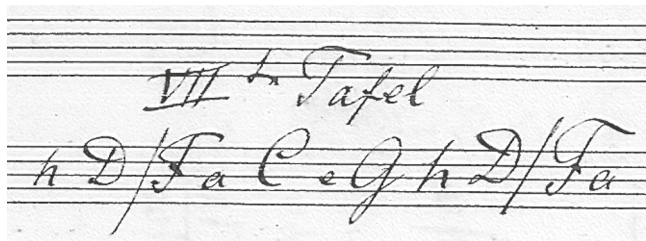


Abb. 8 Herleitung der verminderten Dreiklänge (Cornelius *UbH*, fol. 34v)

»Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge«

Durch die »Dreieinheit der Tonalitäten« wurde das zur Verfügung stehende Tonmaterial in C-Dur bereits nach oben hin durch den D-Dur-Dreiklang, nach unten durch den B-Dur-Dreiklang ausgedehnt. Im Folgenden wird nun der in der Praxis wichtige Ton der erhöhten vierten Tonleiterstufe bzw. der Leitton zur fünften Stufe genauer thematisiert, durch den zusätzliche verminderte Dreiklänge generiert werden.

Wir begegnen häufig melodischen und harmonischen Bildungen durch welche *fis* in C dur eingeführt wird und sich also durch den Leitton der Oberdominante eine überwiegende Hinneigung

⁹ Cornelius *Ab1*, fol. 84v–85r.

¹⁰ Der Unterschied zwischen *D F a* und *d F a* (vgl. Abb. 7c und 7d) besteht sowohl in der Bezeichnung als auch in ihrer Qualität: *D F a* ist ein verminderter Dreiklang und somit dissonant, was auch in der ungleichen Bezeichnung der äußeren Töne *D* und *a* (als verbindende Terzfunktion) deutlich wird; *d F a* hingegen ist ein Molldreiklang und konsonant, bei dem die äußeren Töne dieselbe »Funktion« aufweisen, wodurch eine reine Quinte entsteht.

zu deren Tonart ausgesprochen ist, ohne daß deshalb die Tonart C dur wirklich verlassen würde. Solchen Bildungen liegt ein System zu Grunde, welches wir das übergreifende nennen; in dem der Grundton der Unterdominant (in C dur *F*) aufgegeben und für die Terz der Dominante von *G*, *fis*, eingetauscht wird, so aber daß »klein *a*« des *F* dur Akkords beibehalten [wird] und »groß *A*« des *D* Dur akkords ausgeschlossen bleibt.

Seine Darstellung in Buchstaben ist folgende

a *C* *e* *G* *h* *D* *fis*

oder für Moll *as* *C* *es* *G* *h* *D* *fis*.

Aus diesem System ergeben sich abermals verminderte Dreiklänge als Gränzverbindungsakkorde. In Dur *D / fis a* und *fis a C*; in Moll *D / fis as* und *fis as C*, welche letztere wir als die sogenannten hartverminderten und weich verminderten Dreiklänge der empirischen Harmonielehre kennen gelernt haben.

Ein Übergreifen des Systems nach der Unterdominantseite können wir außer Acht lassen, da es nur solche Akkorde ergibt, wie sie beim Übergreifen von *F* dur nach seiner Oberdominantseite *C* dur entstehen.¹¹

»Die Tonleitern des Dur und Mollsystems«

Genau wie in Hauptmanns Lehrbuch werden auch bei Cornelius die Erläuterungen zu den Tonleitern den Ausführungen zum »Tonartsystem« nachgeordnet, da die melodische Verbindung zweier Töne primär auf die Verbindung zweier Akkorde zurückgeführt wird. Die Tonleiter im Ganzen ist somit das Resultat einer Klangfortschreitung.

In dem Accordschema des Tonartsystems ist der harmonische Inhalt desselben dargelegt. Wir haben aber schon gesagt, daß dieser akkordliche Inhalt nicht zugleich erklingen, sondern in einer Folge von Akkorden sich entfalten muß. Jede solche Folge von Akkorden wird in der Oberstimme, d. h. fürs erste und am meisten ins Ohr fallend in dieser, eine wenn noch so einfache Melodie enthalten und diese Melodie wird für sich genommen in der Tonleiter enthalten sein, wie die Harmonien im Akkordsystem.

Die Tonleiter ist also die melodische Entfaltung des Inhalts der Tonart. Statt langer Beschreibung diene das Notenbeispiel, uns anschaulich zu machen, wie jeder Ton der Leiter harmonischer Bestandtheil der drei Hauptaccorde des Systems ist.¹²

¹¹ Cornelius *Ab1*, fol. 85v.

¹² Ebd., fol. 86r. Hauptmanns Lehrbuch beinhaltet keine Notenbeispiele. Cornelius adaptiert den entsprechenden Absatz von Hauptmann (vgl. Hauptmann 1853, S. 52f.). Ob Cornelius den vorletzten Akkord absichtlich oder versehentlich als Quartsextakkord notiert, ist nicht zu beantworten. Es fällt jedoch auf, dass er beim entsprechenden Beispiel in den praktischen Übungen an gleicher Stelle den dominantischen Grundstellungsakkord verwendet, dadurch den Quartsextakkord vermeidet und somit die Antiparallele zum vorigen Akkord akzeptiert.

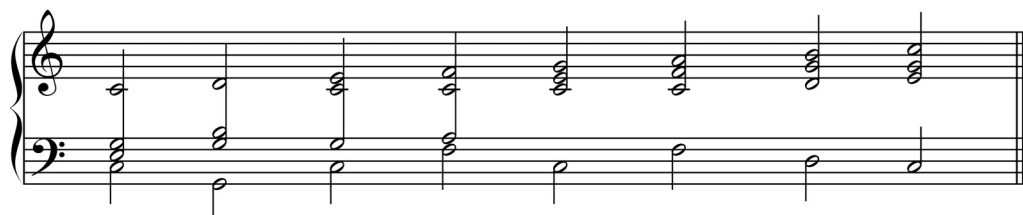


Abb. 9 Harmonisierung der Durtonleiter in der Oberstimme (Cornelius *Ab1*, fol. 86r)

Die Tonleiter ist eine Folge, ein »Nacheinander[«]; um dieser Folge inneren Zusammenhang zu geben, ist zu ihrer Verschiedenheit eine Einheit ein gemeinschaftliches bindendes Moment erforderlich. Dies Moment finden wir zu einer Folge von zwei Tönen in einem dritten entweder mit erklingendem oder hinzugedachtem Ton, der zu beiden Folgetönen in einem bestimmten Verhältniß steht, und das was er dem ersten Ton ist aufgibt um dem zweiten etwas andres zu werden.

So bestimmt sich die Folge *C D e* an dem Tone *G*. Für *C* ist er Quinte des tonischen Accordes, wird bei *D* Grundton des Dominantaccordes und kehrt bei *e* in die Quintbedeutung zurück.

Ganz in derselben Weise bestimmt sich die weitere Folge *F G a* an dem Tone *C*. Für die Folge *a h C* finden wir aber in den drei Hauptaccorden des Systems keine Vermittlung; *a* u. *h* sind Terzen der beiden Dominantaccorde, welche keinen gemeinschaftlichen Ton besitzen. Doch findet sich hier eine Vermittlung und zwar in der Terz der Tonart, welche den beiden zwischenliegenden Mollaccorden des Systems als gemeinschaftlicher Ton angehört. Zu *a* ist *e* Quinte des *A* mollaccords und bei *h* Grundton des *e* mollaccords und geht bei *C* zur Quintbedeutung zurück. So bestimmt sich also die ganze Durtonleiter an dem tonischen Accord, an *C e G*, wie das Beispiel zeigt.¹³

II	I	II	II	I	II	II	I	II
	G			C			e	
C	D	e	F	G	a	a	h	C
I	II	III	I	II	III	I	II	III

Abb. 10 Die Bestimmung der Dur-Tonleiter aus dem Akkord (Cornelius *Ab1*, fol. 87r)

Das »gemeinschaftlich bindende Moment« von jeweils drei aufeinander folgenden Tonleitertönen veranschaulicht Cornelius durch die schrittweise Aufeinanderfolge der römischen Zahlen von I bis III unter der Tonleiter. Die römische Zahl oberhalb der Tonleiter ordnet jeweils jedem Tonleiterton zu, ob der ebenfalls notierte verbindende Ton Quint- (II) oder Grundtonbedeutung (I) hat.¹⁴

In der weiteren Folge gelingt es auch, die sich unterscheidenden Versionen von steigender und fallender Molltonleiter aus den vermittelnden Tönen abzuleiten.

13 Cornelius *Ab1*, fol. 86v.

14 Bei der Abbildung handelt es sich um eine wörtliche Übertragung nach Hauptmann, vgl. Hauptmann 1853, S. 55.

In der Molltonleiter haben die ersten sechs Töne eine gleiche Folgevermittlung wie in Dur. Die übermäßige Sekund *as-h* ist aber melodisch unmöglich und gänzlich unvermittelt. Hier ist nun auch im System selbst keine Vermittlung zu finden, denn der *e* Moll akkord welcher dort ausfällt, ist hier zum übermäßigen Dreiklang *es G h* geworden, die einzig mögliche Vermittlung liegt in der Quint der Oberdominantquint in Groß *A* des *D* dur accords. Dieses vermittelt dann die Folge *G A h* in der Weise, daß die Quinte des Oberdominantaccords zu *G* Quinte, zu *A* Grundton ist, bei *h* wieder in die Quintbedeutung zurücktritt. Beim Herabgehen muß dann umgekehrt die Unterquint der Unterdominante helfen, *B*, so daß der Grundton des Unterdominantaccords zu dem absteigenden *C* Grundton, zu *B* Quinte ist, zu *as* wieder in die Grundtonsbedeutung zurücktritt. Das Beispiel veranschaulicht diese Folgevermittlung.¹⁵

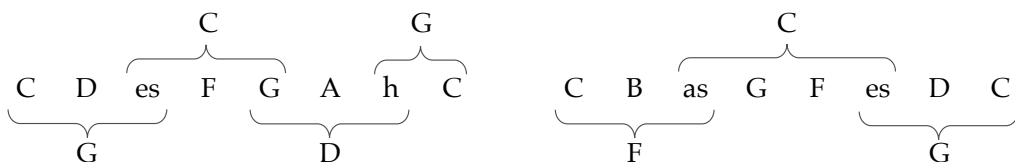


Abb. 11 Die Herleitung der Moll-Tonleiter (Cornelius *Ab1*, fol. 87r)

Auch bei dieser Folgevermittlung bekundet sich das Zwiespältige, die Trennungsnatur der Molltonart; während die einheitliche Durtonleiter alles an dem Mittelpunkte des Systems dem tonischen Akkord vermittelt, so wendet sich die Molltonart nach ihren beiden Grenzen nach *D* u. *F* als Vermittlungstönen.

Die folgenden Beispiele enthalten eine Darstellung des melodischen Hergangs der Tonleiter in Bezug auf das feststehende Akkordsystem für Dur und Moll.¹⁶

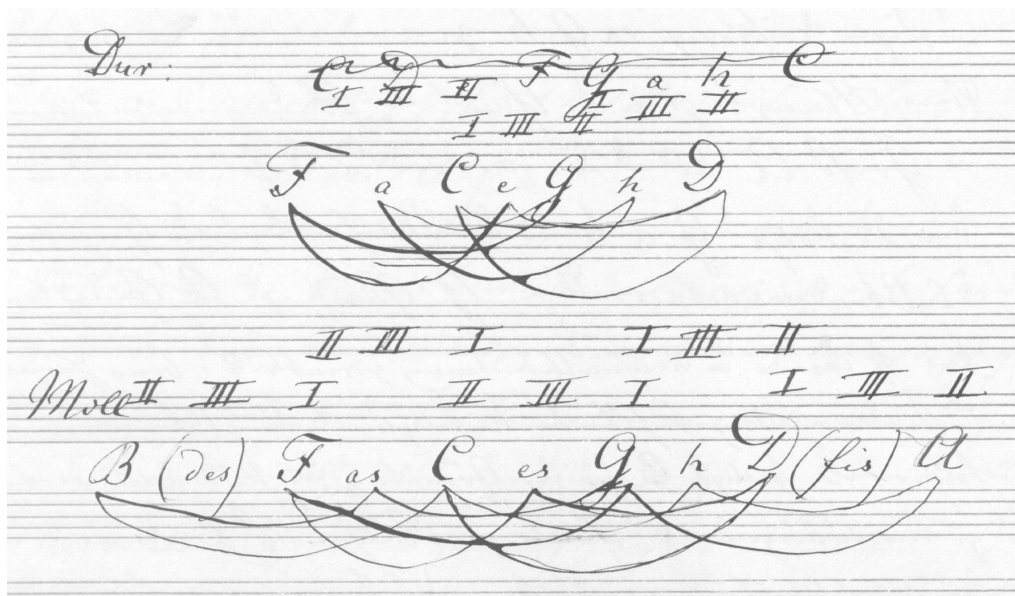


Abb. 12 Zusammenhang von Akkordsystem und den Dur- und Moll-Tonleitern (Cornelius *Ab1*, fol. 87v)

¹⁵ Cornelius *Ab1*, fol. 87r.

¹⁶ Ebd., fol. 87v.

Akkordfolge

Nachdem die Erklärung der Tonleiterbewegung in Dur und Moll durch das vermittelnde Element von Tönen nachvollzogen worden ist, spielt das Vorhandensein gemeinsamer Töne schließlich auch in der Erweiterung der Ton- zur Akkordfolge eine entscheidende Rolle.

Wie die melodische Folge nur an einem gemeinschaftlichen bindenden Moment verständlich und vermittelt wurde, so haben auch die Akkorde einen oder mehre[re] gemeinschaftliche Töne, welche bei der Folge ihre Bedeutung wechseln.

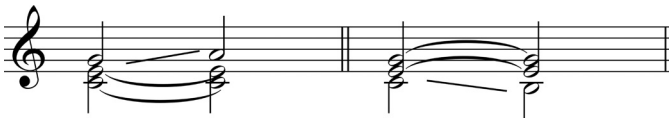
Zwei Dreiklänge können unterschieden sein: a) in einem Ton; b) in zwei Tönen; c) in allen drei Tönen. Von der Mitte des Dursystems, vom tonischen Dreiklange ausgehend, werden in einem Tone verschieden vom ersten sein: die beiden Mollaccorde der Tonart; in zwei Tönen: die beiden Dominantaccorde; in drei Tönen: die beiden verminderten oder Gränzverbindungsaccorde.

So sehen wir also in allen Accordfolgen einzelne oder mehrere Stimmen sich melodisch bewegen, andre verharren und dabei ihre harmonische Bedeutung verändern.

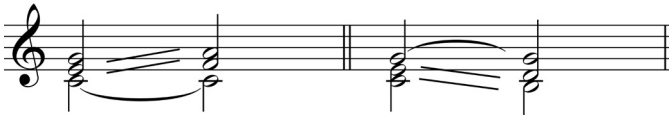
Bei den unverbundenen Accorden muß der im System zwischen ihnen liegende Akkord vermitteln; er enthält zwei Töne des Ausgangsaccords und einen Ton des zu erreichenden, er ist daher dem Ausgangsaccord gleichzusetzen, und die Fortschreitung aus den unverbundenen Akkorden geschieht als ginge sie aus dem vermittelnden vor sich.

Beispiele zu den Fortschreitungsarten a, b, c:

a., Verbundene Akkorde durch zwei Töne



b., durch einen Ton verbundene Akkorde



c. gänzlich unverbundene Akkorde und ihre Vermittlung

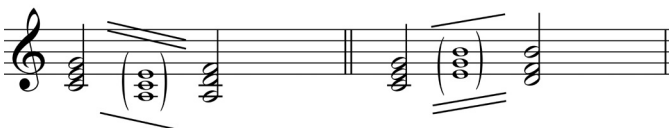


Abb. 13 Verbindung von Akkorden (Cornelius *Ab1*, fol. 88v)

Wir sehen, wie bei c) die Fortschreitung zu dem unverbundenen Akkord jedesmal durch den im System dazwischen liegenden vermittelt wird, und zwar so, als geschähe sie aus dem vermittelnden Akkorde selbst.

Wir sehen außerdem, daß diese bei regelmäßigen Fortschreitungen entstehenden zweiten Akkorde oder Folgeakkorde immer Sextenakkorde oder Quartsextenaccorde sind; die Lage dieser Akkorde ist keine selbstständige sondern eine folgebedingte. Nach einem secundären Akkord kann der Natur der Sache nach ein unverbundner Dreiklang nicht in primärer Form stehen, und es können der

Natur der Folge nach überhaupt nicht zwei Akkorde in primärer Form nebeneinander stehen[.] Damit ist das Verbot offener oder verdeckter Quinten von selbst erklärt und überflüssig gemacht.

Wohlzumerken: Jeder secundäre Akkord kann aus zwei verschiedenen primären hergeleitet sein. Erstens aus dem, der den höchsten Ton des sekundären Akkords zur Quint hat, Zweitens aus dem, der den tiefsten Ton des secundären Dreiklangs zum Grundton hat.¹⁷

Hauptmann ergänzt an der entsprechenden Stelle ein erläuterndes Beispiel, das hier zur besseren Verständlichkeit ebenfalls zitiert werden soll: »so kann z. B. der Sextaccord *C-e-a* entstanden sein aus dem Dreiklange *C-e-G*, oder aus dem Dreiklange *D/F-a*,¹⁸ der Quartsextaccord *h-e-G* aus dem Dreiklange *h-d/F*, oder aus dem Dreiklange *C-e-G*.«¹⁹

Richtige Folgen von Dreiklängen bringen oft die Form des Quartsextaccords hervor; die Quinte des primären Accords ist aber nur in seltenen wohleinzuführenden Fällen eine befriedigende Grundlage des Akkords. Deshalb verlangen solche Folgen von Dreiklängen eine Basis, eine begründende Stimme, welche den einzelnen Akkorden Selbstständigkeit verleiht. So wird auch schon die einfache Folge von Dreiklängen durch einen zugefügten Baß vierstimmig.²⁰



Abb. 14 Beispiel zu den Akkordfortschreitungen (Cornelius *Ab1*, fol. 89r)

Hier zeigt sich ein interessanter Punkt in Cornelius' Konzept der Mehrstimmigkeit. Die Bassstimme gilt als Ergänzung zum dreistimmigen Satz in den Oberstimmen. So lassen sich unerwünschte Quartsextakkorde, die zwangsläufig in den Akkordfolgen entstehen, abwenden. Da in dem eingefügten Notenbeispiel (Abb. 14) in den drei oberen Stimmen jedoch nur ein einziger Quartsextakkord entsteht, ist davon auszugehen, dass Cornelius das Beispiel vor allem nutzte, um die gebräuchliche Form des kadenzierenden Quartsextakkordes auf der fünften Tonleiterstufe zu veranschaulichen.

»Übung und Beispiel«

Cornelius' Beispiele und Übungen zum Dreiklang sind am ausführlichsten in den Aufzeichnungen Cornelius *UbS* zum Schuljahr 1870/71 dokumentiert. Es handelt sich hierbei um Beispiele, die in der Vorbereitung zum Unterricht notiert wurden.²¹ Als Vorlage für sein eigenes Unterrichtsmaterial dienten Ferdinand Hillers *Übungen zum Studium der Harmonie*. Diese hat Cornelius, wahrscheinlich in der Vorbereitung auf seine anstehende pädagogische Tätigkeit an der Königlich-Musikschule in München in den Jahren 1867 bis 1869, zu einem Großteil selbst ausgeführt.

¹⁷ Cornelius *Ab1*, fol. 88r–89r.

¹⁸ Hauptmann setzt im Gegensatz zu Cornelius stets senkrechte Striche zur Markierung der Grenze des Tonsystems. Zur besseren Lesbarkeit wurden sie hier und im weiteren Verlauf der Schreibweise Cornelius' angepasst.

¹⁹ Hauptmann 1853, S. 68.

²⁰ Cornelius *Ab1*, fol. 89r.

²¹ Die ersten Übungen wurden bereits vor dem Schuljahresbeginn am 1. Oktober notiert; die mit Datum versehenen Fortsetzungen des Skripts fallen auf Wochentage, die nicht mit den angegebenen Unterrichtstagen (Mittwoch und Samstag) der vorliegenden Klasse übereinstimmen.

Im Folgenden sollen ein Überblick über Cornelius' eigene Übungen gegeben und Unterschiede in Bezug auf die Übungen Hillers zusammenfassend dargestellt werden.

Am Beginn seiner Übungen zu den Dreiklängen grenzt Cornelius das zur Verfügung stehende Akkordmaterial ein. Dafür listet er das in der Harmonielehre dargelegte »Tonartssystem« nach Hauptmann als sukzessive Folge der drei Hauptdreiklänge (*F a C e G h D*) auf. Er greift auf die Abbildung zurück, die schon zur Erläuterung der Durtonleiter angefertigt worden war und die zeigt, wie die stufenweise steigende C-Durtonleiter allein mit den drei Hauptdreiklängen harmonisiert wird.²²

F a C e G h D

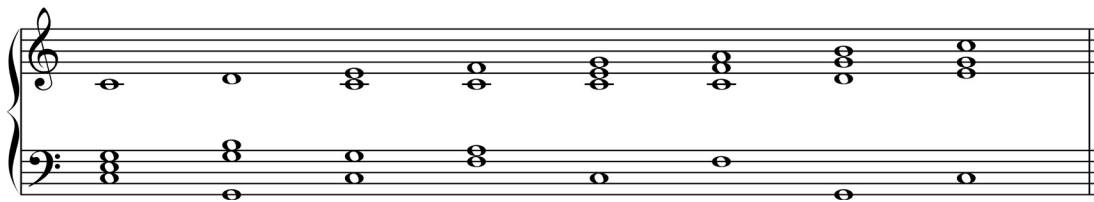


Abb. 15 »Tonartssystem« und Harmonisierung der Durtonleiter in der Oberstimme (Cornelius *UbS*, fol. 1v)

Anschließend listet er Beispiele für die mögliche Verbindung zweier Hauptdreiklänge auf.²³



Abb. 16 Beispiele für die Verbindung zweier Hauptdreiklänge (Cornelius *UbS*, fol. 1v)

Bereits hier ist festzustellen, dass für Cornelius scheinbar die Gegenbewegung in den Außenstimmen eine höhere Priorität als das Liegenbleiben der gemeinsamen Töne zu haben scheint. Dies bestätigt sich in den folgenden Beispielen, bei denen erst drei und dann vier Akkorde in beliebiger Kombination miteinander verbunden werden. Exemplarisch sind hier nur jeweils die ersten Beispiele aus Cornelius' Aufzeichnungen wiedergegeben.

²² Zur unterschiedlichen Harmonisierung in den beiden Beispielen vgl. Abb. 9 und Fußnote 12.

²³ Ob es sich bei der Zusammenstellung der Beispiele um eine lose Sammlung handelt oder um eine Aneinanderreihung, die entweder nach Bassfortschreitung oder nach Fortschreitung der Oberstimme geordnet ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Eine implizit streng systematische Vorgehensweise kann nicht festgestellt werden. Trotzdem fällt auf, dass in den Aussetzungen Cornelius' die Sopranlagen in den meisten Fällen mit denen in der vorher gelieferten harmonisierten Tonleiter übereinstimmen. Somit ist durchaus auch eine Ordnung nach Fortschreitungen in der Oberstimme denkbar.



Abb. 17 Auswahl von Verbindungen von drei Akkorden (Cornelius *UbS*, fol. 1v)



Abb. 18 Auswahl von Verbindungen von vier Akkorden (Cornelius *UbS*, fol. 2r)

Im Anschluss präsentiert Cornelius die drei Hauptdreiklänge mit ihren Umkehrungen, wobei er mit Ausnahme des Sextakkordes auf der V. Stufe, die eine Leittonverdopplung mit sich bringen würde, jeweils den Basston verdoppelt.

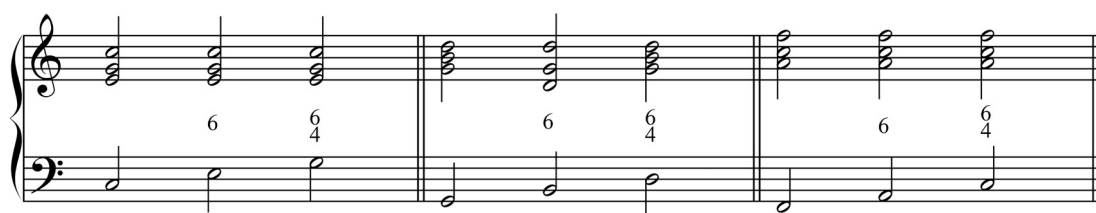


Abb. 19 Die Hauptdreiklänge mit ihren Umkehrungen (Cornelius *UbS*, fol. 2v)

Im Folgenden kommen Beispiele mit Akkordverbindungen von zwei, drei und schließlich vier Akkorden, die zunächst nur Grundstellungs- und Sextakkorde verwenden, dann vereinzelt auch den Quartsextakkord miteinbeziehen.



Abb. 20 Auswahl von Verbindungen von zwei bzw. drei Akkorden einschließlich Umkehrungen (Cornelius *UbS*, fol. 2v)

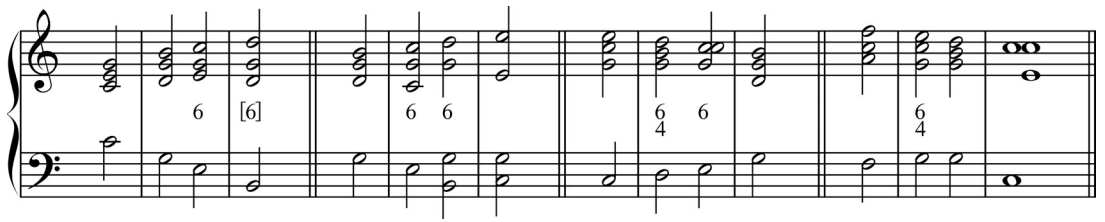


Abb. 21 Auswahl von Verbindungen von vier Akkorden (Cornelius *UbS*, fol. 3r)

Auffällig ist hier, dass Cornelius einen einzelnen Sextakkord immer als Gabelgriff verwendet. Bei zwei aufeinander folgenden Sextakkorden wird meistens der erste Sextakkord mit Terz- bzw. Basstonverdopplung (sogar wenn es sich dabei um den Leitton handelt, wie zu Beginn des zweiten Systems von Abb. 20) und der zweite als Gabelgriff verwendet.

Schließlich werden die Beispiele in der Länge erweitert.

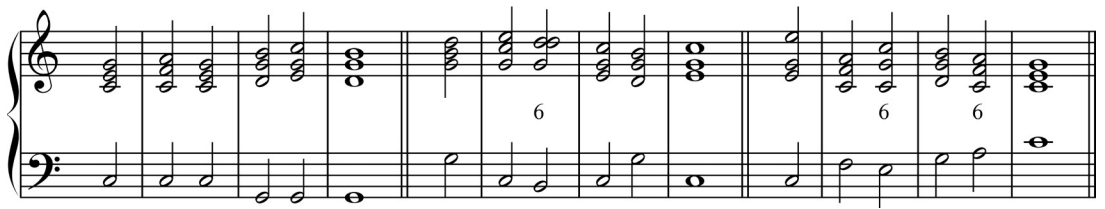


Abb. 22 Weitere Beispiele zu den Akkordverbindungen (Cornelius *UbS*, fol. 3r)

Am Ende stehen zwei choralartige Beispiele, die auch eine Gliederung in Verse erkennen lassen.

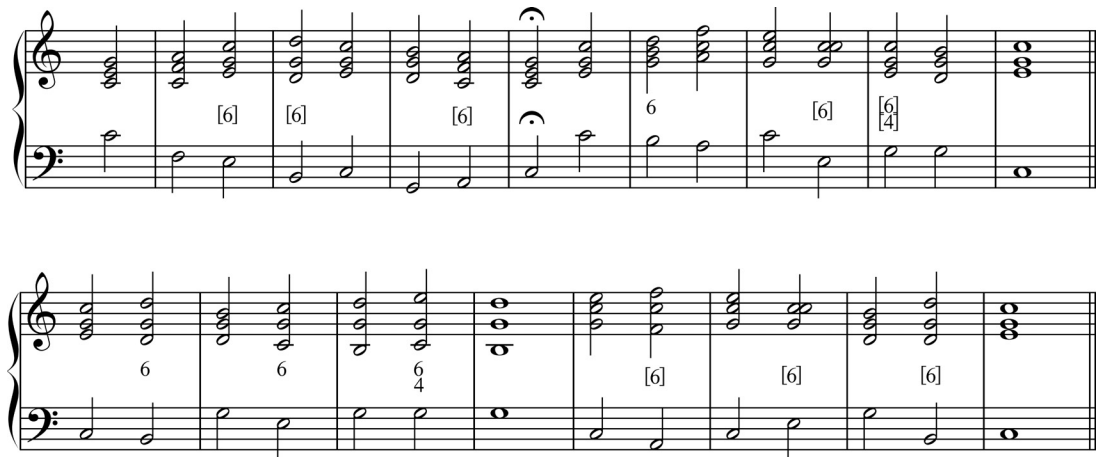


Abb. 23 Choralartige Beispiele (Cornelius *UbS*, fol. 3r)

Nach den zahlreichen Beispielen zur Verbindung der Hauptdreiklänge und ihrer Umkehrungen integriert Cornelius anschließend auf systematische, aber nicht vollständige Art und Weise die Dreiklänge der II., III. und VI. Stufe. Auf die »Tonica«, »Dominante« und »Unterdominante« und ihre Umkehrungen lässt er jeweils die »Parallellaccorde« in Grundstellung bzw. eine der Umkehrungen folgen. Exemplarisch sei dies an den Beispielen zur Verbindung der »Tonica« mit den »Parallellaccorden« veranschaulicht.

Tonica mit der II^{ten} Stufe
C dur mit dem unverwandten d moll

Musical score for the song "Ich hab' mit dem unverwundten Amond". The score is written for piano (p) and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The melody consists of a series of chords and single notes, while the bass line provides a steady accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes or chords. The overall mood is contemplative and serene.

I II

Tonica mit der III^{ten} Stufe

Musical score for 'Sonata mit der in Stille'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p). The piece is in 4/4 time and consists of 16 measures.

Tonica mit der VI^{ten} Stufe

[illegible]

Abb. 24 Beispiele mit Verwendung der Nebendreiklänge (Cornelius UbS, fol. 3v)

Auffallend ist, dass Cornelius in den gesamten Beispielen zu den Dreiklängen ausschließlich die Tonart C-Dur verwendet. Seine Vorgehensweise unterscheidet sich hier von derjenigen Hillers, der einerseits von Beginn an auch das Tongeschlecht Moll mit seinen leitereigenen Akkorden integriert und andererseits auch schon sehr früh die Versetzung auf alle anderen Töne mit einbezieht.

Ein weiterer Unterschied zu Hiller ist das Auslassen des verminderten Dreiklangs. Während Hiller diesen von Beginn an integriert und als gleichberechtigten Akkord in der Tonart auffasst, wählte Cornelius wie gezeigt eine systematische Vorgehensweise, die zunächst nur die drei Hauptakkorde, anschließend deren Umkehrungen und zuletzt die »Parallelaccorde« mit deren Umkehrungen – also insgesamt nur Akkorde mit reiner Quinte – verwendet.

Scheinbar bereitete er sich in diesem Konvolut auf einen Kurs vor, der kaum musiktheoretische Vorkenntnisse hatte und daher die Beschränkung auf das Tongeschlecht Dur und weiter die akzidenzlose Tonart C-Dur erforderte. Im weiteren Verlauf der Quelle wird der Dominantseptakkord mit seinen Umkehrungen eingeführt. Inwiefern oder zu welchem Zeitpunkt Cornelius in diesem Kurs Moll und die Versetzung auf andere Grundtöne thematisierte, ist diesen Aufzeichnungen nicht zu entnehmen.

Diese unterschiedliche Vorgehensweise macht auch eine veränderte Auffassung des Akkordbegriffs deutlich. Hiller empfiehlt nach der Verbindung der Bassfortschreitungen mit ausschließlicher Verwendung des Dreiklangs die erneute Harmonisierung der Beispiele mit zwei sekundweise aufeinanderfolgenden Bassnoten, nun allerdings nach dem Schema Dreiklang – Sextakkord, Sextakkord – Dreiklang und Sextakkord – Sextakkord, bei den stufenweise fortschreitenden Basstönen auch mit Einbezug des Quartsextakkordes.²⁴ Bei Sextakkorden bzw. Quartsextakkorden steht also nicht die dazugehörige Fortschreitung von Grundstellungs-

24 Hiller 1860, S. 6.

akkorden im Vordergrund. Vielmehr zählt die Bassfortschreitung, die Klänge darüber sind variabel einsetzbar.

Für Cornelius ist die Hierarchisierung in die »drei großen Dreiklänge der Tonart« und deren drei »Parallelaccorde« auf der II., III. und VI. Stufe mit ihren Umkehrungen entscheidend, die wie gezeigt auch in dieser Reihenfolge systematisch eingeführt werden.

2. Kapitel: Dissonanz – Septimenakkorde – Dominantseptimenaccord

»Gesetz und Regel«

Laut Peter Cornelius' Lehrplan (1867) sollte auf den »Dreiklang und seine beiden Verwechslungen« das Kapitel zum »Dominantseptimenaccord« folgen. Die Aufzeichnungen, die für dieses Kapitel relevant sind, zeigen allerdings, dass diesem Thema zur Akkordlehre ein grundlegender Abschnitt vorgeschaltet ist. Bevor Cornelius die Septakkorde und im Besonderen den Dominantseptakkord vorstellen kann, muss er auf das eingehen, was die Septakkorde von den Dreiklängen unterscheidet: die Dissonanz.

Das Prinzip, das Dissonanzen in ihrer satztechnischen Verwendung leitet, folgt den gleichen Gesetzmäßigkeiten des organischen Ganzen, die den anderen bereits besprochenen harmonischen Phänomenen zugrunde liegen. Bisher hat sich Cornelius der Harmonisierung von Tönen in der Melodie und der Folge und Verbindung von Dreiklängen gewidmet. Hier waren die »vermittelnden Töne« von immenser Bedeutung. Ein »vermittelnder Ton« spielt ebenso eine entscheidende Rolle, wenn Cornelius, in Anlehnung an Hauptmann, die Septakkorde und ihren Kern, die Dissonanz, vorstellt.

Hauptsächliche Quelle für die folgende Zusammenstellung ist der Fließtext aus Cornelius *Ab1*, fol. 89v–94r, datiert auf 25. Juni bis 6. Juli 1868.

Definition der Dissonanz

Zunächst kommt Cornelius auf das Prinzip zu sprechen, das die Dissonanz als zweistimmiges satztechnisches Phänomen bestimmt. Cornelius übernimmt wörtlich die Definition, mit der Hauptmann sein Kapitel »Dissonanz«²⁵ einleitet.

Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt ist die Dissonanz.²⁶

»Die melodische Folge« bezeichnet zwei Töne, die eine Sekunde auseinander liegen. Anschließend werden die Gesetzmäßigkeiten der »melodischen Folge« auf den Zusammenklang zweier Töne in Form der Dissonanz übertragen. Die »umwandelnde Bedeutung eines dritten Tones« spielt auch in den Beschreibungen Hauptmanns die entscheidende Rolle bei der Vermittlung zweier sekundweise entfernter Töne, wenn auch in einer noch weiter gefassten Dimension. Beim Vergleich mit den Erläuterungen Hauptmanns, wird ein grundlegender Unterschied in der Herangehensweise klar. Während Cornelius hier in einem nüchternen, fast technischen Ton von einem Bedeutungs-»wechsel« spricht, betont Hauptmann den dynamischen, beinahe existenziell aufgeladenen »Uebergang« der harmonischen Bedeutung: »Die Fortschreitung aus der ersten Stufe der Tonleiter in die zweite bestimmt sich an der Dominant, indem diese aus der Quintbedeutung

²⁵ Hauptmann 1853, S. 74.

²⁶ Cornelius *Ab1*, fol. 89v.

in die des Grundtones übergeht.«²⁷ Dieses grundsätzlich unterschiedliche Vokabular ergibt in der Folge große Unterschiede in den Definitionen und Erklärungen.

Die melodische stufenweise Folge zweier Töne erkannten wir als durch einen dritten Ton vermittelt, welcher zu beiden in Beziehung steht und bei ihrer Folge seine Bedeutung wechselt. Ganz so verhält es sich nun, wenn wir die stufenweise Folge als Zusammenklang setzen. Jener dritte Ton wird für den Moment des Zusammenklangs zwei Bedeutungen auf einmal haben, statt wie früher bei der melodischen Folge nacheinander. Darin offenbart sich ein Widerspruch. Dieser Widerspruch wird aufgehoben indem der Ton aus der zweifachen Bedeutung in die einfache zurücktritt.²⁸

Dargestellt ist dieser Bedeutungswechsel in einem Notenbeispiel, in dem Cornelius die »drei Momente« der typischen Vorhaltswendung darstellt. Diese erläutert er im Anschluss daran näher. Wichtig bleibt der gerade beschriebene »dritte Ton«, in diesem Beispiel (Abb. 25) das g.

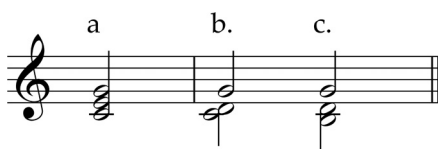


Abb. 25 Drei Momente der Vorhaltswendung
(Cornelius *Ab1*, fol. 89v)

Unser Beispiel [Abb. 25] enthält in a. b. c. die drei Momente der Vorbereitung, des Eintritts und der Auflösung der Dissonanz wie sie bei jedem Vorhalt erscheinen. Der Ton g ist der auf den es ankommt; er ist Quint in der Vorhaltsharmonie bei a; tritt bei b in die widersprechende Bedeutung von Grundton und Quint zugleich und geht bei c in die einfache Grundtonbedeutung über.²⁹

Cornelius' Rückbezug auf die »organische Lehre«, wie sie Hauptmann vorstellt, findet im Anschluss daran statt.

Wohlzumerken ist, daß diese Art der Vorhaltsauflösung die hauptsächlich geforderte ist, indem g bei diesem Hergang schließlich ein Andres wird als es Anfangs war, und somit der Idee der Folge, als einem Werden, Wechseln am besten entsprochen ist.³⁰

Herleitung der »Septimenaccorde«

Dieses Prinzip des Zusammenklangs von aufeinanderfolgenden Einzeltönen in der Dissonanz überträgt er auf die Akkordbildung und dort auf den »Zusammenklang einer Folge von Dreiklängen«.³¹ Hierin liegt, laut Cornelius, der Hauptmann hier wörtlich zitiert,³² der Ursprung der »Septimenaccorde«.

27 Hauptmann 1853, S. 75. Hierbei ist zu beachten, dass er seine Bedeutung als Grundton und Quint immer im Bezug auf die zugrunde gelegte terzgeschichtete Form des jeweiligen Dreiklangs erhält.

28 Cornelius *Ab1*, fol. 89v.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd., fol. 90r.

32 Vgl. Hauptmann 1853, S. 76.

Ganz so, wie aber nun hier die Folge von zwei Tönen als Zusammenklang gesetzt die Vorhaltsdissonanz ergab, so bildet der Zusammenklang einer Folge von Dreiklängen wie wir sie im letzten Capitel veranschaulicht haben den Septimenaccord.

Der Septimenaccord ist der Zusammenklang zweier durch ein gemeinschaftliches Intervall verbundener Dreiklänge: Er bildet sich durch den Übergang aus dem einen in den andren indem der erste mit dem zweiten noch fortbesteht.³³

Zwei Dreiklänge, die in ihrem Zusammenklang den Vierklang bilden sollen, haben demnach zunächst zwei Töne gemeinsam.

Ein Beispiel [Abb. 26] in welchem wir die Dreiklangsfolgen des vorigen Capitels und den Zusammenklang dieser Folgen als Septimenaccorde nebeneinanderstellen mache den Hergang der Accordbildungen ohne lange Erklärung deutlich.³⁴

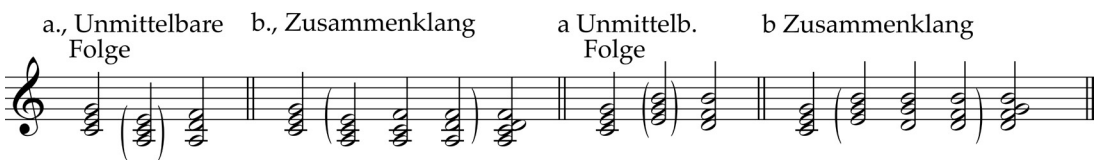
1., Terzverwandt



2. Quintverwandt



3., Unverbunden.



oder 3., ohne Dreiklangsvermittlung



Abb. 26 Bildung der Septimenaccorde aus Akkorden, als Folge und Zusammenklang (Cornelius *Ab1*, fol. 90r)

Bei der Verbindung von zwei terzverwandten Klängen (Abb. 26, Zeile 1), mit zwei gemeinsamen Tönen und jeweils einem unterschiedlichen Ton, ergeben alle vier Töne der beiden Akkorde zusammen den Vierklang. Während bei terzverwandten Klängen dieses additive Verfahren direkt anwendbar ist, ist dies bei einer Verbindung von quintverwandten (Abb. 26, Zeile 2), d. h. zwei Dreiklängen mit nur einem gemeinsamen Ton und jeweils zwei unterschiedlichen Tönen, und den unverbundenen Dreiklängen (Abb. 26, Zeile 3–4) nicht ohne Umweg möglich. Die vier Töne des Vierklangs ergeben sich in diesen Fällen mit Hilfe der verbindenden Akkorde, die zwischen den Dreiklängen ergänzt werden. (Sie sind im Notenbeispiel mit Klammern

³³ Cornelius *Ab1*, fol. 90r.

³⁴ Ebd.

gekennzeichnet.) Sie haben jeweils zwei gemeinsame Töne mit dem vorhergehenden und dem folgenden Akkord. Der letztendliche Vierklang besteht dann aus den Tönen der letzten beiden Dreiklänge in dieser (hypothetischen) Folge. Anders als Hauptmann, der diesen Vorgang erläutert, beschränkt sich Cornelius auf Notenbeispiele, in denen er die jeweiligen Fälle vorstellt. Hauptmann bezeichnet den »Uebergang« als einen »zusammengesetzte[n]«, in dem »beide Fortschreitungen [...] zugleich geschehen [können], aber es würde nicht die zweite vor der ersten oder ohne die erste geschehen können, [...] wie die erste vor der zweiten oder ohne die zweite geschehen kann.«³⁵ Cornelius' Beispiele entsprechen denen Hauptmanns.³⁶

Diese letzten beiden Möglichkeiten der Herleitung von Septakkorden aus zwei unverbundenen Dreiklängen sind bei Cornelius nicht näher spezifiziert. Hauptmann hingegen ergänzt eine Erläuterung, die den Unterschied zwischen beiden Vorgängen deutlich macht. Im ersten Fall (Abb. 26, Zeile 3) sind beide Dreiklänge »[d]urch den zwischenliegenden Dreiklang vermittelt«. Das heißt, dass hier ein terzverwandter Molldreiklang in Grundstellung (in C-Dur a-Moll oder e-Moll) zum Ausgangspunkt genommen wird. Im zweiten Fall (Abb. 26, Zeile 4) befinden sie sich »[i]n der Dreiklangssuccession ohne vermittelnd substituirtten Accord«.³⁷ Hiermit bezieht er sich auf die Folge der terzverwandten Dreiklänge, die zum Zielklang führen. Sie startet mit dem initialen Durdreiklang, auf den der Molldreiklang als Sext- bzw. Quartsextakkord folgt. Dadurch ergeben sich für die letztlichen Septakkorde unterschiedliche Umkehrungen, was sich wiederum auf die Stimmführung der Septime (bezogen zum Ausgangsklang) auswirkt.

Bei näherem Anschauen des Beispiels [Abb. 26] drängt sich uns die Bemerkung auf, daß die Septime immer entweder vorbereitet ist, oder stufenweise abwärtssteigend eintritt, nicht aber aufwärtssteigend zu einem Grundton herantritt. Dies kann sie nur im Hauptseptimenakkord und den andern Vierklängen an denen die verminderten Dreiklänge Theil haben, wie wir ja aus der Praxis wissen, daß der Dominant- und verminderte Septimenaccord frei und ungebunden eintreten können.³⁸

Anders als Hauptmann, führt er die »organische Forderung« dieser »empirischen Regel« nicht näher aus.³⁹ Diese Randbemerkung zur Stimmführung der Septime wird bei Cornelius später erneut aufgegriffen und als »harmonisches Gesetz« bezeichnet.⁴⁰ Auch auf die genannten Lizenzen in Bezug auf die dominantischen Klänge, allen voran des »Dominantseptimenaccords«, wird er später nochmals zu sprechen kommen.⁴¹

Fortschreitung der »Septimenaccorde«

Auf die Bildung der Septakkorde folgt die Beschreibung der Akkordfortschreitung. Zunächst wird die Fortschreitung vom Septakkord zum folgenden Klang vorgestellt. Diese erfolgt über das »gemeinschaftliche Intervall«, das die beiden zum Septakkord zusammengesetzten Dreiklänge gemeinsam haben; zunächst muss der zwischen der Terz liegende Einzelton ermittelt werden.⁴² Erst danach wird die Auflösung der Septime in einen den vermittelnden Ton beinhaltenden Dreiklang möglich.

35 Hauptmann 1853, S. 78.

36 Ebd., S. 85 f.

37 Ebd., S. 86.

38 Cornelius *AbI*, fol. 90v.

39 Hauptmann 1853, S. 80.

40 Cornelius *AbI*, fol. 93v.

41 Ebd., fol. 94r.

42 Ebd., fol. 90v.

Wie es bei der melodischen Folge ein einzelner Ton war, der sie vermittelt und andre Bedeutung mache, so ist es bei der Akkordfolge ein Intervall, das andre Bedeutung annimmt und beiden Dreiklängen eigen ist. Für dieses Intervall doppelter Bedeutung muß erst der Ton doppelter Bedeutung eintreten, damit die Septime in ein bestimmtes Verhältniß tritt; dieser vermittelnde Ton wird auch hier zu dem einen der dissonirenden Töne Grundton, zum andren Quint sein müssen.⁴³

Cornelius stellt vor, wie diese beiden Schritte zusammengenommen die Auflösung des Akkords ergeben.

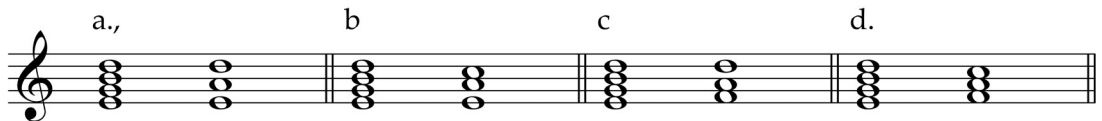


Abb. 27 Beispiel für die Auflösung mit Hilfe des »gemeinschaftliche[n] Intervall[s]« $g-h$ (Cornelius *Ab1*, fol. 90v)

Wir sehen das gemeinschaftliche Intervall $g-h$ zu dem Einzelton a zusammentreten welches dann entweder Grundton zu e ist wie bei b. oder Quinte von D wie bei c) oder er wird Terz wie bei d. Der Hergang der Auflösung stellt einen zusammengezogenen [dar] indem der vermittelnde Ton und die [...] Auflösung der Septime nach Oben oder unten oder auch beides zugleich mit dem vermittelnden Ton zusammen eintritt.⁴⁴

»Folgen von Septimenaccorden«

Darüber hinaus erläutert Cornelius weitere Möglichkeiten der Auflösung. Im Mittelpunkt steht jeweils der Umgang mit dem »mittleren Intervall«. Diese Darstellungen bilden den Einstieg in das Kapitel »Folgen von Septimenaccorden und Stimmfortschreitung in den Septimenharmonien«.

Es gibt noch eine andre Art der Dissonanzvermittlung und Auflösung im Septimenaccord als die im vorigen Capitel beschriebene. Statt daß wie dort für die beiden mittleren Töne der vermittelnde Ton eintrat, das a , für g u. h welches dann in die Doppelbestimmung von Quint oder Grundton zu e und d trat, kann die Auflösung so geschehen daß einer von den Tönen des mittleren Intervalls verharret, und aus der zweifachen Bedeutung die er im dissonirenden Akkord einnimmt in die einfache des Auflösungsaccords tritt, wobei der andre Ton des mittleren Intervalls um auch zur Auflösung zu gelangen in den Auflösungston der Septime oder des Basses treten muß, oder auch verharren kann, so daß das ganze mittlere Intervall liegen bleibt und eine neue Septimenharmonie entsteht, durch welchen Vorgang dann also eine Folge von Septimenaccorden ihre Erklärung findet.⁴⁵

Diese drei Möglichkeiten, wie das »mittlere Intervall« an der Akkordfortschreitung beteiligt ist, werden anhand des folgenden Beispiels illustriert. Später wird sich Cornelius ein weiteres Mal auf dieses Beispiel beziehen und erläutern, welche der Fälle unter welchen Voraussetzungen gebräuchlich und wohlklingend sind.

⁴³ Cornelius *Ab1*, fol. 90v.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., fol. 91r.

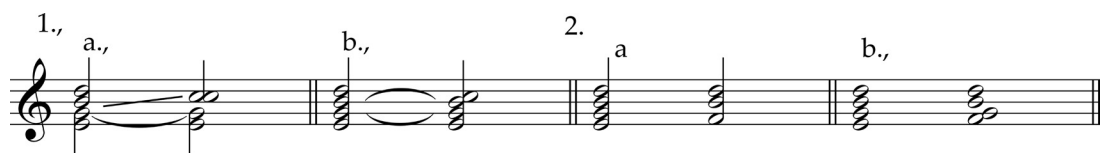


Abb. 28 Beispiel 1) und 2) für die Auflösungen des Septimenaccords (Cornelius *Ab1*, fol. 91r)

Beispiel 1.,a [Abb. 28] zeigt G in der Doppelbedeutung als Terz des Emoll akkords und Grundton des G dur accords; in dem es bei der Auflösung liegen bleibt, erhält es die einfache Bedeutung der Quint im C dur akkord. *h* wird aber gezwungen nach C zu treten wie es bei 1a geschieht oder liegenbleibend wie bei 1.,b in eine andre Doppelbedeutung zu treten.

Bei 2a., geschieht die Auflösung an dem oberen Ton des mittleren Intervalls. *h* tritt aus der Doppelbedeutung von Quint oder Terz in e moll oder G dur in die einfache des Grundtons im verminderten Dreiklang *h D F*. Dabei wird *G* gezwungen in den Auflösungston des Basses abwärts zu treten, oder auch liegen zu bleiben, wie bei 2b. gezeigt ist, so daß ein neuer Septimenaccord entsteht.⁴⁶

Nachdem nun mit der Form und der Fortschreitung der Septakkorde zwei der »drei Momente« der Septakkorde vorgestellt sind, wird noch die fehlende Phase, der Eintritt des Septakkords, beschrieben. Hierbei wiederholt er die bereits vorgebrachten Erläuterungen. Anders als in der ersten Erwähnung, werden die aus der Fülle der möglichen Akkordbildungen herauskristallisierten zwei konventionellen Fortschreitungen als »natürliches Gesetz« bezeichnet.

Ehe wir aber auf eine solche Folge von Septimenaccorden näher eingehen, wie sie in den Beispielen 1b und 2b [Abb. 28] entstehen wollen wir uns im Notenbeispiel noch einmal die Bildung des Vierklangs als zusammenklingende Fortschreitung von einem Dreiklang zum andren gegenwärtigen und uns dabei des natürlichen harmonischen Gesetzes bewußt werden daß die Septime wo sie unvorbereitet ist immer nur aus dem Grundton eines Dreiklangs oder aus dessen Octave stufenweise nach abwärts tretend hervorgehen kann, daß sie aber nie aufwärts zu einem liegenden Grundton herantreten darf, während der Grundton bei vorbereiteter Septime frei eintreten kann.⁴⁷

Diese Ausführungen werden in der Folge in Form von kommentierten Notenbeispielen gegeneinander abgewogen (im Hinblick auf Wirkung und Satzfehler wie beispielsweise »Quintenfolgen«, im heutigen Sprachgebrauch als Quintparallelen bezeichnet) und mit Anmerkungen zur metrischen Stellung versehen.

⁴⁶ Cornelius *Ab1*, fol. 91r–91v.

⁴⁷ Ebd., fol. 91v.

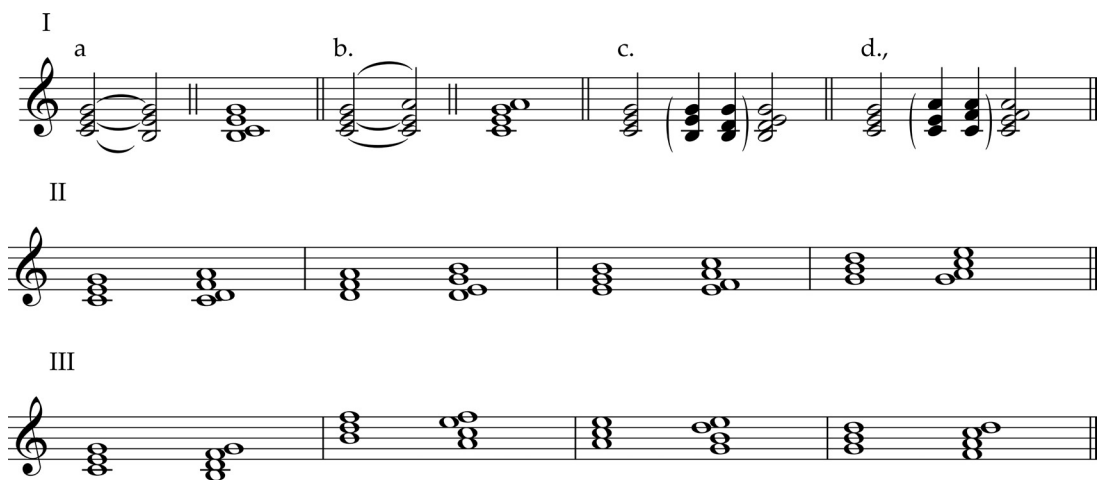


Abb. 29 Beispiel I, II und III zum Eintritt von Septimenaccorden (Cornelius *Ab1*, fol. 91v)

Im Beispiel I [Abb. 29] sehen wir bei den zusammengefaßten Folgen terz und quintverbundener Dreiklänge das natürliche Gesetz walten daß die unvorbereitete Septime aus dem Grundton des ersten Akkordes nach unten tritt; es ist dies ja die einzig richtige Art, wie dem unterliegenden C dur Dreiklang der oberliegenden E mol [sic] Dreiklang melodisch verbunden wird. Wir sehen aber auch das A bei Ib und das f bei Id frei nach Oben hinzutreten. Diese Übergangstöne nach der Unterdominantseite sind eben Grundton des neu hinzutretenden Akkords, d. h. ein primäres, erstes, durch nichts bedingtes, und treten daher sowohl frei zu jeder Stimme heran, als sie auch meist rhythmisch den guten Takttheil haben, während die frei eintretende Septime als zusammenfassender Ton nach der Oberdominantseite Quint des neuen Akkordes, also ein Sekundäres, bedingtes ist und deshalb auch rhythmisch regelmäßig nur den schwachen Takttheil bekommt.

Aus dem Beispiele II hören wir daß die zusammengefaßte Folge von unverbundenen Dreiklängen nach der Oberdominantseite gut klingen trotz der darin enthaltenen Quintenfolgen, und bemerken auch daß der Grundton des Septimenakkords frei nach Oben schreitend eintritt, während die Septime schon vorbereitet ist; bei III hören wir, daß von den unverbundenen Dreiklängen nach der Oberdominantseite nur der erste wohlklingend ist, die andren dagegen etwas Gefühlswidriges haben; wir bemerken auch, daß die Septime nicht wie erforderlich aus dem Grundton, sondern aus der Quint des Ausgangsakkords eintritt.⁴⁸

Diese Erläuterungen zu den drei Phasen des Dissonanzgebrauchs, Vorbereitung – Eintritt – Auflösung, werden auf die Folge mehrerer Septakkorde übertragen. Hierbei werden alle möglichen Fortschreitungen vorgestellt und gegeneinander in ihrer Wirkung abgewogen. Cornelius überträgt hier die Zusammenstellung Hauptmanns in Notenbeispiele, wobei er Beispiel 1c – wohl der Leserlichkeit wegen – oktaviert.⁴⁹

Kehren wir nun zum Anfang dieses Capitels zurück und bilden uns Folgen von Septimenaccorden aus dem tonischen Dreiklang, so würden sich uns aus dem Anhören und Anschreiben derselben von selbst die resultierenden Beobachtungen aufdrängen.⁵⁰

⁴⁸ Cornelius *Ab1*, fol. 92r.

⁴⁹ Hauptmann 1853, S. 109 f.

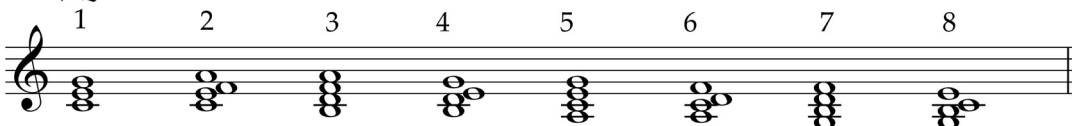
⁵⁰ Cornelius *Ab1*, fol. 92v.

I

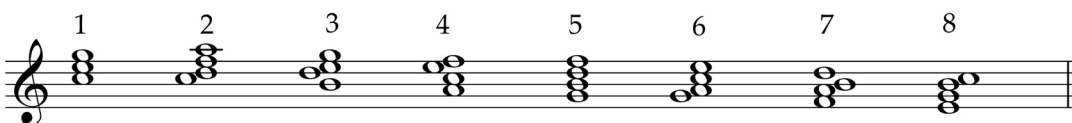
a. Terzverwandt



b., Quintverwandt

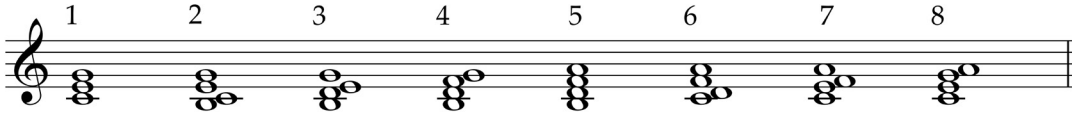


c. Unverbunden.



II

a., Terzverwandt



b., Quintverwandt



c., Unverbunden:



Abb. 30 Beispiel I für »Vierklangsreihen nach der Unterdominantseite« und II für »Vierklangsfolgen nach der Oberdominantseite« (Cornelius *Ab1*, fol. 92v)

Prüfen wir die vorstehenden sechs Beispielreihen [Abb. 30] durch aufmerksames Anhören, so werden wir finden, daß nur die beiden ersten Reihen wohlklingende Folgen enthalten, weil die Septime hier immer vorbereitet ist. Natürlich! es wird ja immer der oberhalb [...] liegende Dreiklang [mit] dem unterhalb liegenden verbunden und die Septime ist also schon da, der neue Dreiklang bringt jedesmal nur den Grundton hinzu, und dieser kann in jeder Weise frei zu den übrigen Stimmen hinzutreten. Doch schon die dritte Reihe ist nicht mehr zu brauchen, obwohl auch hier die Septime immer vorbereitet ist, die übrigen Stimmen schreiten öfters in Quinten [gemeint sind Quintparallelen] aus einem unverbundenen Dreiklang in den andren. – Ganz unmöglich werden wir aber die Reihen des Beispiels II [Abb. 30] finden. In ihnen wird der unterhalb liegende Dreiklang jedesmal [mit] dem unterhalb liegenden verbunden, und die Septime ist der neu hinzukommende Ton, die Quint des oberliegenden Dreiklangs. Sie ist also unvorbereitet und tritt fort-

während nach oben zu dem liegenden Grundton heran, was gegen das natürliche harmonisch melodische Gesetz geschieht und deshalb auch unserem Gefühl, unserem Ohr zu wider ist.⁵¹

Diese Beurteilung nach dem »natürliche[n] harmonisch melodische[n] Gesetz« und dem »Gefühl« wendet er auch auf das eingangs gesetzte Beispiel der unterschiedlichen Septakkordfortschreitungen an (vgl. Abb. 28, nochmals abgebildet in Abb. 31).

Um den Unterschied zwischen den Akkordfolgen der Beispiele I und II [Abb. 30] recht zu erkennen, wenden wir uns zu dem Beispiel zurück mit welchem wir di[e]s achte Kapitel begonnen haben.⁵²



Abb. 31 Beispiel 1. und 2. für die Auflösungen des Septimenaccords (Cornelius *Ab1*, fol. 91r; entspricht Abb. 28, anders als im Original hier erneut abgedruckt)

Die ersten wohlklingenden Reihen unsres jetzigen ersten Beispiels [Abb. 30] folgen der dortigen Auflösung bei 1,b) [Abb. 31]. Die übelklingenden Reihen unseres jetzigen zweiten Beispiels [Abb. 30] folgen der dortigen Auflösung bei 2b) [Abb. 31] in welcher die Septime zu einem liegenden Grundton aufwärts schreitend herantritt, was in diesem Falle wohlklingend ist, weil wir es hier mit dem Dominantseptimenaccord zu thun haben [...]. Für eine Folge von Septimenaccorden in welchen nothwendig auch die Nebenakkorde, die Akkorde des unveränderten Systems eine Stelle finden müssen ist ein solches fortgesetztes Eintreten der unvorbereiteten Septime nach oben dem Gehör zuwider.

Die Reihen des Beispiels II [Abb. 30] sind aber umgekehrte Folgen, was sich erkennen läßt wenn man sie in Rückbewegung vom Schluß zum Anfang spielt. Dann sind sie aber Akkordreihen nach der Unterdominantseite, und IIa ist eine vollkommen krebsgängige Wiederholung von Ia, woraus schließlich noch einmal zu erhärten ist, daß nur nach der Unterdominantseite richtig klingende Folgen von Vierklängen naturgemäß sind, wie wir dies auch an allen praktischen Anwendungen in den Meisterwerken bestätigt finden werden.⁵³

Zusammenfassend geht Cornelius auf die Klangwirkung des Übergangs vom C-Dur-Dreiklang in den F-Dur-Dreiklang mit großer Septime und den G-Dur-Dreiklang mit kleiner Septime ein. Hier erläutert er auch nochmals, mit einem direkten Zitat Hauptmanns,⁵⁴ die Besonderheiten des Dominantseptakkords.

Es bleibt uns nun noch eine wichtige Schlussbeobachtung an unsren letzten Beispielen [Abb. 30] übrig [...]. [In] Beispiel Ia) sehen wir von Glied eins bis vier die Folge der Akkorde *C e G* und *C D F a* durch eine richtige gesetzliche Reihe von Vierklängen vermittelt, die uns das *D* als durch *e* hervorgehend zeigt und uns erklären mag, warum auch mit Auslassung der Glieder 2 u. 3 der Schritt von 1 bis 4 trotz seiner Quinten nichts quintenhaftes für unser Ohr hat. [In] Beispiel IIa)

51 Cornelius *Ab1*, fol. 93r.

52 Ebd. Gemeint ist das Kapitel »VIII. Folgen von Septimenaccorden und Stimmenfortschreitungen in den Septimenharmonien« (ebd., fol. 91r).

53 Ebd., fol. 93r–93v.

54 Hauptmann 1853, S. 112.

sehen wir vom ersten bis zum vierten Glied den Akkord $C e G$ und $h D F G$ durch eine unrichtige und ungesetzliche Folge vermittelt. Dennoch klingt auch mit Auslassung der Mittelglieder die Folge $C e G$ und $h D F G$ dem Ohr befriedigend, trotzdem daß die Septime des Akkords $G h D F$ in seiner Quintsextlage, daß also F aus e aufwärts schreitend an das G , den liegenden Grundton herantritt. Es beruht dies auf der Natur des Dominantseptimenaccords den wir jetzt nebst den beiden andren Vierklängen in welchen die Gränzen des Tonartsystems verbunden erscheinen, im nächsten Capitel näher betrachten wollen.⁵⁵

»Die Natur des Dominantseptimenaccords«⁵⁶

Das angekündigte folgende Kapitel zur »Natur« des Dominantseptakkords ist in dieser Heftung nicht zugänglich. Man kann und muss davon ausgehen, dass Cornelius dort die Behandlung dieser Vierklänge in Gesetz und Regel darstellt und in ihrem Gebrauch mit Notenbeispielen illustriert. Es ist anzunehmen, dass Cornelius sich auch hier an den Ausführungen Hauptmanns orientiert, die im Folgenden stattdessen auszugsweise wiedergegeben werden.

Die »Natur« des Dominantseptakkords baut in der Theorie Hauptmanns auf der »Doppelbestimmung« des »dritten« Tones auf, die bei dem »Zusammenklang zweier gegen einander dissonirender Töne« auftritt. In diesem Falle wird sie

in der Grundeinheit der Tonart selbst gesetzt, wenn ihre beiden Dominanten zugleich erklingen; denn es ist dann die Tonica zugleich Quint der Unterdominant und Grundton der Oberdominant.

$$\begin{array}{ccccc} & & \text{I} & - & \text{II} \\ F & & C & & G. \\ & & \text{I} & - & \text{II} \end{array}$$

Dies ist die Quintbeziehung dieser beiden Töne, welche sie im Grundtone haben, und die Spaltung dieses Grundtones in entgegengesetzte Bedeutung. Die Terzbeziehung, den Accordzusammenhang, finden die dissonirenden Töne aber in der gleichzeitigen Verbindung des Oberdominantdreiklanges mit dem verminderten Dreiklange der Oberdominantseite, $G-h-D-h-D-F$, als Dominantseptimenaccord,

$$\begin{array}{ccccccc} \text{I} & - & \text{III} & - & \text{II} \\ G & & h & & D & & E \\ & & \text{I} & - & \text{III} & - & \text{II} \end{array}$$

der zu seiner Auflösung eben jene Quintbeziehung der Töne F und G im Grundtone C erst fordert.⁵⁷

Der Dominantseptakkord erhält durch diesen Bezug zur Tonika eine besondere Stellung innerhalb der Tonart.

Diesem Septimenaccorde kommt als Dissonanz in der Tonart die Bedeutung zu, welche der tonische Dreiklang als Consonanz in ihr hat. Er bezieht sich unzweideutig auf diesen; denn es ist eben der Grundton des tonischen Dreiklanges selbst, welcher hier durch die beiden Dissonanztöne

⁵⁵ Cornelius *AbI*, fol. 93v–94r.

⁵⁶ Ebd., fol. 94r.

⁵⁷ Hauptmann 1853, S. 113 f.

in sich entzweit, und dessen Einheit durch die Auflösung wieder hergestellt wird. Daher führt dieser Septimenaccord auch zu vollkommenem Schlusse.⁵⁸

In Folge kommt Hauptmann auf das Intervall zu sprechen, das den Dominantseptakkord eindeutig auszeichnet.

Characteristisch ist im Dominantseptimenaccorde [...] das Intervall der verminderten Quint, welches in dieser Harmonie zwischen der Terz des Oberdominantaccordes und dem Grundtone des Unterdominantaccordes [in C-Dur *F*] enthalten ist. Wenn in der C-Dur- oder C-Molltonart die Töne *h* und *F* zusammentreten, so wird *h* nach *C*, *F* nach *e*, in der Molltonart nach *es* sich bewegen wollen. Eine Dreiklangs-Einheit ist zwischen *h* und *F* nicht vorhanden; eine solche auf nächstem Wege im Zusammenklange herzustellen, ist die Forderung in beiden Tönen. Jeder von ihnen sucht aber sich selbst geltend zu machen, und so ist es der Ton *F*, welcher *h* nötigt nach *C* zu treten, und der Ton *h* ist es, welcher *F* nach *e* sich zu bewegen drängt, und in der Molltonart nach *es* nöthigen wird [...].⁵⁹

Unter den Septimenakkorden *G h D / F*, *h D / F a*, *D / F a C*, die »das verwendete System bezeichnen«, indem sie »die äussersten Töne des unverwendeten Systems, *D* und *F*, verbunden enthalten«, kommt dem Dominantseptimenakkord eine besondere Bedeutung zu.⁶⁰

Den Bezug auf den Grundton, *C*, hat aber, in der Dissonanz *G–F*, der Septimenaccord *G–h–D / F*, sowohl in der Dur-, wie in der Molltonart; weshalb nicht der erstgenannte [*h D / F as*], sondern dieser letztere die Bedeutung als Hauptseptimenharmonie in Anspruch zu nehmen berechtigt ist.⁶¹

Die satztechnischen Lizenzen, auf die Cornelius eingeht, ergeben sich aus der in Folge beschriebenen »Natur« des Dominantseptimenakkordes und der speziellen Funktion seiner Septime.

Wenn wir die Septimenharmonie allgemein nur im Begriffe einer Dreiklangs-Zweiheit fassen können und die Dissonanzdreiklänge in diesem Begriffe organische Existenz haben, gleich den Consonanzdreiklängen, so haben sie dieselbe doch eben nur als dissonante, als in ihrer Natur entzweite Accorde, die in ihren Bestandtheilen sich nicht in sich zusammenschliessen. Im ersten der obigen drei Septimenaccorde, in *G–h–D / F*, der in der Verbindung der Dreiklänge *G–h–D* und *h–D / F* besteht, wird der verminderte Dreiklang *h–D / F* den Bestandtheil des *G*-Durdreiklanges, *h–D*, an diesen, mit ihm verbunden, völlig abtreten: man vernimmt den Septimenaccord *G–h–D / F* als Zusammenklang des Oberdominantaccordes *G–h–D* mit dem Unterdominantgrundtone *F*. [...] In der Dominantseptimenharmonie, *G–h–D / F*, steht die Septime getrennt und ausser aller wirklichen Dreiklangsbeziehung zu dem Accorde. [...]

Da die Septime des Oberdominantaccordes aber keinem Tone des unter ihm liegenden Dreiklanges verbunden ist, da sie ferner entschieden Grundton ist (des Unterdominantaccordes), ein Primäres, an sich selbst Gültiges, nicht Quint, wie es die Septimen im unverwendeten Systeme sind, die als Secundäres ihre Herleitung aus dem Primären, aus dem Grundtone erhalten mussten, so wird dieses Intervall hier zu dem Dreiklange auch eben sowohl aufsteigend als absteigend, überhaupt frei hinzutreten können, wie der Grundton eines jeden Septimenaccordes in auf- oder absteigender

58 Ebd., S. 114.

59 Ebd., S. 114f.

60 Ebd., S. 119.

61 Ebd., S. 117.

Bewegung, oder als neu hinzukommende Stimme zu dem Dreiklange treten konnte. Zu dem Dreiklange *G-h-D*, als Oberdominantaccord, wird, abgesehen von einer besonderen Art melodischer Herleitung, *F*, der Grundton des Unterdominantaccordes, kommen können, eben wie zu demselben Dreiklange *e*, der Grundton des mit ihm Terz-verwandten *e*-Molldreiklanges eintreten kann.⁶²

»Übung und Beispiel«

An mehreren Stellen in Cornelius' Aufzeichnungen sind Beispiele zur Vorbereitung und Fortschreitung von Septimenakkorden im Allgemeinen und dem Dominantseptakkord im Speziellen zu finden. Die im Folgenden verwendeten Dokumente (Cornelius *Ab1*, fol. 64v–72v und Cornelius *UbK*) tragen Datierungen zwischen März 1869 und Januar 1871. Cornelius bezieht viele seiner Notenbeispiele direkt aus den *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* von Ferdinand Hiller. Er hält sich allerdings unterschiedlich streng an die von Hiller vorgegebene

III.

Die Nebenseptimenakkorde und alterirten Akkorde.

Anmerkung. Nur wenigen dieser wichtigen Akkorde ist bisher die Ehre besonderer Namen zu Theil geworden. Ich erlaube mir folgende Bezeichnungen vorzuschlagen,

- 1.) Für den Durdreiklang mit grosser Septime:
der grosse Septimenakkord.
- 2.) Für den Molldreiklang mit kleiner Septime:
der kleine Septimenakkord.
- 3.) Für den verminderten Dreiklang mit kleiner Septime:
der halb verminderte Septimenakkord.
- 4.) Der verminderte Dreiklang mit verminderter Septime ist unter seinem Namen: verminderter-Septimenakkord bekannt, und berühmt genug.
- 5.) Für den doppelt verminderten Dreiklang mit verminderter Septime:
der doppelt verminderte Septimenakkord.
- 6.) Für den Dominantseptimenakkord mit übermässiger Quinte:
der übermässige Dominantseptimenakkord.
- 7.) Für den übermässigen Dreiklang mit grosser Septime:
der übergrosse Septimenakkord.

Die Vorbereitung der Septime im grossen Sept.-Akk.

Abb. 32 Nebenseptimenakkorde und alterierte Akkorde in Hiller 1860 (S. 14)

62 Ebd., S. 119–121.

Reihenfolge. In den hier herangezogenen Materialien sind verschiedene Absichten erkennbar, den Beispiel- und Übungsteil zu strukturieren. Im Folgenden sollen ausschnitthaft zwei der überlieferten Vorgehensweisen dargestellt werden.

Zunächst soll die zeitlich frühere der beiden Abschriften vorgestellt werden, sie ist auf November 1869 datiert. Dort übernimmt Cornelius die bezifferten Bassstimmen Hillers zum Thema »Nebenseptimakkorde und alterierte Akkorde« streng nach der vorgegebenen Reihenfolge und versieht sie mit einer vierstimmigen Aussetzung. Das erste Beispiel, Abbildung 33, zeigt die Aussetzung der Übungen zur »Vorbereitung der Septime im grossen Sept-Akk.«. Sie leitet eine längere an Hillers Lehrbuch orientierte Abschrift ein. Der Übung vorgeschaltet ist eine Zusammenstellung der verschiedenen Septakkordtypen mit ihren Bezeichnungen wie sie Hiller vorstellt. Abbildung 32 zeigt die Darstellung im Lehrbuch Hillers, Abbildung 33, im Vergleich dazu, den Aufschrieb Cornelius.

1. 2. 3. 4. 5.

I IV II III VI VII VII Moll VII

großer Septimenaccord kleiner Septimenaccord halbverminderter Septimenaccord verminderter Sept. accord doppelt verm. Septimacc.

6. 7. od.

Übermäßiger Dominantsept. acc. Übergroßer Septimenacc.

Die Vorbereitung der Septime im großen Septimenaccord

7 6 5 4 3 6 6 2 7 6 5 6 4 3 6

Abb. 33 Beispiele für Nebenseptimenakkorde und Übung »Die Vorbereitung der Septime im großen Septimenaccord« (Cornelius Ab1, fol. 65v)

Cornelius ergänzt dabei in seiner Abschrift zu den Akkordtypen jeweils römische Ziffern. Sie geben die jeweilige Tonleiterstufe an, auf der der Akkord in der Tonart zu finden ist. Bei Hiller findet sich dieser Bezug auf die Tonart nicht.

Auf die Übungen zur Vorbereitung der Septim in den verschiedenen Arten von Septakkorden folgt die Aussetzung der »Sequenzen mit Septimenacc.« (Abb. 34).⁶³ (Man beachte die zum Lagenwechsel in den Oberstimmen eingefügten Achtelnoten in Takt 5.)

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef, representing piano accompaniment for the song 'The Rose Tree'. The first staff features a sequence of chords in the right hand and single notes in the left hand, with the number '7' written below the bass line in each measure. The second staff continues the accompaniment with similar chordal textures and single notes, with the number '6' written below the bass line in each measure. Both staves conclude with a double bar line and a repeat sign.

Abb. 34 »Sequenzen mit Septimenacc.« (Cornelius Ab1, fol. 66v; Auswahl)⁶⁴

Diese beiden Übungen finden sich ebenfalls in dem später datierten Konvolut (Cornelius *UbK*) wieder. Beim Vergleich fällt zunächst auf, dass sie dort nicht ausgesetzt sind, sondern nur eine Abschrift der Bassstimme und Generalbassbezeichnung Hillers enthalten. Des Weiteren ist die Einbettung in den Kontext bemerkenswert. Auf die Übungen folgen nicht, wie im früheren Lehrgang Cornelius' oder im Lehrbuch Hillers, die Sequenzbeispiele, sondern eine Zusammenstellung, die bei Hiller so nicht zu finden ist. Es handelt sich um eine systematische Auflistung der Fortschreibungsmöglichkeiten von Akkorden in Kombination mit dem Dominantseptakkord. In Abbildung 35 ist der Beginn dieser Beispiele zum Thema »Der Dominantseptimenaccord löst sich in alle leitereigenen Dreiklänge auf; In die zweite Stufe« wiedergegeben.

Abb. 35 Auflösung des Dominantseptakkords in die II. Stufe (Cornelius UbK, S. 61)

Cornelius geht in Folge systematisch »alle leitereigenen Dreiklänge« sowie die »leiterfremden Dreiklänge der sechs leitereigenen Tonarten« (in C-Dur: d-Moll, e-Moll, F-Dur, G-Dur, a-Moll), die »Dreiklänge der gleichnamigen Molltonart und deren Paralleltonart« (in C-Dur: c-Moll und Es-Dur) und »jeden Accord der sechs leiterverwandten Tonalitäten von Es-Dur«, der Paralleltonart von C-Dur, durch, in die der Dominantseptakkord von C-Dur inklusive seiner

63 Hiller 1860, S. 14f.

64 Die Takte 5–6 im oberen System wurden von Cornelius mehrfach geändert, eine eindeutige Lesart ist im Manuskript nicht erkennbar.

Umkehrungsformen weitergeführt werden kann.⁶⁵ Zudem zeigt er, wie der Dominantseptakkord »aus den leitereigenen Dreiklangsharmonien der Tonart hervor« gehen kann.⁶⁶ Er schließt diese Auflistung mit einer »Übersicht der verschiedenen Auflösungen der Dominantseptimharmonien« ab (Abb. 36).



Abb. 36 »Übersicht der verschiedenen Auflösungen der Dominantseptimharmonien« (Cornelius *UbK*, S. 70; Auswahl)

Es folgen Beispiele, die zeigen, wie der Dominantseptakkord in alle Dreiklänge der leitereigenen Tonarten fortschreiten kann. Diese systematischen, scheinbar praxisfernen Akkordverbindungslisten schließt Cornelius mit einer Übung ab, die mit »Folgen von Nebenseptimen« überschrieben ist.⁶⁷ Es zeigt sich, dass sie der Aufgabenstellung entspricht, die er auch schon in dem früheren Dokument Cornelius *Ab1* benutzt hat (vgl. Abb. 34): Hillers »Sequenzen mit Septimenakkorden«.⁶⁸ Wie hier beispielhaft dargestellt, verdeutlicht auch der Aufbau des ganzen Lehrgangs, dass die systematischen Zusammenstellungen, die in den späteren Dokumenten eingefügt sind, eine Ergänzung zu den Übungen Hillers darstellen. Beide Arten der Auflistung greifen direkt ineinander.

Aber diese Verknüpfung zeigt sich nicht nur in der Abfolge der Übungen. Auch die Beschaffenheit der Abschriften weist diese Beziehung nach. Dies zeigt sich beispielsweise in der folgenden Passage, in der Cornelius Hillers Auflistung der verschiedenen Auflösungen des Dominantseptakkords wiedergibt (Abb. 37).

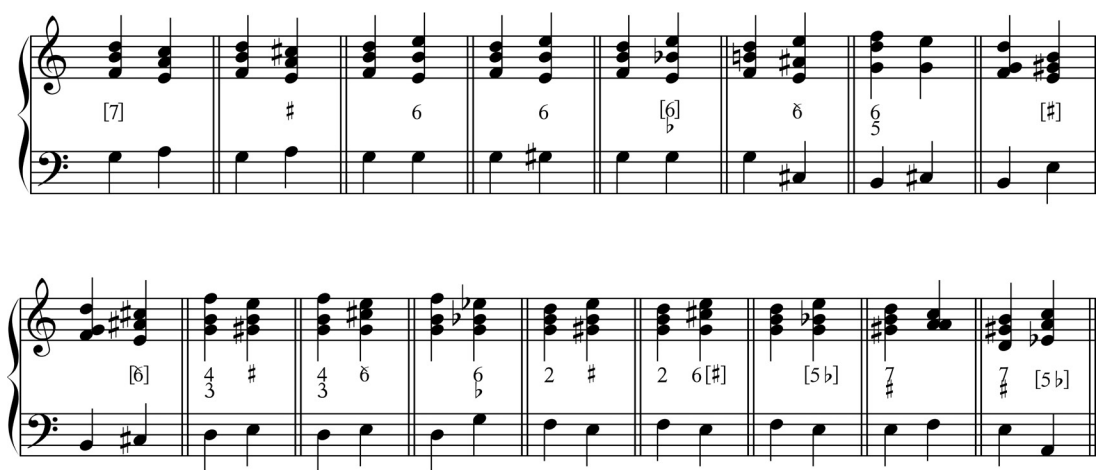


Abb. 37 »Verschiedene Auflösungen des V7 Acc.« (Cornelius *Ab1* fol. 69r; Auswahl)

65 Cornelius *UbK*, S. 61 f., 67, 68 und 69. Die erste Seite zur Auflösung »in die Dominantdreiklänge der sieben leitereigenen Tonarten« ist gestrichen (S. 65). Dopplungen dazu finden sich auf S. 123–133, dort zeigt er zusätzlich die Auflösungen in dissonante Klänge.

66 Ebd., S. 63 f.

67 Ebd., S. 126.

68 Cornelius *Ab1*, fol. 66v.

Die Übung ist zunächst einmal im früheren Konvolut Cornelius *AbI* zu finden, in dem Cornelius streng der Reihenfolge Hillers folgt.⁶⁹ Dort schließt sie an die Anwendung der »Nebenseptimakkorde« und ihrer Umkehrungen an und dient dazu, verschiedene Auflösungen des Dominantseptakkordes vorzustellen. Eine weitere Systematisierung und Analyse sind in den Noten nicht vermerkt. Im späteren Dokument Cornelius *UBK* enthält das Notenbeispiel dahingehend einige Ergänzungen:⁷⁰ Der Vergleich der späteren Abschrift mit der im früheren, ersten Dokument (Abb. 37) zeigt, dass Cornelius Unterüberschriften (z. B. Auflösung »in Dreiklänge«) in die Übung Hillers einfügt. Diese Unterteilung macht zum einen die Systematik deutlich, die Hillers Übung implizit zugrunde liegt. Sie knüpft aber zum andern an das Notenbeispiel mit den systematischen Tabellen an, die er in diesem späteren Dokument ergänzt hat.

Die systematischen Darstellungen aller Fortschreitungsarten vom Dominantseptakkord weg und zu ihm hin, wie wir sie im späteren Dokument ergänzt vorfinden, löst also keineswegs die Übungen in Form der Hiller-Beispiele ab. Die Hiller-Übungen schließen vielmehr den systematischen Teil ab, sie stellen die Anbindung an die Praxis dar. Und diese bleiben bei allen Versuchen der Systematisierung weiterhin die unumstößliche Grundlage von Cornelius' Lehrgang.

3. Kapitel: Weitere Akkordformen

Mehrere Quellen – vor allem das Dokument Cornelius *UbK*, das bereits für die Ausführungen über Septakkorde zentral war, und die Modulationslehre – dokumentieren teilweise ausführlich Cornelius' fortgeschrittenen Harmonielehreunterricht. Nachdem er seine Schülerinnen und Schüler zunächst Satzaufgaben und Übungen ausschließlich unter Verwendung von Dreiklängen schreiben ließ und dann sukzessive Septakkorde einführte, wurden gegen Ende des Theorieunterrichts weitere Akkorde und deren Verwendung behandelt. Jedoch ist die konkrete Unterrichtssituation noch schwieriger zu rekonstruieren als bei den vorangegangenen Kapiteln, da sich Cornelius' im Lehrplan vorgestelltes Konzept von »Gesetz, Regel, Übung und Beispiel« in den vorliegenden Unterlagen nicht auffinden lässt. Vielmehr stellt er mehrere Akkordbildungen mit Erklärungen und Literaturbeispielen nachfolgend vor, Übungen finden sich so gut wie keine mehr. Der Lehrplan legt nahe, dass diese in Form kleiner Stilkopien erprobt wurden: »Nun erweitert sich ihm [dem Schüler] mit jedem Accord das Vermögen einer mannichfaltigen Harmonisierung, reicher Modulation. Er soll Chöre zu geistlichen Texten setzen, er soll einfache Lieder mit accordlicher Begleitung schreiben, Recitative in alter Weise, Melodien für Geige mit Clavier begleiten.«⁷¹ Der größte Teil der Materialien widmet sich mit Abstand dem übermäßigen Dreiklang und seinen »mannichfaltigen Fortschreitungen«.⁷² Deshalb nimmt der Passus auch in dieser Zusammenstellung und Auswahl den größten Raum ein. Hier wie auch bei den anderen Akkordtypen fällt auf, dass Cornelius viele Beispiele aus zeitgenössischen Werken, vor allem Wagners und Liszts, als Referenz anführt.⁷³ Hochaktuelle Werke fanden somit Eingang in seinen Theorieunterricht, bedenkt man, dass die in München stattfindenden Uraufführungen

69 Ebd., fol. 69r.

70 Cornelius *UbK*, S. 127.

71 Siehe den Abschnitt I.A in diesem Band (S. 24f.).

72 Cornelius *UbK*, S. 76.

73 Dies lässt sich nicht nur aus Cornelius' Biografie, sondern auch aus der Geschichte der Münchner Lehranstalt erklären: Zunächst als Ausbildungsstätte für Sängerinnen und Sänger wagnerscher Opern geplant, entfernte sie sich mehr und mehr von der von Wagner gewünschten Gestalt. Cornelius sah sich nach eigenem Bekunden als zeitweise in Ungnade gefallener Vertrauter Wagners (der sich mehrfach von Cornelius' vereinnahmendem Wesen geradezu erdrückt fühlte) zwischen den Fronten der Wagner-Gegner und -Befürworter.

wagnerscher Werke der späten 1860er-Jahre (*Tristan* [1865], *Meistersinger* [1868] sowie die von Wagner nicht autorisierten Aufführungen von *Rheingold* [1869] und *Walküre* [1870]) genau in die Zeit von Cornelius' Unterrichtstätigkeit bzw. deren unmittelbarer Vorbereitung fallen.⁷⁴ Inwieweit die Beispiele jedoch im Unterricht erörtert und analysiert wurden, muss abermals offenbleiben, Cornelius führt sie unkommentiert an.

Der verminderte Septakkord

Den verminderten Septakkord stellt Cornelius wegen seiner modulatorischen Flexibilität als zentrale Klangbildung vor, er folgt Hauptmanns Theorie der Grenzakkorde, die die in Terzen geschichteten »Tonartsysteme« an den Extremen verbinden. Diese Eigenschaft teilt der verminderte Septakkord mit dem Dominantseptakkord und dem halbverminderten Septakkord. Während der verminderte Septakkord jeweils zwei Grenztöne enthält, lassen sich die übrigen als überlappende Akkorde bilden, die sich aus drei plus einem Grenztone pro Seite zusammensetzen. Im Moll- und im Moll-Dur-System⁷⁵ entstehen somit die für Cornelius wesentlichen drei Grenzverbindungsakkorde:

Das hauptmannsche Moll-Dur-System	<i>F</i>	<i>as</i>	<i>C</i>	<i>e</i>	<i>G</i>	<i>h</i>	<i>D</i>	<i>F</i>	<i>as</i>	<i>C</i>	<i>e</i>	<i>G</i>	<i>h</i>	<i>D</i>
1) Dominantseptakkord					<i>G</i>	<i>h</i>	<i>D</i>	<i>F</i>						
2) Verminderter Septakkord						<i>h</i>	<i>D</i>	<i>F</i>	<i>as</i>					
3) Halbverminderter Septakkord							<i>D</i>	<i>F</i>	<i>as</i>	<i>C</i>				

Abb. 38 Vierklänge als Grenzverbindungsakkorde in C-Moll-Dur nach Moritz Hauptmann⁷⁶

Der zweite Haupt-Vierklang, welcher gleich dem Dominant-Sept.-Accord aus dem tonischen Dreiklang hervorgeht u. frei in ihm zurückkehrt, ist der verminderte Sept.-Accord auf der VII. Stufe des C Dur-moll-Systems; er [ist] zu gleichen Teilen aus Ober- und Unter-Dominante zusammengesetzt, Grundton und Terz gehören dem Dom. Dreiklg. als Terz und Quinte an, Quinte u. Septime sind Grundton u. Terz des Unterdom.-Dreiklanges. Auch bei diesem Accord tritt die Spaltung der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne ein.⁷⁷

Beisp. C Dur-moll System: $D | F as C e G h D | F$



Abb. 39 »Der verminderte Sept. Accord u. die Auflösung in die Dur-Tonika, enthält sämtliche Töne des Dur-Moll-Systems.« (Cornelius *MI*, S. 105)

⁷⁴ Cornelius hatte engen Kontakt zu Wagner wie zu Liszt, er war auf Bitten Wagners an den Vorbereitungen der nicht zustande gekommenen Wiener Uraufführung des *Tristan* aktiv beteiligt und kannte das Werk (trotz eigener kritischer Distanz) bereits seit 1861 genau, vgl. Wagner 1861, S. 149, 151. Bei den Münchner Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* assistierte er dem Dirigenten Franz Wüllner.

⁷⁵ Hauptmann spricht konsequent von »Moll-Dur«, wohingegen Cornelius meist die Wörter vertauscht.

⁷⁶ Vgl. Hauptmann 1853, ab S. 113. Hauptmann unterscheidet prinzipiell in der theoretischen Herleitung und im Intervallaufbau den halbverminderten Septakkord $h D F a$ im »Durtonart-Systeme« von $D F as C$ im Moll- und Moll-Dur-System. Auch die jeweils enthaltenen verminderten Dreiklänge werden als Grenzverbindungsakkorde geschieden, sowohl in Moll ($h D/F$ versus $D/F as$), als auch in Dur ($h D/F$ versus $D/F a$). Auch der letzte Klang ist für Hauptmann kein d-Moll Akkord, sondern ein verminderter Grenzverbindungsakkord. Die beiden Akkorde »beruhen auf der doppelten Basis der Unter- und Oberdominant, differieren aber unter sich im Mehrgehalte aus dem einen oder andern Dreiklange dieser zwei Basen«. Ebd., S. 46.

⁷⁷ Cornelius *MI*, S. 105.

Cornelius erwähnt ebenfalls die enharmonische Flexibilität des verminderten Septakkordes und seine daraus folgende Eignung für Modulationen, warnt jedoch vor zu häufigem Gebrauch. Ähnlich wie Carl Friedrich Weitzmann scheint er dessen Wirkung bereits als abgenutzt zu empfinden und sieht zukünftige harmonische Kreativität in anderen Bereichen, z. B. bei übermäßigen Klangbildungen (s. u.). Für Moritz Hauptmann ist die Moll-Dur-Tonart, im Besonderen die dort typische Auflösung des verminderten Septakkords in die Dur-Tonika »im sentimentalen Genre der modernen Musik« beheimatet.⁷⁸

Was die vermind. Sept.-Harmonie betrifft, so haben wir gesehen, dass durch den Einschluss von vier verschieden verminderten Septimen in einem und demselben vermind. Accord die Zahl der zwölf vermind. Septimen-Harmonien unseres Tonsystems auf drei reduziert wird. Da nun C E G, ausser I in C Dur, auch IV in G Dur u. V in F Dur ist, so können die drei verm. Sept. Accorde, welche wir mit 1, 2 u. 3 bezeichnen, unmittelbar aus dem C Dur Accord hervorgehen.⁷⁹

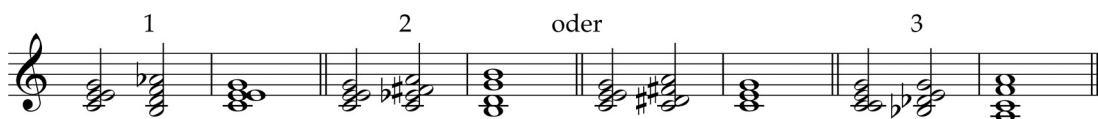


Abb. 40 Die drei verminderten Septakkorde in der Tonart C-Dur⁸⁰ (Cornelius *MI*, S. 107)

Wir besitzen also in diesem Beispiel, [ein] sehr ergiebiges Mittel zur Ausweichung, werden aber sehen, dass derselbe (verm. Sept. Accord) mit Vorsicht und nicht zu häufig gebraucht werden darf.⁸¹

An späterer Stelle betont er die Flexibilität des Akkordes, die es ihm nicht nur ermöglicht, »sich an jeden Dur- u. Mollklang« anzuschließen. Auch können mehrere verminderte »Septimen-Harmonien« – »weil keine reine Quinte in ihren Intervallen daran hindert« – auch direkt aufeinanderfolgen.⁸² In insgesamt 13 Beispielen zeigt Cornelius in seiner Modulationslehre Verwendungsmöglichkeiten des verminderten Septakkordes. Dabei moduliert er immer von der Ausgangstonart C-Dur in sämtliche Kreuztonarten in Moll und Dur, ein abschließendes Beispiel moduliert von C nach Ges und wieder zurück. Cornelius achtet darauf, alle drei der oben vorgestellten Akkordmöglichkeiten in verschiedenen enharmonischen Verwechslungen zu verwenden. Die Beispiele sind zunächst schlichte homophone Übungssätze, schließlich erscheinen auch etwas aufwendiger gestaltete Exempla.⁸³

Der halbverminderte Septakkord

Die Besonderheit dieses Akkordes liegt ebenfalls in seiner Position an den Grenzen des Systems. Cornelius stellt ihn, wie schon den verminderten Septakkord, im Moll-Dur-System vor, seine zweite Möglichkeit der Herleitung als VII. Stufe im Dur-System mit jeweils zwei Grenztönen pro Seite erwähnt er – im Gegensatz zu Hauptmann – nicht.⁸⁴

⁷⁸ Vgl. Hauptmann 1853, S. 40.

⁷⁹ Cornelius *MI*, S. 107.

⁸⁰ Die dritte Klangverbindung erscheint hier in korrigierter Form. Im Manuskript der Modulationslehre, die in der Handschrift von Cornelius' Schüler Carl Wagner überliefert ist, stehen bei 3) die Töne *h des es g*.

⁸¹ Ebd., S. 107.

⁸² Ebd., S. 122.

⁸³ Vgl. ebd., S. 113–118.

⁸⁴ Dass der halbverminderte Septakkord im 19. Jahrhundert in seiner Ambiguität vielfache Verwendung fand, als Klang eine Aufwertung erfahren hat und Ausdruck zeitgenössischer avancierter Harmonik (Chopin, Spohr, Liszt, Wagner etc.) war, führt Cornelius im Gegensatz zum übermäßigen Dreiklang nicht aus. Seine vielfältige Verwendung z. B. bei Wagner wird in den Unterlagen nicht thematisiert.

Wir haben noch einen dritten Accord im Dur-Moll-System, welcher die beiden Grenztöne vereinigt enthält, es ist der halbverminderte Sept. Accord auf der II. Stufe der Moll-Tonleiter. Wir denken uns ihn als den Unterdom.-Dreiklang, zu welchen die Quinte des Dominant-Dreiklanges als Bass hinzu tritt. Auch hier wiederholt sich die Spaltung in der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne und freie Rückkehr der letzteren in die anfängliche Terz.⁸⁵



Abb. 41 Auflösung des halbverminderten Septakkordes in die Tonika (Cornelius *MI*, S. 105)

Der übermäßige Sextakkord

Cornelius erwähnt den übermäßigen Sextakkord nur am Rande, insbesondere in seiner Modulationslehre. Im »großen Arbeitsbuch« wird nur seine Akkordbasis als »weich vermindert[e]« Terzschichtung benannt.⁸⁶ Eine theoretische Erklärung des Klanges wird sich demnach, falls sie erfolgte, eng an Hauptmanns Deutung als Grenzakkord im übergreifenden Mollsystem angelehnt haben, die daher im Folgenden wiedergegeben wird. Als Vierklänge lassen sich bei anderer Verteilung der Grenztöne im selben System der übermäßige Quintsext- und Terzquartakkord bilden:

Durch das Uebertreten nach der Oberdominantseite ergeben sich [...] zwei Accorde, die ein vermindertes Terzintervall enthalten. In der Reihe B [*F as C es G h D*], z. B. werden, wenn der über die Quint der Dominant hinausliegende Ton *fis* in das C-Mollsystem aufgenommen und *F* als Grundton des Unterdominantaccordes dadurch ausgeschlossen wird, die Grenzverbindungsaccorde sein: *D-fis/as, fis/as-C*; Combinationen, aus denen der sogenannte übermäßige Sextaccord hervorgeht, der auch seinen Leitton entschieden als Terz der Quint eines Oberdominantaccordes empfinden lässt.⁸⁷

Hauptmanns Bildung des Akkordes als Terzschichtung auf dem *fis*, dem erhöhten vierten Skalenton, erscheint konsequent innerhalb des Systemdenkens. Er muss jedoch durch die Konstruktion der angeblichen Akkordbasis *fis* die historische Entstehung des Klanges als Sext- bzw. Quintsextakkord mit hochalterierter Sexte auf dem (leitereigenen) sechsten Skalenton einer Molltonart vernachlässigen, wie überhaupt seine Theorie skalare Zugänge weitestgehend ausschließt. Hauptmann ist sich durchaus bewusst, dass im musikalischen Satz die übermäßige Sexte den Normalfall darstellt, die verminderte Terzgestalt habe »etwas Unnatürliches, wenigstens Gezwungenes«.⁸⁸ Diesen Umstand muss er allerdings als »Ausdruck eines in sich entzweiten Tones« aufwendig theoretisch begründen, um die Akkordbildung in sein Systemdenken zu integrieren.⁸⁹

Cornelius belässt es bei einem knappen Kommentar in seiner Modulationslehre,⁹⁰ womöglich empfand er Hauptmanns theoretische Erklärung für eine praktisch ausgerichtete Satzlehre als wenig zielführend und umging sie ganz. Vielmehr argumentiert er dort stufentheoretisch,

⁸⁵ Cornelius *MI*, S. 105.

⁸⁶ Vgl. Kapitel 1, S. 36.

⁸⁷ Hauptmann 1853, S. 51.

⁸⁸ Ebd., S. 100.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 152f. Ebenso in der posthum von Oscar Paul veröffentlichten und kommentierten Schrift Hauptmann/Paul 1868, S. 100–102.

⁹⁰ Vgl. Cornelius *MI*, S. 107.

wenn er den kadenzierenden Quartsextakkord als » $\frac{6}{4}$ Accordform des tonischen Dreiklangs« bezeichnet. Beispiele für Modulationen mittels des übermäßigen Sextakkordes finden sich ebenfalls dort.⁹¹

Der übermäßige Dreiklang

Der übermäßige Dreiklang nimmt für Cornelius eine Schlüsselstellung für das Erlernen einer zeitgenössischen Harmonik ein. Er beruft sich zwar in der Herleitung auf das hauptmannsche System, argumentiert aber vielmehr historisch im Sinne der Schriften Carl Friedrich Weitzmanns.⁹² Zunächst übernimmt er die Herleitung des Akkordes auf der III. Stufe in Moll aus der theoretischen Literatur der Zeit. Der Akkord scheint sehr ausführlich in den fortgeschrittenen Kursen thematisiert worden zu sein, offenbar wollte er seine Studierenden gegen Ende des Kurses auch mit neuen, weniger als zwanzig Jahre alten Kompositionen vertraut machen.⁹³

- 1., Dieser Akkord auf der dritten Stufe der Molltonleiter nimmt gemäß seiner Vieldeutigkeit dieselbe Stellung unter den Dreiklängen ein, wie der verminderte Septimenaccord unter den Vierklängen.
- 2., Sowie die Intervalle des verm. Septimenaccords in allen Umkehrungen dieselben bleiben, immer kleine Terzen unter einander bilden, also anderthalb Töne aus einander liegen, so bleiben auch die Intervalle des übermäßigen Dreiklangs immer dieselben, behalten immer zwei ganze Töne von einander entfernt und bilden immer große Terzen, oder in veränderter Bedeutung verminderte Quarten.
- 3., der verminderte Septimenaccord ist zu gleicher Zeit Quintsext, Terzquart und Secund accord, jenachdem man dieselben Töne zu verschiedenen Intervallen bestimmt.
- 4., der übermäßige Dreiklang ist zugleich Grundform, Sextaccord und Quartsextaccord, jenachdem dieselben Töne verschiedene Bedeutung haben können.
- 5., Notenbeispiel:



Abb. 42 Die symmetrische Struktur des übermäßigen Dreiklangs und seine enharmonische Flexibilität (Cornelius *UbK*, S. 74 f.)

Diese drei Akkorde sind identisch; sie enthalten dem Klang nach dieselben Töne, nur daß diese in ihren enharmonischen Verwechslungen verschiedene Bedeutung annehmen.

- 6., der Akkord kann vermöge der dreifachen Bedeutung die er besitzt in Dur oder Molldreiklänge aller zwölf Töne unsres chromatischen Systems fortschreiten ebenso in die zwölf Dominantharmonien, wie wir sogleich sehen werden.

⁹¹ Cornelius *MI*, S. 116 f.

⁹² Vgl. Weitzmann 1853. Auch in Cornelius' Modulationslehre nimmt der Akkord als »noch wenig erschöpftes Mittel zur Ausweichung« breiten Raum ein (vgl. Cornelius *MI*, S. 118–121).

⁹³ Im Gegensatz zu vielen konservativen Ausbildungstraditionen im späten 19. Jahrhundert – man denke an Richard Strauss, der beinahe zeitgleich (und ebenfalls in München) in privater musikalischer Ausbildung beim Kapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer und unter dem Einfluss seines Vaters mit der Musik Wagners und Liszts gar nicht in Berührung kam und diese erst in Meiningen in den 1880er-Jahren kennenlernte – vermittelte Cornelius seinen Schülerinnen und Schülern aktuelle kompositorische Tendenzen.

7., diese Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit seiner Fortschreitung und Auflösung erlangt der Akkord durch die Fähigkeit der übermäßigen Quint, sich sowohl oben als unten aufzulösen, welche Fähigkeit sie ihrer Umkehrung der verminderten Quarte auftheilt.⁹⁴



Abb. 43 Die Auflösungen der übermäßigen Quinte bzw. verminderten Quarte (Cornelius *UbK*, S. 75)

Im Folgenden führt Cornelius aus, wie der Akkord sich aufgrund seiner symmetrischen Struktur flexibel auflösen lässt. In dieser Vielfalt der Auflösungsmöglichkeiten sieht er Gestaltungsspielraum für zeitgenössisches Komponieren.

8., Nun kann aber jeder Ton des Akkords vermöge seiner drei Bedeutungen übermäßige Quint oder verminderte Quart sein, und also nach oben oder unten stufenweise schreiten. Die große Terz wird drum immer auf oder abwärts schreiten, wie es bei der Folge harter oder weicher Dreiklänge der Fall war.

9., das folgende Beispiel zeigt unsren Akkord in seinen drei Bedeutungen als Grundform, Sextaccord und Quartsextaccord.

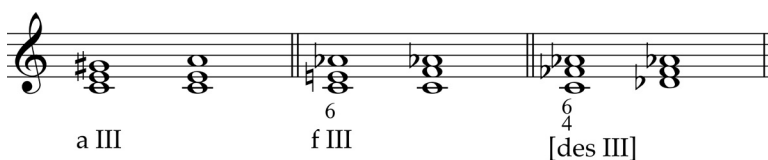


Abb. 44 Die enharmonischen Varianten mit ihren »regelmäßigen Auflösungen« (Cornelius *UbK*, S. 76)

10., die nächsten Beispiele zeigen die mannichfachen Fortschreitungen, deren der Akkord durch seine drei Bedeutungen fähig ist.

11., der Akkord *c e gis* schreitet in alle Stufen der A moll tonart fort, welchen er angehört; die Richtigkeit der Fortschreitung bedingt, wie immer auch hier daß statt der Grundform eine Umkehrung angewendet wird.



Abb. 45 Fortschreitungen des Akkordes *c e gis* in alle Stufen von a-Moll (Cornelius *UbK*, S. 76)

12., der Sext Akkord *c-e-as* schreitet als erste Umkehrung von *as-c-e* in alle Stufen von f moll fort.



Abb. 46 Fortschreitungen des Akkordes *c e as* in alle Stufen von f-Moll (Cornelius *UbK*, S. 77)

94 Cornelius *UbK*, S. 75.

13., der Quartsextaccord *his-e-gis*, schreitet als zweite Umkehrung von *e-gis-his* nach allen Dreiklängen der Cis moll tonart fort.⁹⁵



Abb. 47 Fortschreitung von *his e gis* in alle Stufen von cis-Moll (Cornelius *UbK*, S. 77)

Neben der Herleitung als III. Stufe in Moll übernimmt Cornelius von Hauptmann dessen Bildung des Akkordes als VI. Stufe im Moll-Dur-System.⁹⁶ Dadurch vervielfachen sich die Möglichkeiten, Cornelius stellt im Folgenden systematisch weitere Verbindungsmöglichkeiten vor.

14., Außer der Stellung auf der 3ten Stufe der Molltonart steht aber der übermäßige Dreiklang auch noch auf der sechsten Stufe in drei Dur-Mollsystemen, in E dur moll, in C dur moll und in Gis dur moll oder As dur moll.



Abb. 48 Der übermäßige Dreiklang im Moll-Dur System (Cornelius *UbK*, S. 78)

15., Vermöge dieser Stellung schreitet der Akkord noch in folgende weitere Akkorde fort.

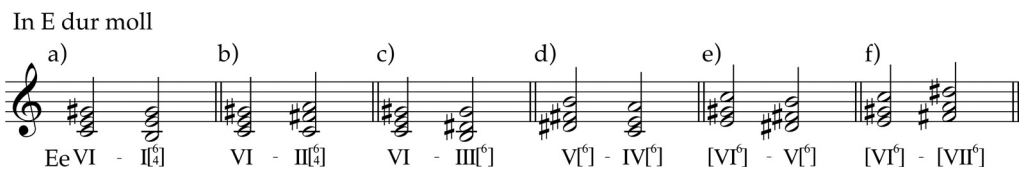


Abb. 49 Weitere Fortschreitungen des übermäßigen Dreiklangs (Cornelius *UbK*, S. 78)

a u. d sind bereits in A moll vorgekommen, die übrigen Fortschreitungen sind neu.

⁹⁵ Cornelius *UbK*, S. 76 f.

⁹⁶ Hauptmann 1853, S. 155.

In C dur moll

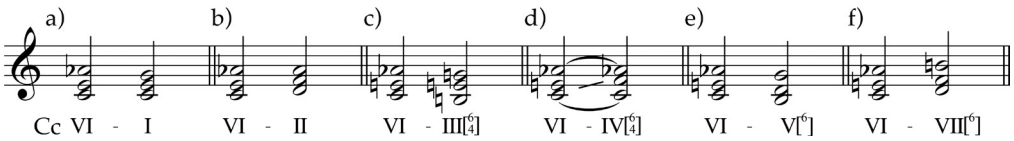


Abb. 50 Fortschreitungen in C-Moll-Dur, (Cornelius *UbK*, S. 78)

a u. d sind bereits in F moll vorgekommen, die übrigen Fortführungen sind neu.

In Gis dur moll

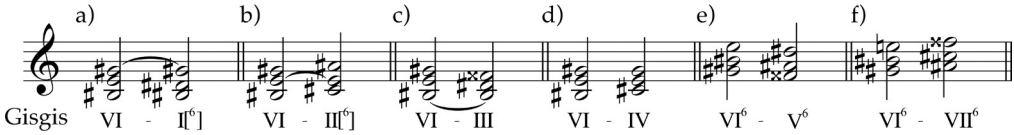


Abb. 51 Fortschreitungen in Gis-Moll-Dur (Cornelius *UbK*, S. 78)

a u. d sind in C moll dagewesen, die übrigen Beispiele bringen Neues.⁹⁷

Anschließend folgen systematische Auflistungen, die sämtliche Auflösungen des übermäßigen Dreiklangles in alle Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge, in alle Dominantsept- und verminderten Septakkorde sowie in alle übermäßigen Sextakkorde darstellen.⁹⁸ Inwieweit diese im Unterricht als Exerzitien erprobt wurden, muss wiederum offenbleiben. Cornelius orientiert sich in Vollständigkeit und Vielfältigkeit der Lösungsmöglichkeiten an den von Weitzmann vorgestellten Auflösungsübersichten.⁹⁹

16., Es ergibt sich aus den bisherigen Beispiele[n] die Möglichkeit der Fortschreitung unsres Akkordes in folgende dur oder Moll accorde des Quintencirkels.¹⁰⁰

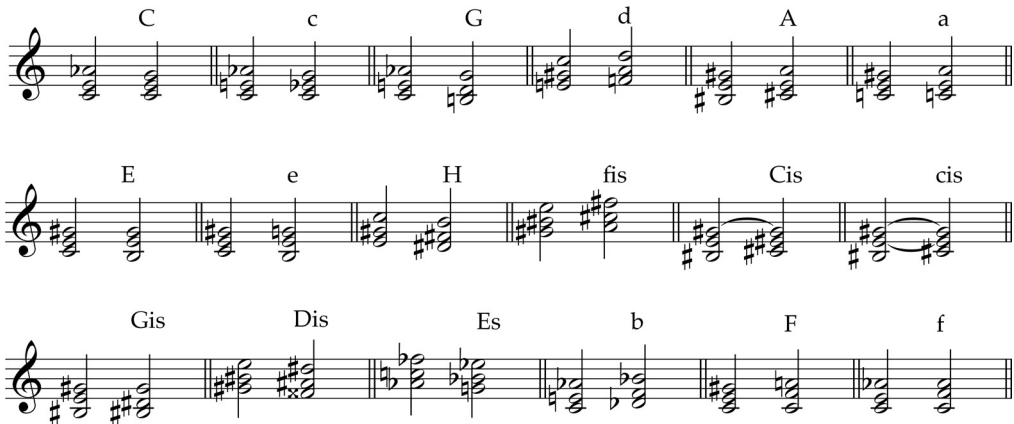


Abb. 52 Fortschreitungen in Dur und Mollakkorde (Cornelius *UbK*, S. 79)

⁹⁷ Cornelius *UbK*, S. 77 f.

⁹⁸ Der Hang zur systematischen Auflistung aller Lösungsmöglichkeiten findet sich bei Cornelius hier ebenso wie beim Dominantseptakkord.

⁹⁹ Weitzmann 1853, S. 24–31.

¹⁰⁰ Im Dokument finden sich ab hier Dopplungen und Auslassungen in der Nummerierung der Abschnitte, die nachträglich, aber nur partiell, wieder korrigiert wurden. Sie werden hier korrigiert wiedergegeben.

17., Außerdem ergibt sich die Fortschreitung in die 12 verminderten Dreiklänge des Quintencirkels.



Abb. 53 Fortschreitungen in verminderte Dreiklänge (Cornelius *UbK*, S. 79)

18., Daraus ergibt sich von selbst die Fortschreitung des übermäßigen Dreiklangs in die zwölf Dominantharmonien des Quintencirkels.



Abb. 54 Fortschreitungen in Dominantseptakkorde (Cornelius *UbK*, S. 80)

19., Ebenso ergibt sich die Fortschreitung des Akkords in die 12 verminderten Septimenharmonien des Quintencirkels.



Abb. 55 Fortschreitungen in verminderte Septakkorde (Cornelius *UbK*, S. 80)

20., Der übermäßige Dreiklang schreitet durch die zwölf übermäßigen Sextakkorde [im Notenbeispiel: übermäßige Terzquartakkorde] in die zwölf Dominantdreiklänge des Quintencirkels.

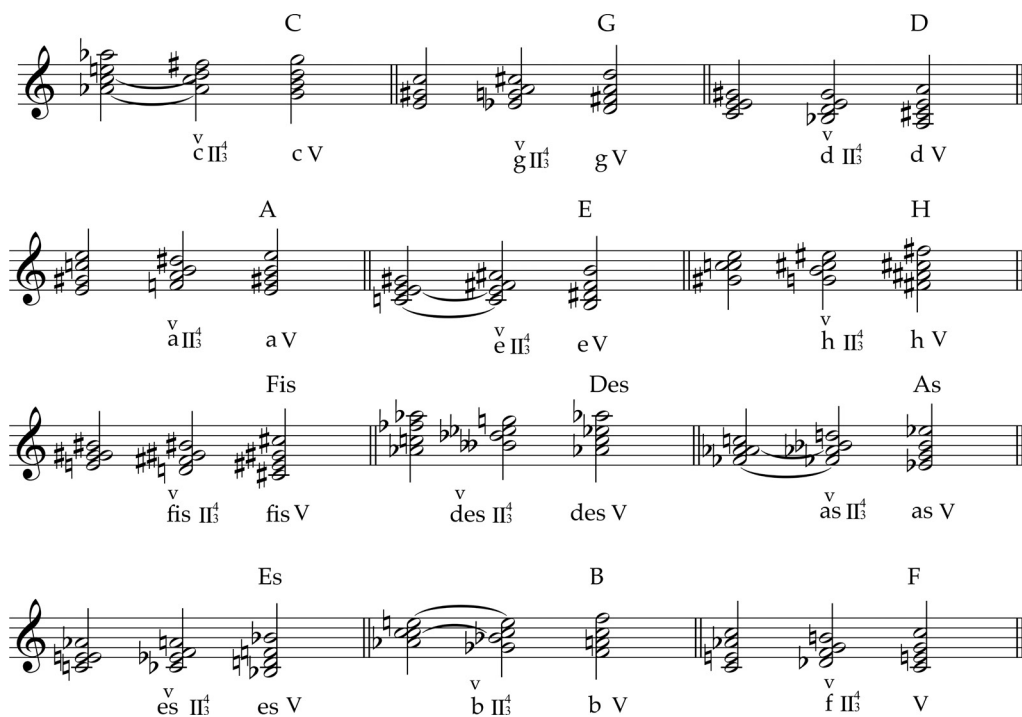


Abb. 56 Fortschreitungen in übermäßige Terzquartakkorde (Cornelius *UbK*, S. 81)

Auch die Fortführung von einem übermäßigen Dreiklang in einen weiteren gestattet er, wenn auch mit einer Warnung verbunden:

21., da der übermäßige Dreiklang dreimal er selbst ist, so wird er im Ganzen nur viermal im Quintencirkel vorkommen können. Wir haben also dem Klang nach, wie wir nur drei verminderte Septimenaccorde hatten, auch nur vier übermäßige Dreiklänge.

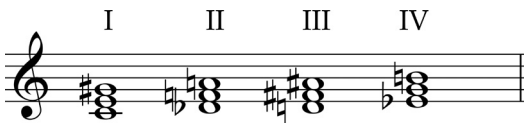


Abb. 57 Die vier möglichen übermäßigen Dreiklänge (Cornelius *UbK*, S. 82)

22., da das äußerste Intervall des Akkordes, die übermäßige Quint, einer kleinen Sexte gleichkommt, so hat auch die Folge von zwei oder mehr übermäßigen Dreiklängen wenn auch einen herben, doch keinen das Ohr verletzenden Klang, und eine Folge von übermäßigen Dreiklängen wird in ähnlicher Weise, wie Folgen von verminderten Septimenaccorden anzuwenden sein.

23., Unser Akkord ist in seiner Selbstständigkeit zuerst durch das System von Moritz Hauptmann und durch die historische Darstellung des Akkords von dem Musikgelehrten Weizmann [sic] festgestellt worden.¹⁰¹

Literaturbeispiele zum übermäßigen Dreiklang

Eine Vielzahl von Literaturbeispielen in den Unterrichtsaufzeichnungen¹⁰² legt die Vermutung nahe, dass relativ neue Werke zum besseren Verständnis und zur Legitimation avancierter Harmonik eingehender behandelt wurden. Liszts *Faust-Symphonie*, die Cornelius gut kannte und deren Entstehungsprozess er in seiner Weimarer Zeit erlebte, fehlt dabei als Fanal übermäßiger Klanglichkeit ebenso wenig wie Passagen aus Wagners *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg*.¹⁰³ Wie sehr ihm die hier angeführten Werke als höchster und maßgeblicher künstlerischer Ausdruck seiner Epoche galten, macht eine Münchener Rezension von 1867 deutlich: »[...] und wer Berlioz' Liebesscene aus seiner ›Romeosymphonie‹, wer Liszt's ›Faustsymphonie‹ und wer endlich R. Wagners ›Tristan und Isolde‹ kennt, für den kann wohl kein Zweifel darüber obwalten daß nur gedankenlose Trägheit immer von neuem die leere Tirade wiederkauen kann: unsere Epoche sei nun einmal eine sterile und künstlerisch gänzlich unfruchtbar.«¹⁰⁴

24., Wir geben schließlich drei Beispiele von Beethoven, Liszt und Wagner, um die selbstständige Anwendung des Akkordes, welche durchaus erst der neueren Zeit angehört, und noch nicht in jeder Hinsicht Eigenthum der modernen Composition geworden ist, aus Meisterwerken nachzuweisen.¹⁰⁵

101 Cornelius *UbK*, S. 82f.

102 Cornelius' Klavierreduktionen weichen dabei mehrfach, insbesondere rhythmisch, von den Originalfassungen ab. Auch gegenüber den meisten Klavierauszügen stellen sie eine Vereinfachung und Konzentration auf die harmonischen Prozesse dar.

103 Das Werk wurde bereits von Zeitgenossen mit Weitzmanns Schrift in Verbindung gebracht, in der er – vor Erscheinen der Sinfonie – ein Plädoyer für die zukünftige Verwendung des Akkordes hielt (vgl. Todd 1988). Cornelius rezensierte die *Faust-Symphonie* mehrfach.

104 Cornelius 1867 S. 1 (Cornelius 2004, S. 451).

105 Cornelius *UbK*, S. 83.

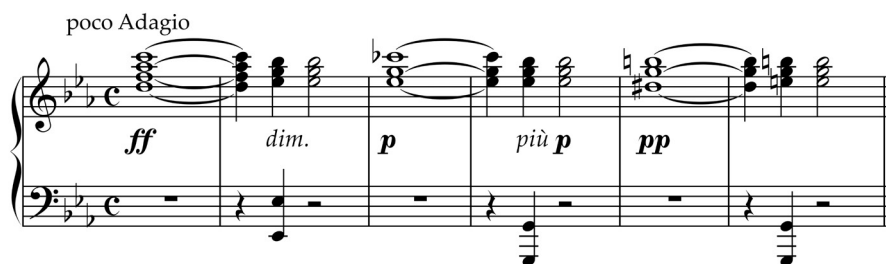


Abb. 58 »I Beethoven: [Diabelli-Variationen] op. 120: 32^e Variation, [T. 161 ff.]« (Cornelius *UbK*, S. 83)



Abb. 59 »II Liszt. Faust-Symphonie. Thema des Iten Satzes« (Cornelius *UbK*, S. 83)



Abb. 60 »IIb. Liszt. ibid. [Buchstabe Z, T. 400–405]« (Cornelius *UbK*, S. 84)

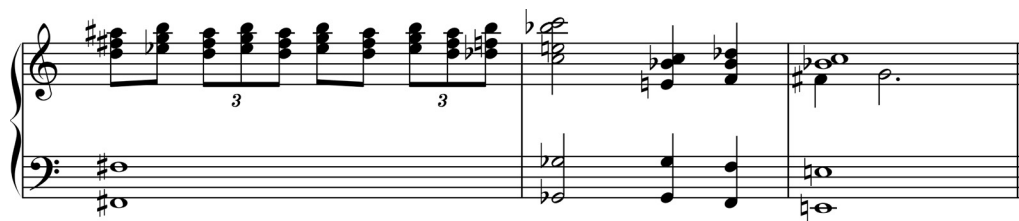


Abb. 61 »III) Wagner. Tristan. 3ter Akt [Erste Szene, T. 794–796]« (Cornelius *UbK*, S. 84)



Abb. 62 »IV) Tristan, Ilter Akt, erste Scene [T. 194–204]« (Cornelius *UbK*, S. 84)

Als weitere Beispiele führt Cornelius folgende, hier nicht abgebildete Passagen aus *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger aus Nürnberg* an: »V) Tristan: *ibid*: [2. Akt 1. Szene, T. 270–274]«; »VI) Tristan 2. Akt, Ilte Scene, [T. 1222–1227]«; »VII) [Tristan 2. Akt, 2. Szene, T. 1162–1173]«; »VIII) Hans Sachs. Schusterlied, [Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*], Ilter Akt, [6. Szene, T. 878–884]« (Cornelius *UbK*, S. 85)

Der »alterirte Dominantaccord«¹⁰⁶

Cornelius übernimmt abermals Hauptmanns Ausführungen, um den »Dominantseptimenaccord der Durtonart mit chromatisch erhöhter Quint«¹⁰⁷ zu erklären. Er verkürzt und vereinfacht Hauptmann einerseits, geht andererseits jedoch über ihn hinaus, indem er dessen konservative ästhetische Folgerungen nicht mehr teilt. Laut Hauptmann hat die dem Akkord enthaltene verminderte Terz von der Quinte zur Septime die Folge, dass »allezeit die Umkehrung dieses Intervalles« verlangt wird,¹⁰⁸ sodass er stets mit Sexte als übermäßiger Sekundakkord zu erscheinen habe, eine Möglichkeit, die Cornelius erst am Ende seiner Ausführungen erwähnt. Die von Hauptmann ausgeschlossene grundständige Verwendung stellt für Cornelius jedoch die Hauptform dar, die er mit der Autorität Beethovens im angeführten Beispiel unter Beweis stellt.

Der Dominantaccord mit übermäßiger statt reiner Quinte wird sehr häufig angewandt. Dieser Akkord wird von Moritz Hauptmann in folgender Weise systematisch begründet, so daß die Erhöhung der Quinte das Zufällige und Willkürliche verliert und der Akkord [in] eine selbstständige Stellung in einem festen Tonalitätssystem geführt wird.

106 Cornelius *UbK*, S. 86f.

107 Hauptmann 1853, S. 158.

108 Ebd.

Denken wir uns, um uns den Akkord *g h dis f* in C Dur zu erklären, das System von E moll.

A c E g H dis Fis

Dieses System greift nach der Unterdominantseite über

f A c E G H dis

Dadurch entsteht ein Tonsystem, welches größtentheils in seinen Hauptbestandtheilen C dur entspricht. Es enthält den C dur Akkord als Hauptdreiklang, und dessen Unterdominantakkord *f A c*, nur die Oberdominante hat die übermäßige Quinte statt der reinen.

Es entstehen durch Umwendung der Grenztöne dieses Systems die Vierklänge *dis f A c* und *g H dis f*

dis / f A c E g H dis / f

der erste derselben, *dis f A c* bringt uns nichts neues, es ist der weichverminderte Vierklang der Paralleltonart A moll. Der zweite *g H dis f* ist aber der unter dem Namen alterirter Dominantakkord bekannte Vierklang.

Aus diesem Akkord ergibt sich eine dritte vierstimmige Form des übermäßigen Sextenaccords. Die erste war ein übermäßiger Akk, die andre ein übermäßiger akkord. Die 3^{te} Umkehrung unseres Akkordes ergibt einen übermäßigen Sekundquartsextakkord.¹⁰⁹

Abb. 63 »nach Beethoven 9^{te}«, Sinfonie Nr. 9 d-Moll. III Adagio molto e cantabile – Andante moderato, T. 107–108 (Cornelius UbK, S. 87)¹¹⁰

109 Cornelius UbK, S. 86 f. Diese Bemerkung legt die Vermutung nahe, dass auch der übermäßige Quintsext- und Terzquartakkord theoretisch im Sinne Hauptmanns erörtert worden sein dürfte (s. o. Der übermäßige Sextakkord).

110 Cornelius zitiert rechts in Klammern das Hauptthema des Satzes (T. 3 ff.), links die relevante Stelle. Beide weichen metrisch und satztechnisch vom beethovenschen Original ab, eventuell hat er es aus der Erinnerung notiert (»nach Beethoven«). Links handelt sich um die Takte 107/108 des Satzes. Zum ersten Mal erklingt die Wendung im selben Satz in den Takten 10–12.

Der »Septimenaccord auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems«¹¹¹

Im Kontext des übergreifenden Systems erklärt Cornelius auch das Zustandekommen des »Tristanakkordes«. Diesen bildet er als Septakkord auf der siebten Stufe¹¹² (in a-Moll: *gis h dis f*) des »übergreifenden« Mollsystems (nach Hauptmann: *f A c E gis H dis*). Auf die Klangidentität des Akkords mit dem halbverminderten Septakkord und seine mehrfache Verwendung als solcher im Verlauf der wagnerschen Oper geht Cornelius nirgends ein, ebenso wenig auf seine satztechnische Einbindung, die ihm hier zweitrangig erscheint.

Es ist ein Mollaccord mit verminderter Septime. Er ist noch ohne gangbare Benennung geblieben, während man die beiden Akkorde der zweiten und vierten Stufe des Systems mit den Namen hart und weichvermindert unterscheidet. Das kommt wohl daher daß der Akkord in der Praxis noch wenig Anwendung gefunden hat. Es folgen hier die beiden einzig bekannten Anwendungen von Joseph Haydn und Richard Wagner.¹¹³ Beide beziehen den Akkord auf die Dominante der Tonart und lösen ihn dahin auf, so wie wir am hart und weich verminderten Vierklang gesehen haben, daß beide sich auf die Dominante beziehen. Eine direkte Auflösung des hier besprochenen Akkords in den tonischen Dreiklang welche durch seinen Baß als Leitton der Tonart begründet erschien ist nicht gut möglich, da der Akkord zwei Leittöne (in C moll) *h* u. *fis* enthält, die bei direkter Auflösung reine Quinte ergeben würden.¹¹⁴



Abb. 64 Haydn: *Die Schöpfung* (T. 1–7) in Cornelius' Reduktion (Cornelius *UbK*, S. 89)

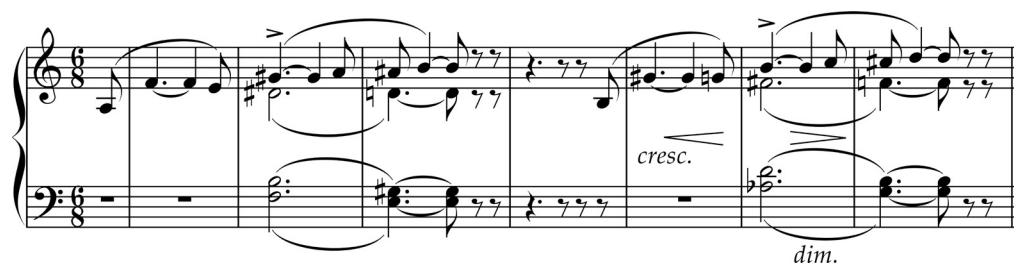


Abb. 65 Wagner: *Tristan und Isolde* (T. 1–7) in Cornelius' Reduktion (Cornelius *UbK*, S. 89)¹¹⁵

111 Cornelius *UbK*, S. 88.

112 Bei Hauptmann/Paul (1868, S. 105 f.) gilt dieser Akkord nicht als »verständliche Harmonie«, sondern als »ein widersprechender Zusammenklang.« Nur als »durchgehende Harmonie« wird er ausnahmsweise gestattet.

113 Auch die Unterschiede zu Haydn, wo der Akkord nach Cornelius' Systemdenken in Grundgestalt erscheint und somit die für den *Tristan*-Beginn charakteristische phrygische Wendung im Bass nicht erfolgt, werden nicht erörtert.

114 Cornelius *UbK*, S. 88.

115 Inwieweit die Unterschiede der beiden Akkordverwendungen diskutiert wurden – bei Haydn ist die verminderte Septime *as* vorbereitet, die Akkordstellungen und Satzstrukturen sind andere – muss offenbleiben. Für Cornelius scheint zumindest die logische Erklärung des Akkordes im System wichtiger zu sein als die Verwendung im musikalischen Satz.

»Der Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«¹¹⁶

Cornelius leitet diesen Akkord, bestehend aus doppeltverminderter Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime (*fis as c e*), welchem er keinen genaueren Namen gibt, aus dem übergreifenden Moll-Dur-System her, in C: *as C e G h D fis*. Es ergibt sich folglich die Skala *c d e fis g as h*. Er scheint für Cornelius eher ein theoretisch konstruiertes Gebilde als eine satztechnisch relevante Erscheinung zu sein, auch wenn er im mitgelieferten Beispiel Wagners einen »Beweis seiner Anwendung« sieht.¹¹⁷ Die Herleitung ist vergleichbar mit dem übermäßigen Quintsextakkord bei Moritz Hauptmann, den dieser im übergreifenden Mollsystem bildet. Cornelius zeigt im folgenden Beispiel eine typische Verwendung, die eine Übersteigerung des übermäßigen Quintsextakkordes durch die zusätzliche übermäßige Quinte darstellt, die Auflösung erfolgt normhaft in den dominantischen Quartsextakkord.

In C Dur Moll mit den Tönen *E u. As* ergibt sich aus dem Übergreifen nach dem *Fis* der Oberdominantseite auf der vierten Stufe *fis as c e*. Ein weichverminderter Dreiklang mit kleiner Septime, um welchen einen Ton dieser Akkord von dem weichverminderten Vierklang der vierten Stufe des übergreifenden Mollsystems verschieden ist.

Dieser Akkord hat bis jetzt in der Praxis nur ein Beispiel welches hier folgt, und einen Beweis für seine Anwendbarkeit liefert.¹¹⁸



Abb. 66 Wagner: *Walküre*, Akt 1, Szene 3, T. 910–912 in Cornelius' Reduktion (Cornelius *UbK*, S. 90)¹¹⁹

116 Cornelius *UbK*, S. 90.

117 Auch diese Klangbildung schließen Hauptmann/Paul (1868, S. 109) aus, da sie nach hauptmannscher Theorie einen Verstoß gegen die Gesetzmäßigkeiten der Akkordbildung darstellt.

118 Cornelius *UbK*, S. 90.

119 Dass es sich um das »Schwertmotiv« und damit eines der wichtigsten Leitmotive des gesamten Aktes handelt, spielt zumindest in den schriftlichen Ausführungen keine Rolle. Die Grammatik der Akkordverbindungen steht im Vordergrund. Wohl aus diesem Grund ist auch der Auftakt des Motivs nicht mit notiert, auch das Ende weicht von Wagner ab: Cornelius unterscheidet nicht zwischen der Akkordharmonisierung und dem melodischen Motiv, das sein Ziel und Abschluss auf dem Spitzenton der Akkordbrechung findet, in diesem Fall, wie meistens, dem Terzton *e*².

C Aus Joseph Haydn's Quartetten

Stephan Zirwes (Edition des Textes),
Michael Lehner (Edition der Notenbeispiele)

Einleitende Bemerkungen (Martin Skamletz)

Die folgende Edition von Peter Cornelius' Manuskript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, das bereits von Christoph Hust kommentiert worden ist,¹ gruppiert seinen Inhalt dergestalt um, dass die von Cornelius analysierten Vorlagen mit den durch seine Schülerinnen komponierten Nachbildungen gemeinsam präsentiert werden (für eine Übersicht siehe die Tabelle). In einem separaten Beitrag in diesem Band findet sich eine detaillierte Begründung dieser Umstellung verbunden mit einem Versuch der Einordnung dieser Unterrichtssequenz in Cornelius' Münchner Lehrplan sowie Kommentaren zur von ihm verwendeten Quelle für den Notentext der haydn'schen Streichquartette² und zu den im Manuskript erwähnten Schülerinnen.³

1 Hust 2006.

2 Haydn *Quartetten*.

3 Skamletz 2024a.

S.	Quelle (D-MZs PCA Mus. Ms. 49)	S.	Edition
1 f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1.	1 f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1.
3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. [S. 4 leer]	15 f.	a., Frl. Rosa Keyl
5	2., Frl. John	5	2., Frl. John
6	3., Frl. Ida Herbeck & Ende (Cornelius)	6	3., Frl. Ida Herbeck & Ende (Cornelius)
7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2.	3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. [S. 4 leer]
8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2.	17-1	John 1.
9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. [S. 10 leer]	17-2	John 2.
11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. [S. 12 leer]	18-1	Herbeck 1.
13	Men. op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. [S. 14 leer]	7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2.
15 f.	a., Frl. Rosa Keyl	17-3	John 3.
17-1	John 1.	8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2.
17-2	John 2.	9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. [S. 10 leer]
17-3	John 3.	11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. [S. 12 leer]
17-4	John 4.	17-4	John 4.
18-1	Herbeck 1.	18-2	Herbeck 2.
18-2	Herbeck 2.	13	Men. op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. [S. 14 leer]
19 f.	[leer]	19 f.	[leer]
21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3.	21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3.
22	[Notate aus Choralsätzen von J. S. Bach]	22	[Notate aus Choralsätzen von J. S. Bach]

Tabelle Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, Struktur der Quelle (links) und Neuordnung ihres Inhalts in der Edition (rechts). – Mit Schattierung: Vorlagen, ohne Schattierung: Schülerinnen, **geschwärzt**: nicht in den Kontext der Nachbildungen langsamer Sätze gehörend, *) von Roman Hoffstetter (nicht von Haydn); S. 17/18: vier Arbeiten von Agnes John, zwei von Ida Herbeck auf je einer Seite. – Ausführliche Version dieser Tabelle in Skamletz 2024a (in diesem Band, S. 192).

[S. 1] [I] Joseph Haydn op 55. N.º 2. [1. Satz] +++

Andante più tosto Allegretto ♩ = 92

9

17

[bei Haydn im Vlc. ohne Punktierung]

Wir wollen den Versuch machen durch die Zergliederung einer Reihe von einfachen liedmäßigen Tonsätzen aus den Werken unsrer drei großen modernen Meister, Haydn, Mozart und Beethoven, uns nach und nach die Gesetze des Schönen deutlich zu machen, dessen Wirkung auf Geist und Empfinden wir beim Anhören unterliegen, ohne uns dann die Rechenschaft davon zu geben, die wir von heute an suchen wollen. Diese drei Meister bilden einen Mittelpunkt in der Entwicklung der Musikgeschichte von welchem aus wir dann in die frühere Zeit für's Erste auf Händel Bach, Gluck rückwärts und bis in unsre Tage auf Mendelssohn Schumann und Wagner vorwärts gehen können. Diese drei Meister bilden für den Moment in welchem wir leben die sicherste Orientirung für das was schön ist. Ihre Werke sind in einer Weltsprache geschrieben, die Allen verständlich ist. Hier sind wir sicher das Schöne immer und überall zu finden, und uns sein Geheimniß enträthseln zu können so weit dies überhaupt möglich ist, da ein Letztes, Unverständliches, vom Verstande nicht zu Fassendes auch hier wie in aller Wissenschaft und mehr als dort übrig bleibt. Soviel zur Einleitung. Sobald wir erst eine Zeit lang den Blick auf das Besondere in den drei Hauptelementen der Musikalischen Kunst in Melodie, Harmonie

und Rhythmus gerichtet haben kommen wir von selbst dazu, unsre Eindrücke zu sammeln und dann das Ganze der einzelnen Erscheinungen besser zu begreifen.

Wir haben einen liedmäßigen Andantesatz für Quartett von Haydn vor uns. Liedmäßig nennen wir ihn, weil die Form solcher Sätze in der Instrumentalmusik aus der Gesangsmusik, aus kirchlichen, dramatischen oder Volksgesang entlehnt ist. Die erste Violine singt hier gewissermassen ein Lied; zu den sinkenden, trochäischen Rhythmen dieses Stückes lassen sich Verse setzen, wie man zu Versen umgekehrt die Musik macht, wie denn auch der verstorbene Volksliedercomponist und Dirigent Silcher in Tübingen solche Gedichte zu den schönsten Instrumentalmelodien von Beethoven gesetzt hat, in welchen versuchsweise der zu Grunde liegenden Gemüthsstimmung entsprechende Worte hinzu gefügt sind. Der aesthetische Werth eines solchen Versuchs wird immer sehr zweifelhaft bleiben, als Übung aber möchte er anzuempfehlen sein. – Unser liedmäßiger Andantesatz nun besteht aus drei Theilen, deren periodische Zusammensetzung eine merklich verschiedne ist. Die erste Periode aus acht Takten enthält Satz und Gegensatz; die zweite, achttaktige Periode Satz und Nachsatz, die dritte Periode aus zehn Takten besteht aus einem Hauptsatz. Das Ganze ist aus den ersten vier Takten bestritten, welche wir deßhalb das Thema nennen. Wenn wir die zu ängstliche [S. 2] und peinliche Zersetzung und Zerfaserung in einzelne Motive vermeiden, so besteht das Thema aus zwei Motiven, welche grade die beiden Hälften, zwei und zwei Takte einnehmen und in jede[r] Weise gegensätzlich behandelt sind; die ersten beiden Takte enthalten breite melodiose Noten, denen dann in Takt drei und vier ein mehr bloß harmonisch abschließender Gegensatz gegeben ist. Die ersten Takte forte, lang gezogen, Takt drei und vier piano, staccato. Die erste Hälfte ausgesprochenes Moll, die zweite Aufhebung desselben in einer bestimmten Wendung nach der Dominantstonart. – Die zweite Hälfte des ersten Theils ist eine Art Spiegelung der ersten vier Takte. Das Thema wird rhythmisch wiederholt, melodisch aber durchgängig verändert. Die ersten vier Takte des zweiten Theils enthalten aber mals das Thema in fast genauer rhythmischer Wiedergabe mit melodioser Modification. Dies mal ist aber kein Gegensatz hinzugefügt, wie zuerst sondern bloß ein aus dem Schlußakte des Themas fortgesponnener Nachsatz, welcher gewissermassen uns zur harmonischen Erlangung und Bekräftigung der Dominante dient, um dann das Thema wieder wie zu Anfang eintreten zu lassen in den ersten zwei Takten des dritten Theils. Nun ist aber ein bestes bis zuletzt aufgespart, es wird aus dem zweiten Takt des Thema's, welcher durch seine melodische Tonfolge der ausdrucksvollste ist die Periode zu einer zehntaktigen erweitert, ohne in jene bestimmten Hälften des Satzes und Gegensatzes wie im ersten Theil zu zerfallen. Bemerken wir also wohl die Mannichfaltigkeit in der Periodisirung der drei Theile. Bemerken wir auch gleich hier das Gesetz der Schönheitslinie für die Melodie wie sie uns überall in den Werken unsrer drei Meister wieder begegnen wird. Die ganzen sechs und zwanzig Takte des Tonstückes enthalten nämlich eine untheilbare große Melodie, in welcher dieselbe melodiose Wendung nie wieder mit derselben rhythmischen Betonung zusam[m]entrifft. Der größte Aufschwung, auch verbunden mit einer Steigerung nach den obern Tonlagen des Instruments hin tritt erst gegen den Schluß ein. Prüfen wir die sechs und zwanzig Takte der Melodie. Kein Takt ist dem andren völlig gleich, es herrscht die größte Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit bei der größten Einfachheit, bei der strengsten Entwicklung aus dem Thema und dessen Einzelgliedern. – Von der Melodie auf die Stimmführung und Harmonisirung übergehend, sehen wir, daß sich der große melodische Zug der Hauptstimme auch den Mittelstimmen mittheilt; gehen wir da jede einzelne durch, so finden wir überall ein stetiges Wechseln, Werden, Entfalten bis zum Schluß, nirgends Ecken in der melodischen Führung, nirgend[s] ein faules, bequemes Haften an derselben Stelle, wo nicht, wie in der dritten Periode bei deren Wendung

nach Ges dur, eine besondere Betonung dieser Harmonie beabsichtigt ist, und hier grade an der liegenden Stimme der Bratsche die Wandlung aus dem Ges in's f moll zurück sich vollzieht in dem das Des der Bratsche zur entscheidenden Septime wird welche sich nach F mol zurückauflöst. Ohne viel beschreibend[e] Worte zu verlieren, nehmen wir einfach Notiz von der harmonischen Haltung[.]

Takt 1. 2. F mol Takt 3. 4. C dur. Takt 5. 6. F mol. Takt 7–8. As dur. Takt 9–12 B mol, T. 13–16 Wendung nach der Dominante. Von hier bis zum Schluß Haupttonart mit der betonten Berührung von Ges dur, welche im Grunde nur eine weitere Ausspinnung der Mollkadenz mit dem zum Duraccord alterirten verminderten Dreiklang der zweiten Stufe ist, dessen Sextenakkord hier zum Dursextaccord auf der Unterdominante wird, wie wir dafür bereits in der Harmonielehre viele Beispiele in Meister[werken] und in der Volksmusik aufgefunden haben. Die Ausspinnung der dritten Periode zu zehn Takten ist eine Eigenheit Haydns, welche ihm Schubert am erfolgreichsten abgelauscht hat. Sie geht nur aus dem zu Grund liegenden Schönheits[-]Gesetz [der] Mannichfaltigkeit in der Einheit hervor und die Ausdehnung der Periode ist hier doppelt wirksam, wo sie mit dem Weitergreifen in der Harmonisirung zusammentrifft.

[S. 15] a., Nachbildung des Haydn'schen Stückes v. Frl. Rosa Keyl.

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Bass). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (p, f, cresc., dim.).

Measures 1-12: The first system contains measures 1 through 12. It begins with a piano (p) dynamic. The music features a series of chords and melodic lines, with a crescendo leading into measure 9. The dynamics fluctuate between p and f.

Measures 13-20: The second system contains measures 13 through 20. The music continues with a crescendo (cresc.) leading into measure 19. The dynamics are primarily p and f.

Measures 21-26: The third system contains measures 21 through 26. The music concludes with a decrescendo (dim.) leading into measure 25. The dynamics are primarily p and f.

Halten wir uns bei dieser Nachbildung des Haydn'schen Liedsatzes vor Allem an die Melodiebildung und deren periodische Entwicklung, so finden wir daß sie hinter dem Muster besonders

in der Klarheit, in der Plastik zurückbleibt. Bei Haydn zerfällt die erste achttaktige Periode in Satz und Gegensatz und dieser Gegensatz ist eine rhythmisch völlig genaue Wiederholung des ersten Satzes, des Thema's. In der Nachbildung ist dies außer Acht gelassen. Hier verhalten sich zwar die beiden Motive des Themas ziemlich gegensätzlich, es ist dann aber ein Nachsatz angehängt, der in keiner engeren Beziehung zum Hauptsatz steht, die ersten acht Takte bilden vielmehr einen einzigen Satz. Auch die nächste Periode enthält nur eine sehr schwache Anlehnung an die rhythmische Haltung des Themas, und die Führung nach der Dominante bis zu Takt 17 ist zu wenig bestimmt, zu wenig überzeugend und dringend. Man muß hier eine vorbereitende Empfindung davon haben, daß das Thema wieder eintreten wird. Bei Haydn ist die Dominante schon in Takt 15 erreicht, sie wird in Takt 16 bestärkt und bestätigt. Hier dagegen ist der Wiedereintritt des Themas so mangelhaft vorbereitet, daß wir uns dessen kaum bewußt werden. Das Beste ist die Weiterführung des Themas in der letzten Periode, der harmonische Übergang nach G dur der auch bei der Aufführung eine schöne Klangwirkung ausüben wird. – Sehen wir nun von dem Nachbildungsversuch auf das Vorbild zurück, so finden wir schon den ersten Vortheil solcher Versuche darin, daß sie uns helfen die Vorzüge des Musters besser einzusehen. Mit welcher Einheit sind dort die vier Takte des Themas unauflöslich in einander gewebt. Das erste Motiv schließt auf dem Leitton und dessen nothwendige Auflösung ist das Auftaktsachtel zu dem neuen Motiv; sodann ist das Thema lebenvoll bis in jedes Glied und schließt erst mit dem dritten Achtel des vierten Taktes ab, in dem es zur Dominante als Orgelpunkt ihren Dominant[–]Septimen accord vorhält. Dann entfalten die nächsten zwei Takte wieder die bestimmt ausgesprochene Haupttonart, an welche sich dann die vollkommene Cadenz nach der Parallel-Durtonart so schön anschließt. In unsrer Nachbildung schließt der zweite Takt unorganisch und starr mit der Haupttonart ab, es fehlt da jenes überleitende Moment aus welchem das nun Folgende als nothwendig hervorgehend erscheint. Der dritte Takt beginnt wieder auf Fis moll wie die ersten beiden schlossen. Auch die Wendung nach A dur ist keine fest cadenzirte. – Die Wendung nach B moll Takt 9–12 ist bei Haydn fest cadenzirt, während hier das entsprechende H mol auf höchst unsichren Bässen erreicht wird. Takt 13–16 sind nun vollends der schwächste Theil der ganzen Nachbildung. Hier fehlt alle feste harmonische Zeichnung. Wir wissen in keinem Moment dieser vier Takte recht, wo das hinaus soll. Takt 13 u. 14 scheinen auf A dur auszugehen; die verminderte Septimenharmonie von H moll in ihrer dritten Verwechslung ist wohl eher als 7te Stufe von Gis mol anzusehen mit *fisis* statt *g*, dann könnte allerdings cis dur darauf folgen! Wir sparen die weitere Auseinandersetzung, die zu viel Worte kosten würde – kurz – das Thema setzt in Fis mol wieder ein nach einem Gang über Glatteis in den letzten vier Takten. Wie fest schreitet dagegen bei Haydn der Baß von B durch H nach der Dominante C von F moll. Diese Stelle verräth am meisten ein träumendes Erfinden am Clavier bei welchem man sich von dem augenblicklichen Reiz zufälliger Klänge bestechen läßt. Jeder solche kleine Satz muß aber mit einer Skizze angelegt werden auf welcher man vorerst nur Melodie, und feste Harmonisirung sich vorzeichnet, auf deren Grundlage man dann eine feinere harmonische Detaillirung ausarbeiten kann. Die letzte Periode ist wie gesagt weitaus die beste. Hier wird die sechste Stufe von Fis mol welche die Unterdominante der vollkommenen Cadenz vertritt, durch interessante und richtige, natürliche modulatorische [S. 16] Wendung erreicht; es ist Wärme und Schwung in dieser Entwicklung nach G dur, welche gute Anlagen verräth; ja durch den eigenthümlichen Geigenklang ist der Contrast von G dur Fis moll ein in Bezug auf Klangwirkung noch mehr hervortretender als im Vorbild Ges dur gegen F moll. –

Wir haben schließlich noch eines Hauptfehlers zu gedenken in welchen die Copie durch mangelnde Vertiefung in das Original verfallen ist, ein Fehler welcher uns zugleich Veranlassung

gibt ein wichtiges rhythmisches Gesetz näher zu erwägen. Dies Gesetz heißt: Der Fluß der gleich Wellen wechselnden Rhythmen darf nirgend in's Stocken gerathen. Wo dies Gesetz außer Acht gelassen wird, bezeichnet man dies mit dem Kunstausdruck: Comma. Dasselbe tritt gewöhnlich am Abschnitt oder Einschnitt von Perioden also als eine Cäsar auf. Diese Cäsar des Comma muß allerdings da sein, es muß in einer ausgesprochenen halbschlußartigen Wendung von Melodie und Harmonie bestehen, welche deutlich Satz von Satz unterscheiden lassen; aber dies darf nicht mit einem Ruck, mit einem Stillstand oder Festsitzen geschehen. Es muß irgend eine Stimme die rhythmische Bewegung fühlbar machen, und besonders müssen jene Überleitungsmomente eintreten von welchen wir vorhin sprachen, welche Satz und Satz eng in einander verweben, ohne daß ein Riß, eine Spalte zwischen beiden fühlbar wird. Bei Haydn machen z. B. im Takt 17 die drei Oberstimmen ein Comma, eine Art Semicolon vor dem Wiedereintritt des Themas, aber das Violoncell erhält den rhythmischen Fluß in dem es scalenmäßig aus der Dominante nach der Tonica geht. In unsrer Nachbildung sind drei große, schwere Commata fühlbar Takt 4, Takt 8, Takt 12. Sodann treten in der letzten Periode wieder drei kurze Comma's auf in dem der Rhythmus jedes mal auf dem 2ten Viertel des verarbeiteten Satzgliedes aus Takt 2 stockt, und zwar in den Takten 19, 20, 21; wo dann weitere Comma's durch das Fortschreiten des Basses vermieden sind. Sehen wir Haydn an! Er hat keinen einzigen Takt mit durchgängig ruhenden Halbnoten, selbst am Schluß nicht, denn selbst dort wäre streng genommen das Schließen mit dem vierten Achtel unorganisch und unwahr.

Dies führt uns auf einige Bemerkungen über Einzelheiten in Stimmführung und Harmonisirung. Bei Haydn finden wir auch bei den Mittelstimmen immerhin einen Verlauf, eine Selbstständigkeit bis zum Schluß, immer regen, eingreifenden Antheil an der Entwicklung des Ganzen, obwohl sie als Mittelstimmen characterisirt sind und das melodische Hauptintresse der Oberstimme verbleibt. In unsrer Nachbildung wird diese feinere Gliederung der Mittelstimmen zu oft vernachlässigt, Takte lang treten die blockartigen schweren Halbnoten hinter einander auf, die nur zu absichtlich bloß die Harmonie ausfüllen sollen. Außerdem ist die Armuth in der Stimmführung auffällig, welche sich in häufigen Octaven verräth. Harmonisch ist eine vorwiegende Hinneigung zu dem unmotivirten leeren Quartsextaccord zu rügen. Warum löst sich der $\frac{4}{3}$ Accord Takt 11 in einen $\frac{6}{4}$ Accord auf? Warum löst sich der Secundaccord in Takt 16 mit springendem Baß in die Grundform des tonischen Dreiklangs? Das sind einfache Fehler gegen den natürlichen richtigen vierstimmigen Satz. – Noch muß ich einer harmonischen Besonderheit gedenken, von der meines Wissens die Theorie noch nicht Notiz genommen es ist die verminderte Sext, umgekehrt also übermäßige Terz, welche hier in der Oberstimme des Takt 24 vorkommt, und welche dann möglich und richtig ist, wenn in der Mollskala die 2te Stufe erniedrigt, die 4te erhöht wird, wie es hier der Fall ist.

[S. 5] 2., Nachbildung der Fräulein John.

Andante

The musical score is for a quartet in 2/4 time, marked 'Andante'. It consists of 26 measures, divided into three systems. The first system (measures 1-12) shows a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The second system (measures 13-19) continues the pattern, with a key signature change to B-flat major at measure 13. The third system (measures 20-26) concludes the piece. The score is written for four staves, with treble and bass clefs for two parts each.

Diese Nachbildung zeigt nur ein schwaches Anlehnen an das Muster. Es fehlt der thematischen Anlage an hervortretenden Einzelgliedern, wie im zweiten Takt bei Haydn, welche in der Verarbeitung immer kenntlich bleiben. Das Ganze fließt hier mit einer gewissen Gleichförmigkeit hin, in welcher uns kaum ein Moment an schon früher Dagewesenes erinnert. Der Wiedereintritt des Themas, Takt 17 müßte unverkümmert das Thema selbst bringen, die letzte Periode vergißt im Gegentheil das Thema vollständig, wenn wir nicht Takt 19 als eine Mahnung an Takt 1 auffassen wollen, was nicht wohl möglich ist. Die viermalige gleichmäßige rhythmische Wiederholung von Takt 2 bildet vier kurze Comma's, welche auch durch keine Bewegung der Mittelstimmen verdeckt werden[.] Die gleichmäßig-halben Noten in der Cäsur, Takt 4, 8, 12 u. 16 bilden daneben vier schwere Comma's und es bringt eine große Eintönigkeit hervor, daß die vier ersten Sätze Takt 1–16 ganz gleichmäßig abgetheilt sind. Die letzte Periode Takt 17–26 enthält bei der Entfremdung vom Thema keine Steigerung sie folgt nur in gleichgültigen melodischen Gängen dem harmonischen Plan der Ausweichung nach B dur. – Mittelstimmen und Baß sind unselbstständig, dienen nur zum Ausfüllen der Harmonie. Die Harmonisirung hat den Fehler einen zu bestimmt ausgesprochenen Tonalitätenwechsel zu bringen, was besonders Takt 13–16 auffällt. Hier soll E dur uns als Dominante von A moll erscheinen. Das volle befriedigte E dur hat keine Spannung auf den Wiedereintritt der Haupttonart hin. Im Einzelnen genommen fällt das erste E

dur durch den Quartsextaccord auf *H*, Takt 3 zu sehr mit der Thür in's Haus, während bei Haydn die Dominante mehr als solche, weniger als selbstständige Tonalität behandelt ist. In der letzten Periode verliert das *B* dur zu sehr den Character einer alterirten Cadenzharmonie der Haupttonart und kommt uns dadurch gesucht, gewaltsam vor. Das Aushalten des Quartsextaccordes Takt 24 ist sehr hinderlich. Takt 13–14 ist die Auflösung nach *Fis* dur an und und [sic] für sich ganz intressant, aber für dies kurze Stück ist sie allzu leiterfremd, und sie bereitet nicht einmal *E* dur, in welchem sie ja auch leiterfremd ist, gut vor, nein! Der unerbittliche Quartsextaccord von *E* tritt auch hier allzu heftig ein, ohne angeklopft zu haben. Auch nach dem Takt 5 und sechs, der etwas zu einförmig auf dem *A* moll sextaccord ruht, tritt die Dominante von *C* nicht schön vermittelt ein. Takt 9 u. 10 bringen wieder die ruhende *A* dur Harmonie, bei Haydn ist es die Dominant Septharmonie der Unterdominant Tonart welche so frei einsetzt, sie geht durch den verminderten Septaccord nach *B* moll, es tritt dann jenes *Ges* dur ein, welches am Schluß ausgedehnt erscheint. Welch ein Reichthum von Harmonien gegen das kahle *A* dur in Takt 9 u. 10. – Zu loben ist an dem Stück dagegen eine hübsche Sicherheit in der Stimmführung. Die Pausen in der Altstimme sind nicht gut, da die Stimme mit einer kahlen harmonischen Note wieder einsetzt, sie wären berechtigt, wenn die Stimme einen melodisch bedeutsamen Wiedereintritt hätte. Die letzte Periode wird nicht durch melodische Verzweigung zehntaktig, es ist doch eigentlich eine verkappte achttaktige Periode von zwei viertaktigen Sätzen in *F* dur und *A* moll, daran die beiden letzten Takte nur angehängt werden.

[S. 6] 3., Nachbildung der Frl. Ida Herbeck.

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The first system covers measures 1 through 8, the second system covers measures 9 through 16, and the third system covers measures 17 through 26. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are three specific annotations within the score: '[alternativ ist im Vlc. c als Halbe notiert]' located below measure 8, '[Vorzeichen in V1.2 hinzugefügt]' located below measure 15, and '[Vla. unleserlich]' located below measure 26.

Die Arbeit der Frl Herbeck geht der Periodenbildung des Musters am aufmerksamsten nach; sie vermeidet dadurch die Commata's welche wir an den vorigen Versuchen hervorhoben; auch nehmen bei ihr die Mittelstimmen innigeren Antheil am rhythmischen Verlauf und werden deshalb selbstständiger; bis auf die letzte Periode wo sie bei der Ausweichung nach Es dur auch zu sehr in halben Noten stagniren. – Takt 4 ist das *D* im letzten Achtel des Violoncells nicht von guter Wirkung, es stört den Nachhall der *A* dur Harmonie, es nimmt ihr gleichsam die Luft[.] Solche einzel[n] eintretende[n] Noten sollten immer als durchgehend behandelt werden, welche zur Harmonie passen. Zu dem *D* denkt man sich unwillkürlich einen *D* moll Akkord der hier auf dem schwachen Takttheil nicht schön klingen würde. Besser wäre das *H* der melodischen Mollscala zu geben. Sehr gut ist die melodische Wendung Takt 9 und 10, sie ist eine interessante Gegenbildung zu dem Anfang des Themas. Der Theil welcher sich in allen Versuchen als der schwächste erwies, ist es auch hier, die Periode Takt 13–16, doch ist der Vorzug zu bemerken, daß im engen Anlehnen an das Muster das *A* dur dominantmäßiger behandelt wird, nicht als selbstständige Tonart. Am schwächsten ist die letzte Periode, wo das *Es* dur zu kahl die vier Takte durch hingezerrt wird, mit melodisch gleichgültigen Gängen der Oberstimme; die harmonische Rückkehr nach *D* mol ist gut. Takt 3 habe ich der zweiten Geige *f* gegeben. Das *G* will so gelöst sein, und wozu solche kleinen Unregelmäßigkeiten, die den klaren Satz trüben? – Takt 24 hat das Cello besser scalenmäßig *g* auf dem zweiten Achtel als schöne durchgehende Note statt dem Hinken auf dem zweimaligen *A*. Takt 11 bleibt harmonisch etwas hängen durch das bloße Wechseln zwischen Dominant und verminderter Septharmonie. Die zweite Geige bekommt natürlich *fis* auf dem letzten Achtel. Das Auflösen der Septime nach oben Takt 11–12 vom letzten zum ersten Achtel in der Bratsche gehört zu den erlaubten Ausnahmen, wegen dem Vorhalt der Oberstimme, welcher es verdeckt. Ich habe folgende Abänderung des zweiten Theils von Takt 12 an freier ausgearbeitet. – Nachträglich noch eine Bemerkung über das Thema: Die Melodie hat den Fehler daß sie sich in den Hauptnoten wiederholt; dadurch daß das *F* gleich anfangs gegeben wird, sich drum nur wiederholt, wird es eintönig, besser wäre es, *F* als Gipfelung bis Takt 3 aufzusparen.

[Cornelius' »Abänderung« ab T. 12]

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system, labeled '12', covers measures 12 to 16. It features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. Violine I and II have a 'cresc.' (crescendo) marking. Viola and Violoncello have a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system, labeled '19', covers measures 19 to 24. It features the same four staves. Violine I and II have a 'f' (forte) marking. Viola and Violoncello have a 'p' (piano) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[S. 3] II Andante von Jos. Haydn op 3. N.º 2 [1. Satz: Fantasia con variazioni]

1 Andante 2 3 4 5 6 7 8

mezza voce

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

m. v. p f

Indem wir mit diesem Stück in eine frühere Zeit Haydns, aus op 55 zu op 3 zurückgreifen, belauschen wir den Meister im Werden und wir genießen schon einen Vortheil den wir aus der anhaltenden Beschäftigung mit dem vorigen Stücke gewonnen, daß wir unsre Kritik das unterscheidende Urtheil über Mängel und Vorzüge gestärkt finden. Das ist es ja, was wir auf diesem Wege erreichen möchten durch genaues Anschauen und Prüfen von Meisterwerken und durch Versuche zu deren Nachbildung uns künstlerischen Geschmack anzueignen und durch ein geklärtes Anschauen das Schöne voller und inniger zu genießen. So lehrt uns diese frühere Arbeit des Meisters, grade durch die Ähnlichkeit der äußeren Umrisse die spätere Meisterarbeit recht verstehen und erkennen. Alles, thematische Erfindung, Periodenbildung, Harmonisirung, Modulation, Stimmführung steht hier bei weitem auf einer tieferen Entwicklungsstufe. Das Thema, dessen erster Takt dem dortigen entspricht, nur nach Dur versetzt ist, ist gewöhnlicher, seine beiden zweitaktigen Motive stehen sich, durch ein Komma getrennt, kahl gegen[über], sie haben nicht die innige Verschmelzung zu vier Takten welche dort durch den verbindenden Auftakt zur zweiten Hälfte bewerkstelligt ist: Der Gegensatz welcher die ersten acht Takte vollendet steht nicht in thematischer Beziehung zum Thema. Auch der Mittelsatz von sechs Takten, welcher den zweiten Theil beginnt ist keine Verarbeitung thematischer Motive und sein Nachsatz bringt in den letzten vier Takten nur eine völlig ungesteigerte Wiederholung des Themas, während dort nach dem strengen achttaktigen Mittelsatz die Wiederholung des Themas sich zu der schönen zehntaktigen Periode entfaltete. Dort, welcher Reichthum von harmonischer Entfaltung innerhalb der Gränzen der Tonalität – hier nur ein einfarbiges Wechseln zwischen Tonica und Dominante. Und dennoch haben wir es auch hier mit dem großen Meister Haydn zu thun, welcher die deutsche Kammermusik Sonate, das Quartett, die Symphonie geschaffen und ausgebildet, zu einer Kunstgattung emporgehoben hat, welche auf der Höhe der griechischen Plastik und dramatischen Kunst steht. Klarheit und Ebenmaß in den Verhältnissen, anmuthige

melodische Bildung, Festigkeit und Natürlichkeit der harmonischen Basirung, Fluß und Intresse in den Mittelstimmen sind auch hier vorhanden und nachahmenswerth. – Wir bemerken noch im Einzelnen: Der Unterschied zwischen ausgesprochener Tonalität der Dominante und bloß einleitender Dominante kann auch an diesem Stück deutlich werden. Takt 5–8 weichen durch die Dominante von G und durch die vollkommene Cadenz in diese Tonart wirklich dahin aus. Takt 11–12 und 13–14 hingegen, haben wir trotz den aus G dur entlehnten Tönen und Accorden nur mit C dur zu thun. Die beiden Formen des übermäßigen Sextaccords Takt 13 in der zweiten Hälfte sind auf der erhöhten vierten Stufe von C moll zu Hause und gehören dem übergreifenden System dieser Tonart an. Takt 12 u. 13 enthält ein feines Zertheilen des vierstimmigen, in zwei[-] und dreistimmigen Satz; der Wiedereintritt der pausirenden Stimmen enthält aber beidemal ein harmonisch oder melodisch bedeutsames Moment, sie treten nicht auf gleichgültigen Noten wieder hinzu. Man merkt ihren Eintritt.

[S. 4 (nicht beschrieben)]

[S. 17] **John.**

1.

The musical score is for a quartet in G major, 2/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system is marked with letters a, b, c, and d above the first four measures. The second system is marked with letters a, b, c, and d above the first four measures of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

[S. 17 John] 2.

9

[S. 18] Herbeck.

1.

Andante

a b

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

9 a b

cresc. *f*

[S. 7] III Andante v. Jos. Haydn. op 71. N.º 3. [2. Satz]

And. con moto

Einfacher sechzehntaktiger Liedsatz in zwei Perioden von erstens Satz und Gegensatz, zweitens Satz und Nachsatz zerfallend. Die Melodie ist ganz aus dem ersten kleinen Satzglied (erster Takt erste Hälfte) und dessen Umkehrung in der zweiten Hälfte fortgesponnen; der Abschluß des Themas, Takt 2, wird zweimal wiederholt, um in den Cäsuren des zweiten und dritten Satzes die Commatas zu verhindern, Takt 6 u. 10. Der einfache Auftakt im Anfang wird fünf mal wiederholt, Takt 4, 6, 10, 12 u. 14; der gegliederte Auftakt zum 3ten Takt aus punktirtem Sechzehntel u. einem Zweiunddreißigstel bestehend wird einmal wiederholt, Takt 8 zum Beginn des zweiten Theils. Der zweite viertaktige Satz ist ein richtiger Gegensatz oder Nebensatz; indem er melodios die beiden ersten Takte fast ganz wiederholt, und nur eine neue Schlußwendung nach D moll bringt. Auch der Mittelsatz erste Hälfte des zweiten Theils ist thematisch aus dem ersten Satz entwickelt; der vierte jedoch bringt eine freie Fortspinnung des ersten kleinen Motivgliedes. Harmonisch zeigen diese sechzehn Takte wieder eine völlig von vorherigen beiden Sätzen verschiedene Anlage. Die ersten vier Takte bleiben fest in B dur, doch ist ihrem Schluß durch das Anklingen der verminderten Septharmonie von dem verwandten D mol schon eine Art Vorgefühl gegeben daß die Periode sich nach dieser Tonart wenden soll, in welcher ja B dur auf der sechsten Stufe heimisch ist. In dem zweiten Satz wendet sich B dur nach dem gleichfalls beiden Tonarten leitereignen G mol und nun tritt mit einem kurzen Umweg über das gleichfalls beiden verwandte F dur die Cadenz nach D moll ein. Der dritte Satz auf dem Orgelpunkt G ist durchaus nur Dominante von C obwohl die Dominante und verm. Septharmonie v. G dur schön hineinklingen. Es macht sich nun besonders gut, daß der letzte Satz nicht streng thematisch und nicht auf der bereits wieder gewonnenen Tonica der Haupttonart einsetzt, sondern daß durch die Kette der Dominanten von C, F, B u. Es Dur erst ganz zum Schluß die volle Cadenz nach B eintritt. So bietet die Cadenzirung dieses in jeder Hinsicht höchst einfachen Stückes auf den Abschlüssen seiner vier Sätze die interessante Folge von B dur, D moll, G dur als Dominante von C und schließlich wieder B dur. Die Wendung nach D moll zum Theilschluß ist eine sehr berechtigte als nach der Paralleltonart der Dominante. – Genaues Studium der Mittelstimmen

in diesem Stück ist nicht genug zu empfehlen. Besonders in der zweiten Abtheilung haben zweite Geige u. Bratsche, einen wahrhaft schön melodisch und rhythmisch fein gegliederten Gesang. Takt 13 und 14 finden wir eine Sequenz in welcher auf den springenden Dominantbässen des Violoncells die übrigen Stimmen genau dem Gesetz der Sequenz folgen und also Takt 14 eine genaue Transposition von Takt 13 ist. Die Pausen in der Bratsche während diesen beiden Takten geben ihrem harmonischen Ausfüllen eine stimmliche, contrapunktische Selbstständigkeit, während die 2te Geige in ihrem schönen chromatischen Gesang jedesmal die Terz des neu eintretenden Dominantaccords vorhält. Takt 12 in der Bratsche ist eine freie Nachahmung der ersten Geige in Takt 11, worauf dann wieder die erste Geige diesen Gang durch die Sequenz fortsetzt. Das dient dazu die beiden Sätze des zweiten Theils eng mit einander zu verweben.

[S. 17 John] 3.,

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 9 through 14. The second system contains measures 15 through 20. The score is for a string quartet in G major, 2/4 time. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score shows a sequence of dominant basses in the Cello, with the other instruments following the sequence. Measure 12 shows a free imitation of the first violin in the Viola.

[S. 8] IV Adagio v. Jos. Haydn. [op. 71 Nr. 1, 2. Satz]

Adagio ♩ = 92

The musical score is presented in four staves. The first staff (Violin I) begins with a melody in measure 1, marked with a piano (p) dynamic. The second staff (Violin II) provides harmonic support. The third staff (Viola) and fourth staff (Cello/Double Bass) also contribute to the harmonic texture. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (fz). The tempo is marked Adagio with a quarter note equal to 92 beats per minute.

Zuvörderst ist an der periodischen Construction dieses Liedsatzes hervorzuheben, daß sie eine höchst originelle ist, indem nicht wie gewöhnlich Takt 1 u. 2 mit Takt 5 und 6 correspondiren durch genaue Wiederholung der Melodie oder durch rhythmische Nachbildung derselben, sondern daß hier Takt 3 und 4 im Takt 5 und 6 wiederholt werden, während Takt 1 u. 2 mit 7 u. 8 eine Phrase bilden, welche durch diese vier Mitteltakte, wie durch eine Parantese unterbrochen wird. Wir haben hier und überall wohin wir schauen die unerschöpfliche Vielseitigkeit zu bewundern, mit welcher Haydn seine Perioden anlegt. Nach dem viertaktigen Mittelsatz des zweiten Theils wird die erste achttaktige Periode wiederholt; aber gerade der eingeschaltete Satz von vier Takten ist hier sehr eigenthümlich modificirt in dem die zweite Hälfte des Motiv's aus dem dritten Takt dreimal unmittelbar hintereinander wiederholt wird, und nun im dritten und vierten Takt nicht wie vorher eine Wiederholung der beiden ersten sondern ein freier Gang auf der Unterdominante, in Form einer Cadenz eintritt, wonach die beiden Takte der ersten Periode in freier Modificirung und Wendung nach der Haupttonart den Abschluß bilden. Betrachten wir die beiden ersten Takte im Einzelnen, so sehen wir, wie unlösbar ihre Melodie Harmonie und Rhythmus verbunden sind. Das Motiv der ersten Geige würde mit seiner lang gehaltenen ersten Note unverständlich bleiben; schon die einfache harmonische Grundlage von Tonica, Unterdominante Dominante und wieder Tonica gibt ihm entschiedenere Physio[g]nomie, welche aber

dann erst durch das hinzugezogene rhythmische Motiv der Unterstimme vollkommen und fein ausgemeißelt wird. Man kann da kaum von einem Motiv oder Thema sprechen, sondern nur von dem schönen Zusammenwirken verschiedener Momente, das jedes Achtel dieser beiden Takte mit innerster Lebendigkeit erfüllt, und aus dem Abschluß das verbindende Glied sich erheben läßt, welches die Folge der Periode an den Anfang kettet. – Harmonisch bemerkenswerth ist das Verhalten des Mittelsatzes; er enthält die gleichnamige Molltonart der Haupttonart mit einer Scala welche zwischen kleiner und großer Septime schwebt, also theils die Harmonieen der melodischen Mollscala theils die der harmonischen anwendet. – Takt 5 zweite Hälfte bilden Violoncell und erste Geige das übermäßige Terzintervall *des-fis*; im Takt 6 zweite Hälfte bilden zweite und erste Geige das Intervall der doppelt übermäßigen Quarte *des-gis*, welche beiden übermäßigen Intervalle die Harmonielehre noch nicht registriert hat. – Noch ist rhythmisch zu bemerken, daß gleich der erste Takt in der Unterstimme das rhythmische Haup[t]motiv gewissermassen ein Kretikus, nur mit ungleichen Längen, auftritt, welcher durch das ganze Stück festgehalten ist, ausgenommen Takt 10, 11, 12, 16 u. 17.

[S. 9] V. Andante von Jos. Haydn. [op. 50 Nr. 3, 2. Satz]

Andante più tosto Allegretto ♩ = 63

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante più tosto Allegretto' with a metronome marking of ♩ = 63. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'dol.', 'p', and 'fz'. The first system (measures 1-8) shows the Cello/Double Bass playing a rhythmic motif (quarter, eighth, quarter, eighth) while the other parts are mostly rests. The second system (measures 9-16) shows more active participation from all parts, with dynamic markings like 'dol.', 'p', and 'fz'. The third system (measures 17-24) continues the development of the themes, with the Cello/Double Bass maintaining its rhythmic presence.

Die bisher betrachteten Musterstücke hatten durchgängig von Anfang bis zu Ende vollen vierstimmigen Satz. Hier haben wir einmal ein Stück, dessen ganze Anlage darauf beruht, daß mit der vollen Harmonie haushalten wird, daß man auf ihren Eintritt gespannt bleibt und drum zuletzt um so bewußter und befriedigter sich ihrem Eindruck hingibt.

Unser Liedsatz hat drei Perioden, jede von acht Takten. Erste Periode: Satz und Nebensatz; der Nebensatz ist eine Wiederholung des Hauptsatzes, bis auf die Änderungen bei der Cäsur. – Zweite Periode: streng thematischer entwickelter Mittelsatz, den Vordersatz des ganzen Themas in melodischer Modification bringend; der Nachsatz eine Fortspinnung aus dem ersten Motiv des Themas enthaltend. Dritte Periode: Wiederholung der ersten.

Im ersten Theil hat das Violoncell die Melodie und ist nur von der Bratsche begleitet. Diese contrapunktische Begleitung der Bratsche hat mehrere bemerkenswerthe Eigenheiten. Sie ist individualisirt, hebt sich in jeder Weise deutlich und kenntlich gegen die Oberstimme ab. Sie bewahrt ihre rhythmische und melodische Haltung bei der viertaktigen Wiederholung des Themas ebensogut, wie die Oberstimme. Das Individualisiren ist hauptsächlich durch das einfache Mittel des späteren Eintritts nach zwei Achtel Pausen und durch die Syncope in Tact 2 bewerkstelligt. Sodann ist zu merken, daß diese Stimme nur Consonanzen auf den guten Takttheilen bringt: Terzen, Sexten, dagegen Septen nur stufenweise durchgehend, die leere Octave nur auf dem schwachen Takttheil. Sodann: Die Begleitung ist eine solche, daß jede Note der Bass einer vollen Harmonie sein könnte. Diese Harmonie ersetzt unbewußt das lauschende Ohr und dadurch bekommt dieser zweistimmige Satz eine solche wohlthuende Ruhe und Klangfülle, daß man die volle Harmonie keinen Augenblick entbehrt. Das Begleitungsmotiv der Bratsche Takt 1 ist ein festgehaltenes und wird dreimal Takt 5, 9 und 13, das letzte mal nur rhythmisch, wiederholt. – Die erste Hälfte des Mittelsatzes, zweite Periode ist ganz das Widerspiel des ersten Satzes. Nun führen die beiden Violinen die thematische Durchführung auf der Dominante weiter. Es werden also die vier Personen gewissermassen erst in Paaren eingeführt; in der zweiten Hälfte des Mittelsatz[es] tritt die Bratsche hinzu, der Satz wird dreistimmig. Und nun kommen erst in der dritten Periode alle vier Stimmen zusammen. Das Violoncell wiederholt seinen ersten Theil auf dem Orgelpunkte der Bratsche, dazu hat die erste Violine eine völlig neue Gegenmelodie und auch die Mittelstimme der zweiten Violine ist so hervortretend gegeben, daß drei Melodien zur Bratsche erklingen. – Sehn wir nun schließlich auf das Ganze, so bemerken wir daß hier der Schwerpunkt des Intrusses auf der contrapunktischen, stimmlichen, mit einem Wort polyphonen Haltung des Ganzen beruht. Diesem ordnen sich unwillkürlich die andren Faktoren unter und wir suchen vergebens nach jenem harmonischen und modulatorischen Reichthum, welcher die früheren Stücke erfüllte, auch begegnen wir keinen Besonderheiten im Periodenbau, keinem Übergreifen über das gewöhnliche Maaß des vier[-] und achttaktigen Satzbaues. Das werden wir auch später in den größern polyphonen Formen, besonders in der Fuge wiederfinden. Der melodische Reichthum des polyphonen Satzes, die Mannichfaltigkeit im Gruppiren der Stimmen ersetzt jene Wirkungsmittel, ja sie würden sogar oft das ruhige Entfalten und Auffassen der melodischen Gestaltung beeinträchtigen. – Auf einzelnes eingehend, bemerken wir die schönen ausschmückenden freien Eintritte der kleinen Septharmonien v. C u. F Takt 13–14; die Auflösung der Septime nach oben, Takt 19 zweite Geige. Der Querstand *B–H*, Takt 13 hat nichts störendes, weil das *H* der Bratsche als von einem *B* in derselben Stimme ausgehend betrachtet wird. Die Modulation des Mittelsatzes geschieht nach dem wirklichen *F* dur – nicht bloß nach der Dominante, weil der Wiedereintritt des Themas auf der Dominante geschehen soll.

[S. 10 (nicht beschrieben)]

[S. 11] VI. Largo [assai] v. Joseph Haydn. [op. 74 Nr. 3, 2. Satz]

Largo [assai] ♩ = 54]

Wir wollen keine Worte verlieren über die Anlage dieser zwei und zwanzig Takte, über das Zehntaktige des ersten Theils, über die Durchführung des einfachen Motiv's, über die Stimmführung welche hier bei der vorwiegend harmonischen Wirkung etwas weniger melodisch interessant erscheint als in früheren Stücken. Nur eines wollen wir bemerken. Dies Stück, mit welchem wir heute die kleine Reihe von Beispielen aus Haydn abschließen ist bei weitem das schönste. Während die früheren Stücke mit Ausnahme des ersten meist nur ein anmuthiges reizvolles Tonspiel entfalteten, dessen Gemüthseinfalt sich auf die Worte des Sängers zurückführen ließ: »Ich singe wie der Vogel singt« begegnen wir hier schon einer Ausdrucksweise welche wie die Offenbarung eines ganz besondern Gemüthszustandes im Tondichter zu uns spricht. Die früheren Stücke hatten im Ganzen etwas generell Ähnliches, bei allem Unterschiedlichen kann man sie im Gedächtniß mit einander verwechseln. Bei vorliegend[em] Liedsatz ist dies nicht möglich, er steht da, wie eine Schönheit unter blos anmuthig jugendlichen Mädchenerscheinungen. Haydn hatte sich um jene Zeit an der vollendeten Erscheinung Mozarts und dessen reinsten Schönheitsgestalt zu einer höheren Stufe poetischen Schaffens emporgehoben. Vorliegendes Stück ist aus den sogenannten englischen Quartetten, dem Grafen Appony gewidmet. Aus dem stillen

Winkel in Eisenstadt in die weite Welt vor ein großes nationales Publikum entführt, nahm er nun erst alle höchste Kraft zusammen und sein spätestes Schaffen bei greisem Alter mit jugendlichem Herzen und Geist athmet die eingesogne Luft großer Eindrücke, reicher Erlebnisse, gesteigerter Anerkennung und erhöhten Selbstbewußtseins aus. Der übermäßige Sextakkord im achten Takt als Höhepunkt der dynamischen Steigerung von Anfang an hat etwas Überschwängliches, das G dur in Takt 12 etwas Geheimnißvolles. Die schöne Geigentonfarbe E dur nach einem ersten Satz in G moll u. G dur eintretend hat etwas Dramatisches, es ist als wenn nun eine ganz andre Person als die bisherigen aufträte, welche Allem eine andre unerwartete Lösung geben soll. Das E dur Andante ist wie eine Ottilie von Göthe mit kindlichen jungfräulichen Zügen, nur daß in den zwei angedeuteten Momenten gezeigt ist, daß sie des heroischen und wieder übermenschlichen Entsagens fähig sein würde wenn das Geschick den Moment darböte. So stellt sich schon Haydn, der Gründer und erste Bildner dieser Gattung und Richtung von Musik auf die Höhe poetischen Ausdrucks, von welcher aus dann Beethoven neue Welten des Gemüthslebens enthüllen sollte.

[S. 12 (nicht beschrieben)]

[S. 17 John] 4. frei.

[S. 18 Herbeck 2.] frei

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The melody is primarily in the Treble 1 staff. The Bass 1 staff features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The Treble 2 and Bass 2 staves provide harmonic support with sustained notes and occasional melodic lines. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando), and a 'sic' marking at the end. The piece concludes with a double bar line.

11

A musical score for a four-part setting of 'The Rose Tree'. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part features a melody with eighth and quarter notes, including a triplet in the final measure. The Alto part provides harmonic support with eighth and quarter notes. The Tenor part has a more active line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The Bass part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

[S. 13] I. Menuetto Joseph Haydn. [op. 3 Nr. 6, 3. Satz]

Menuetto ♩ = 100

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

mf pizz. arco

A B C

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

pizz. pizz. pizz.

B A

Trio

1 2 3 4 5 6 7 8

p arco

p arco

p arco

p arco

D D

9 10 11 12 13 14 15 16

E D M.d.C.

Das Menuett ist eine Tanzform von ruhiger gemessener Bewegung im Dreiviertel Takt. Es besteht ursprünglich aus zwei Reprisen von acht Takten, deren erste auf Tonica oder mit dem

Halbschluß, auch mit der Dominante schließt, die zweite wieder und immer in der Tonica. Die älteren Menuets führen oft das erste zweitaktige Motiv durch. Die acht Takte haben drum einen merklichen Einschnitt in der Hälfte, und geringere Einschnitte nach je zwei und zwei Takten. Muster eines Menuets im alten Styl ist das in Mozarts Don Juan, das zu aufmerksamer Analyse empfohlen sei. Dem Menuet wurde später ein Trio zugefügt, dessen rhythmische Anlage ganz dem Menuet gleich ist, meist in der Tonart der Unterdominante gesetzt wurde und melodisch oder in der Bewegung einen Gegensatz zum Menuet enthalten soll.

Von Haydn welcher diese Form, nach dem Vorgang Bach's in der Suite, in seine Sonaten, Quartette u. Symphonien einführte, wohl als den damals beliebtesten Tanz, und welcher sie mit der höchsten Mannichfaltigkeit und Unerschöpflichkeit wiederholte ist hier die einfachste Art zur Nachahmung aufgestellt. Es bleibt den Schülern selbst überlassen sich der klaren Linien, der einfachen Perioden bewußt zu werden. Erster Theil Satz und Gegensatz A – B. A in der Haupttonart, B in der Dominante. Zweiter Theil Mittelsatz von 4 Takten, bestehend aus der Progression eines zweitaktigen Motivs auf Unterdominante u. Dominante. Dann Umkehrung der Folge A – B zu B – A, mit der entsprechenden Änderung, daß B in die Haupttonart zu stehen kommt mit der Dominante auf der Cäsur, woran sich A unverändert schließt. Die Form des Trios ist durch die Buchstaben sattsam bezeichnet und bedarf keiner weiteren Erklärung.

Das alte Menuett war zweistimmig und nur im Trio kam der Abwechslung halber eine dritte Stimme hinzu, woher dieser Name Trio entstanden sein soll. In Haydn's beiden ersten Werken ist diese alte Form noch beibehalten. – Der Name Menuet kommt wohl aus dem Lat. minutus, franz: menu, man vermuthet zur Bezeichnung der kleinen Schritte welche dieser Tanz hatte. Entstanden soll er in der westfranzösischen Landschaft Poitou sein.

[S. 14 (nicht beschrieben)]

[S. 19/20 (nicht beschrieben)]

[S. 21] Menuetto [op. 76 Nr. 1, 3. Satz]

Presto $\text{♩} = 76$

A=4 I=10 B=6

A B C D

p *ff*

C 4 II=12 D 4 E 4

23 A B F C D G

31 H I

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

[sic]

Aus Joseph Haydn's Quartetten

The musical score is written for a Trio (Violin, Violoncello, and Piano) in 3/4 time, key of D major. The score is divided into sections labeled A, B, C, D, I, II, III, and M.D.C. (Musical Developmental Conclusion). The score includes measures 1 through 27. The first system (measures 1-8) shows the Trio playing a melody in the right hand, with the left hand playing a bass line. The second system (measures 9-16) continues the melody and bass line. The third system (measures 17-24) features a more complex melody in the right hand, with the left hand playing a bass line. The fourth system (measures 25-27) concludes the section with a final chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, pizz.).

[S. 22 (Notate aus Choral-sätzen von J. S. Bach, ansonsten nicht beschrieben)]

D Die Modulation

Stephan Zirwes (Edition des Textes),
Michael Lehner (Edition der Notenbeispiele)

Einleitende Bemerkungen (Michael Lehner)

Peter Cornelius' Modulationslehre ist eine bündige, in sich zusammenhängende musiktheoretische Schrift, die vollständig und ohne Lücken oder Leerstellen vorliegt. Deshalb wird das in sauberer Reinschrift erhaltene Manuskript hier lediglich neu gesetzt und mit marginalen redaktionellen Eingriffen wiedergegeben.

Allerdings liegt es als einziges Dokument dieses Bandes nicht im Autograph vor, sondern in der Fassung seines Schülers Carl Wagner. Sie wird im Peter-Cornelius-Archiv der Stadtbibliothek Mainz unter der Signatur PCA Anh. 9 aufbewahrt. Wagner weist auf die Autorschaft Cornelius' gleich im Titel hin, benennt seinen Beitrag jedoch nicht einfach als Kopie einer Originalvorlage, er schreibt dezidiert: »gesammelt von seinem Schüler Carl Wagner«. Was die Formulierung genau meint, muss offenbleiben, weist aber auf einen redaktionellen Prozess hin, der vermutlich behutsam erfolgte: womöglich handelt es sich um einen bloßen Übertrag beziehungsweise eine Zusammenschrift aus mehreren Original-Dokumenten. Dafür spricht der stringente Aufbau des Dokuments, die längeren Folgen der Notenbeispiele durchlaufen dreimal konsequent und vollständig den Quintenzirkel, stets bei den Kreuztonarten aufsteigend beginnend, paarweise nach Dur- und Molltonarten gebildet. Dadurch ist klar zu konstatieren, dass im erhaltenen Dokument keine Beispieltongart fehlt. Eine Entstehung durch Mitschriebe aus Cornelius' Unterricht wäre zwar denkbar, ist aber durch die Betonung, es handle sich um eine Sammlung, und aufgrund der Geschlossenheit und Vollständigkeit (die über mehrere Monate in einem Vorlesungsmodus lückenlos hätte erreicht werden müssen) weniger glaubhaft. Ebenso scheint es unwahrscheinlich, dass Wagner eigenständig verfasste Modulationen hinzufügte, ohne diese zu kennzeichnen, oder dass er die Autorschaft Cornelius' gar fingierte. Die Argumentationsweise in Nachfolge Hauptmanns, die Stilistik der musikalisch ambitionierteren Beispiele im hinteren Teil (die ersten sind meist technisch-didaktischer Art) und die stringente Anlage sprechen dafür, dass das Dokument direkt auf Cornelius zurückgeht; auch die längeren Fließtext-Passagen lassen auf den abgeschriebenen Wortlaut des Lehrers schließen. So finden sich die im rekonstruierten Unterrichtslehrgang¹ behandelten Akkordformen – sowohl als Modulationsmittel als auch in Form sequenzieller oder kadenzierender Akkordverbindungen – wieder in der Cornelius eigenen Kombination von Stufenbezeichnungen mit dem hauptmannschen Denken der Akkordketten im jeweiligen ›Tonartsystem‹.

¹ Vgl. Kapitel I.B.

Das Dokument ist datiert auf Juni 1874, es bestimmt damit – ob zutreffend oder nicht sei dahingestellt – den Zeitpunkt von Cornelius' abschließenden Arbeiten an diesem Lehrwerk. Zwei Bemerkungen weisen klar auf eine Entstehung der Abschrift beziehungsweise Sammlung nach Cornelius' Tod hin: Bereits auf dem Titelblatt ist dessen Todesdatum am 26. Oktober vermerkt und die finalen Beispielmulationen enthalten den Hinweis, es handle sich hierbei um die letzten musikalischen Arbeiten des Komponisten.

Über Carl Wagner selbst ist wenig bekannt: laut dem ersten veröffentlichten Jahresbericht der Königlich bayerischen Musikschule (1874/75) stammt er aus Kühbach bei Augsburg und studierte Horn bei Franz Strauss, der seit 1871 an derselben Institution wirkte. Wie für alle Schülerinnen und Schüler war Cornelius sein Lehrer in den grundständigen theoretischen Fächern. Auch nach dessen Tod studierte Wagner in München weiter, für den 28. Juli 1875 ist in einem der ›Prüfungs-Concerte‹ seine Aufführung eines Hornkonzerts von Mozart dokumentiert – welches genau ist nicht benannt.² Im folgenden Jahresbericht des Schuljahres 1875/76 ist er nicht mehr verzeichnet.

Die Motivation für die Schrift ist ebenfalls eine offene Frage: Möglicherweise diene sie Wagner zum Selbststudium, etwa eigenen kompositorischen oder pädagogischen Absichten, eventuell war eine posthume Veröffentlichung einer Lehrschrift seines Lehrers angedacht – schließlich ist das Dokument auffällig sauber, gut leserlich und klar notiert.

Die Original-Dokumente, die Carl Wagner möglicherweise vorlagen, haben sich in den Archivbeständen in Wien und Mainz nicht erhalten, somit ist auch ein Abgleich nicht möglich. Ob zum Beispiel die wenigen Fehlbezeichnungen bei Vorzeichen, Bezifferungen und Stufensymbolen auf einen Abschreibe-Prozess zurückgehen oder bereits bei Cornelius standen, lässt sich nicht mehr feststellen. Korrekturen sind im Folgenden durch eckige Klammern gekennzeichnet, nur in einem Fall ist dies aufgrund der erforderlichen Änderung der notierten Töne nicht möglich: Im Notenbeispiel zu verminderten Septakkorden auf Seite 107 erscheint die dritte Klangverbindung hier in korrigierter Form: Im Manuskript stehen unter »3« die Töne *h*, *des*, *es*, *g*, es muss jedoch heißen: *b*, *des*, *e*, *g*. Kleinere offensichtliche Unstimmigkeiten (etwa fehlende oder überzählige Pausenzeichen in Schlusstakten bei Beispielen mit Auftakt) wurden stillschweigend ergänzt.

2 KBMMJb 1875, S. 10, 34.

Die Modulation

von Prof. Peter Cornelius

(gest. 26. Okt. 1874)

Gesammelt von seinem Schüler

Carl Wagner

(Juni 1874)

Manuscript

Eigenthum von C. Wagner

(Abschreiben verboten!)

Modulation.

- 1.) Wir haben den Begriff der Tonart in dem unauflöslichen Zusammenhange erkannt, in welchen ein Haupt-Accord (der tonische Dreiklang) mit seinen beiden Neben-Accorden (den Dominant Dreiklängen) besteht.
- 2.) Die Fähigkeit seine Grenzen zusammen zu fassen, sich in sich abzuschliessen, um nicht nach beiden Seiten hin, in der Unendlichkeit der sich fort u. fort aufbauenden Dreiklänge aufzugehen, fand das System der verwendenden Grenzen in der Dominant-Septimen-Harmonie.
- 3.) Den Dominant-Sept.-Accord denken wir uns als Oberdom.-Dreiklg. mit dem freihinzutretenden *F* des Unterdom.-Dreiklgs. indem sich der tonische Dreiklg. in diesem Accord gleichsam spaltet, indem die Mitte des Systems (*e*) in die beiden Grenztöne (*f* und *d*) auseinander tritt u. dann nach dieser Spaltung die Terz wieder an ihre Stelle tritt, wird das Tonsystem von C Dur am schlagendsten und kürzesten dargestellt.

Beisp.

C Dur-System: $D \mid F a C \sharp G h D \mid F$



- 4.) Der zweite Haupt-Vierklang, welcher gleich dem Dominant-Sept.-Accord aus dem tonischen Dreiklang hervorgeht u. frei in ihm zurückkehrt, ist der verminderte Sept.-Accord auf der VII. Stufe des C Dur-moll-Systems; er [ist] zu gleichen Teilen aus Ober- und Unter-Dominante zusammengesetzt, Grundton und Terz gehören dem Dom. Dreiklg. als Terz und Quinte an, Quinte u. Septime sind Grundton u. Terz des Unterdom.-Dreiklanges. Auch bei diesem Accord tritt die Spaltung der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne ein.

Beisp.

C Dur-moll System: $D \mid F a s C \sharp G h D \mid F$



NB. Der verminderte Sept. Accord u. die Auflösung in die Dur-Tonika, enthält sämtliche Töne des Dur-Moll-Systems.

- 5.) Wir haben noch einen dritten Accord im Dur-Moll-System, welcher die beiden Grenztöne vereinigt enthält, es ist der halbverminderte Sept. Accord auf der II. Stufe der Moll-Tonleiter. Wir denken uns ihn als den Unterdom.-Dreiklang, zu welchen die Quinte des Dominant-Dreiklanges als Bass hinzu tritt. Auch hier wiederholt sich die Spaltung in der Mitte des Systems, in die beiden Grenztöne und freie Rückkehr der letzteren in die anfängliche Terz.

Beisp.



6.) Sobald nun das bestimmte Dreiklangs Verhältnis eine Haupt- oder Ausgangstonart aufgibt u. mit einer andern vertauscht werden soll, so wird, da die Dominant-Harmonie die verwendenden Grenztöne enthält, gerade diese Harmonie auch bei der nächst benachbarten Tonart, am ersten der Veränderung unterliegen, sie wird zerstört aufgehoben werden müssen, wenn der Fortschritt in eine nächstliegende Tonart möglich sein soll, während viele andere Dreiklänge u. Vierklänge des Systems unverändert bleiben und gleichsam als Diener einer neuen Herrschaft mit geringen Lokalveränderungen, dieselbe Würde wie vorher besitzen. Dies zeigt bereits ein einziger Blick auf das bereits früher auseinander gesetzten Verhältniss einer Haupttonalität mit ihren beiden Nebentonaltäten[.]

Beisp.



7.) Da nun, wie wir gezeigt haben, diese Accorde so wesentlich ihre bestimmte Tonart bezeichnen, ja gleichsam einen Schlüssel zu dem Gebiet der Tonalität bilden, so wird auch jede neue Tonalität, die wir von einer Ausgangstonart erreichen wollen, am besten durch die Accorde erreicht u. um im Bilde zu bleiben durch diese Schlüssel erschlossen werden; nun fragt es sich nur darum, wie die neue Dominant-Harmonie am natürlichsten und ungesuchtesten zu erreichen ist?

Beisp.

8.) Aus obigen Beispiel haben wir ersehen, dass der Dominant-Sept.-Accord einer Tonalität aus jedem Dreiklang derselben hervorgehen kann und wissen ausserdem, dass alle Dreiklänge jeder Tonalität aufeinander folgen können.

9.) Ausserdem sind die Dur- u. Molltonalitäten gleichen Namens, in Sachen der Modulation, als indentic [sic] zu betrachten.

10.) Jeder Dreiklang gehört verschiedenen Tonalitäten an, der Dur-Dreiklg. ist in fünf Tonalitäten, der Moll-Dreiklg. in vier Tonalitäten zu Hause.

11.) Die Tonalitäten, welche die meisten Dreiklg. gemeinschaftlich haben, werden als Verwandte I. Grades unter einander bezeichnet. Die Tonart welche nur wenige Dreiklänge gemeinschaftlich hat, sind Verwandte zweiten Grades; die übrigen sind unverwandt.

12.) Zur Herbeiführung der neuen Dominant-Harmonie, wird also am besten ein Dreiklg. dienen, welcher sowohl der Ausgangs-Tonart angehört, als derjenigen in welche man ausweichen will.

13.) Falls ein solcher Dreiklg. sich findet, die Ausweichung also in eine gänzlich fremde Tonalität geschehen soll, wird sich immer in einer der verwandten Tonalitäten ein Dreiklg. finden, aus welchen auch die ferner liegende Dominant-Harmonie hervorgehen kann.

14.) Am besten vermitteln wir den Uebergang in eine zweite Tonalität an dem tonischen Dreiklang vor der Ausgangstonalität. Machen wir uns dies zuerst vom tonischen Dreiklg. von C Dur deutlich.

15.) »C, E, G« ist I in C Dur, IV in G Dur, V in F Dur u. f moll, VI in e moll, es wird also aus der Bedeutung I, in die Bedeutung IV, V oder VI umgedacht werden müssen, wenn wir in eine der genannten Tonalitäten übergehen wollen.

Beisp.

1.) C I V^7 2.) C I G IV $V^7(2)$ I^6 3.) C I F V $V^7(2)$ I^6

4.) C I $f V$ $V^7(2)$ I^6 5.) C I $e VI$ $V^7(6)$ I

Wir werden also unmittelbar nach dem C Dur Accord die Dominant-Harmonie ergreifen können, welche uns in die vier andern Tonalitäten führt welchen C, E, G, als Accord angehört.

16.) Durch die Dominantbedeutung in f moll und durch die Stellung auf der VI. Stufe in e moll, sind C e g, nach Seiten der Kreuz- und Be Tonarten auch selbst die fremdesten Tonalitäten zugänglich gemacht.

17.) Was die vermind. Sept.-Harmonie betrifft, so haben wir gesehen, dass durch den Einschluss von vier verschiedenen verminderten Septimen in einem und denselben vermind. Accord die Zahl der zwölf vermind. Septimen-Harmonien unseres Tonsystems auf drei reduziert wird. Da nun C E G, ausser I in C Dur, auch IV in G Dur u. V in F Dur ist, so können die drei verm. Sept. Accorde, welche wir mit 1, 2 u. 3 bezeichnen, unmittelbar aus dem C Dur Accord hervorgehen.

Beisp.

1 2 oder 3

Wir besitzen also in diesem Beispiel, sehr ergiebiges Mittel zur Ausweichung, werden aber sehen, dass derselbe (verm. Sept. Accord) mit Vorsicht und nicht zu häufig gebraucht werden darf.

18.) Ein hervortretendes und sehr anwendbares Mittel zur Ausweichung bietet ferner [der] übermässige Sext-Accord, durch seine Auflösung in die $\frac{6}{4}$ Accordform des tonischen Dreiklages oder in den Dominant-Dreiklang.

19.) Sehr wichtig sind die vermittelnden Accorde, welche mehreren Tonalitäten angehören, ein gewisses Schweben zwischen zwei bestimmten Tonalitäten herbeiführen, bis dann durch das bestimmte Ergreifen einer Dominantharmonie die neue Tonalität entschieden wird; zu diesen gehören ausser den leitereigenen Dreiklängen, besonders die Neben-Vierklänge, deren jeder in drei bis vier Tonalitäten zu Hause ist[.]

20.) Bei jeder Modulation spielt, ausser der Harmonie, das rytmsche Element eine Hauptrolle. Es kommt darauf an, dass der harmonisch entscheidende Moment eines Uebergangs, auch mit einem rytmschen hervortretenden zusammen trifft. Die schönste Modulation würde wirkungslos sein, wenn etwa Dominante und Auflösung in eine neue Tonalität, in einer zweiten Tacthälfte aufeinander folgten u. dann mit dem neuen Tact, die neue Tonalität sich entfaltete ohne dass man ihren Eintritt recht verstanden hätte.

21.) Indem wir nun im Folgendem eine Reihe von Beispielen ausarbeiten in welchen die angegebenen Modulations-Mittel, von C Dur aus nach allen Tonarten hin, zur Anwendung gebracht werden, dürfen wir nicht vergessen, dass Vieles dabei abstract und öfters dem feinen musikalischen Sinne widerstrebend klingen mag, was aber hier nur als gramaticalische Arbeit gelten soll. Ein musikalisches Beispiel von acht Tacten, das [sich] etwa von C Dur nach Fis Dur u. in den nächsten acht Tacten von Fis Dur nach C Dur wieder zurück wendet, wäre an und für sich eine musikalische Monstruosität zu nennen, doch soll ein solches Beisp. nur dazu dienen, den Uebergang von C Dur nach Fis Dur, so gut wie nach allen Tonalitäten, innerhalb festgestellten Grenzen, richtig anlegen lernen.

Die Modulation

*) Von C Dur nach G Dur

retour

C I V⁷ I (VI
G II) V⁷ I II⁷ V I GI⁶ (II
CVI) V⁷ I₄ a VII⁷ (I
CVI) I₄ V⁷ I

*) Grosse Buchstaben bedeuten Dur-Tonarten

Kleine " " Moll-Tonarten

C übergreif. (alterirte) Dur- "

Cc= Dur-Moll-System

c " " Moll- "

Von C Dur nach e moll

C I V I (III
e I) V⁷ I II⁷ V I

C-D

C I VI (III
e I) V⁷ (I
D II) d II⁷ DV⁷ I a VII⁷ DV⁷ I

C-h

C I (III
e I) V (I
h IV) V⁷ I VII₆ I⁶ II⁷ (9) V⁷ I

C-A

C I IV (VII
a II) AV I (a I
Edur-moll IV) EV AV fis V (I
AVI) II V I

C-fis

C I (VI
e IV) V V (E I
AV) (II
fis IV) V I IV I II V I

Die Modulation

C-E

CI V $\left(\begin{smallmatrix} \text{VI} \\ \text{eIV} \end{smallmatrix} \right)$ I II II V V EI VI IV $\left(\begin{smallmatrix} \text{eIV} \\ \text{übergr. Molssystem} \end{smallmatrix} \right)$ EI V I

C-cis

CI $\overset{\vee}{\text{CII}}$ V $\left(\begin{smallmatrix} \text{VI} \\ \text{eIV} \end{smallmatrix} \right)$ eI aI $\overset{\vee}{\text{eII}}$ EV V cisV -

I IV V I IV $\overset{\vee}{\text{cisIV}}$ cisI V I

C-H

CI V⁷ $\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{eVI} \end{smallmatrix} \right)$ $\overset{\vee}{\text{eIV}}^7$ eIII V⁷ $\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{hIV} \end{smallmatrix} \right)$ - V⁷ V HI $\overset{\vee}{\text{cisII}}$

$\left(\begin{smallmatrix} \text{GisI} \\ \text{cisV} \end{smallmatrix} \right)$ - cisI - $\overset{\vee}{\text{cisII}}^7$ - HVI $\overset{\vee}{\text{HIV}}$ I V⁷ I

C-gis

CI V I $\left(\begin{smallmatrix} \text{VI} \\ \text{eIV} \end{smallmatrix} \right)$ V $\overset{\vee}{\text{eIV}}$ V $\left(\begin{smallmatrix} \text{EIII} \\ \text{disIV} \end{smallmatrix} \right)$ V V⁷ $\left(\begin{smallmatrix} \text{DisI} \\ \text{gisV} \end{smallmatrix} \right)$ V⁷

I $\overset{\vee}{\text{gisIV}}$ gisI V gisVI II V disII gisI V I

Die Modulation

C-Fis



C I II⁷ V I I V (VI eIV) V VI V -⁷ E I (Fis IV)

C-dis



V⁷ - I V VI - IV I II⁷ V I



C I III IV V I V (VI eIV) V I II eIV (eV dis VI) IV V V⁷

(dis I ais IV) VI V⁷ V⁷ I (Ais I Dis V) I IV V dis I V⁷ I

C-Ges



CI V⁷ I II V V⁷ (f I) V⁷ I V⁷ (I Des III) V I V⁷ Ges I es V



Ces I V⁷ I as V⁷ I es I (- II⁷ Ges VII⁷) V⁷ I Des V (I⁷ Ges V) I

oder C-Ges



CI V⁷ (f I) V⁷ (I Des III) V⁷ (I Ges V) V⁷ I II V⁷ VI⁷ II⁷ V⁷ I

[* Im Manuskript steht hier fälschlicherweise ein Quintsextakkord.]

Die Modulation

C-es

C I I V⁷ (f I V) V⁷ I V⁷ (Es II) II⁷ V⁷ V

V⁷ es I II⁷ V es I – II es^vIV⁷ es I V I

C-Des

C I V I (f I V) V I (Des VI) VII I

VII⁷ I IV V des II⁷ Des V VI II⁷ I V⁷ I

C-b

C I Cc VII CI I II Gg VII G I (CI) (f V) V⁷ I – V FI Ff VII (FI) (b V)

b I VII⁷ I II⁷ – I V⁷ I Ges I – V V⁷ I II⁷ (V) (Des I)

(Des VI) (b I) – VI Cc VII⁷ CI FI Ff VII⁷ (FI) (b V) I VII⁷ I II⁷ – I V I

C-As

C I VI II (aIV^{II})VII⁷ I fVII⁷ - (AsVI^I) IV I V I

C-f

C I I CcVII (fV^I) - V⁷ I IV III V⁷ VI II⁷

C-Es

I III V I

C-c

C I VI II V III I II⁷ [c]VII⁷ EsV I II V VI

C-B

C I fVII I V (cIV^I) -⁷ VII I I fVII (cV^I)^v cVII cI V I

VI IV V V I

[* Im Manuskript steht hier fälschlicherweise f-Moll als Bezugstonart.]

Die Modulation

C-g

C I V I V VI II VI VI III VI VI⁷ gV I V - -⁷

gI VI II⁷ V I

C-F

C I VII⁷ I (VI
F III) V⁷ I II⁷ Ff VII FI IV V⁷ VI II⁷ V⁷ I

C-d

C I V I I IV (II
d I) II d II⁷ dV V⁷ I V I

Modulation durch den vermind. Sept. Accord

C-G

„oder“

C-e

C-D

oder

(C-D)
C-h

C-A

Die Modulation

C-fis

C-E

(Orgelpunkt)

Lento

C-cis

C-H

C-gis

Die Modulation

C-Fis

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled 'C-Fis', consists of three systems of piano accompaniment. The first two systems are in C major, while the third system is in F# major. The second section, labeled 'C-dis' and marked 'Langsam', consists of three systems of piano accompaniment in D major. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings like 'x' and 'v'.

Langsam

C-dis

Die Modulation

Ziemlich schnell

C-Ges
und retour

First system of musical notation for 'C-Ges und retour'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains several chords and a single note marked with an 'x'. The bass staff contains a series of eighth notes. There are slurs and ties connecting notes across measures.

Second system of musical notation for 'C-Ges und retour'. It continues the piece with similar chordal textures in the treble and eighth-note patterns in the bass. A slur is present over a group of notes in the treble.

Third system of musical notation for 'C-Ges und retour'. The piece concludes with sustained chords in the treble and a final half-note in the bass. A slur is present over the final chords.

C-es

First system of musical notation for 'C-es'. It is in 3/4 time. The treble staff features chords, some marked with a '5' and a '5' below them. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. There are slurs and ties throughout.

Second system of musical notation for 'C-es'. It continues the 3/4 piece with similar harmonic and rhythmic patterns. A slur is present over the final measures.

*) übermässiger Sext-Accord

First system of musical notation for 'C-Des'. It is in common time. The treble staff contains chords, some marked with a '5' and a '5' below them. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. There are slurs and ties throughout.

Second system of musical notation for 'C-Des'. It continues the common time piece with similar harmonic and rhythmic patterns. A slur is present over the final measures.

*) überm. Sext-Acc.

Die Modulation

C-b
und retour

*)

*)

*)

*) überm. Sext-Acc.

C-As

C-f

C-Es

C-c

C-B

Ziemlich schnell


C-g

C-F

C-d

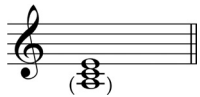
Ausser diesen drei Hauptmitteln der Modulation, welche uns der Dominant-Sept.-Acc., der verminderte Sept.-Accord und der übermässige Sext-Accord bieten, haben wir noch manch andere, vornehmlich den übermässigen Dreiklang, welcher ein noch weniger erschöpftes Feld zur Ausweichung gewährt: Der übermässige Dreiklang ist unter den Dreiklängen das, was der vermind. Sept.-Acc. unter den Vierklängen ist. Jeder von seinen drei Tönen ist dreideutig u. jeder überm. Drklg. schliesst desshalb auch zugleich die beiden andern Formen seiner Gattung in sich ein, er ist zugleich Sext.-Acc. und Quart-Sext-Accord.

Nun hat aber der überm. Drklg. in zwei verschiedenen Systemen, verschiedene Stellungen und gemäss derselben eine veränderte Auflösung, er findet sich nämlich ebensowohl auf der III. Stufe des Mollsystems, als auch auf der VI. Stufe des Dur-Mollsystems.

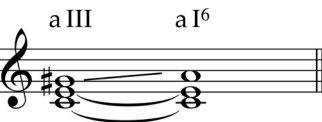
Beisp. 

a-moll III E-Dur-Moll VI

In a-moll ist die überm. Quinte Leitton der Tonart, während Grundton u. Terz die obern Intervalle des tonischen Dreiklangs sind:



c und e werden daher, als Glieder des tonischen Accordes, ein Streben haben, ihre Stellung zu behaupten. gis wird aufwärts in die Tonika streben und es wird sich bei beharrendem c e der tonische Dreiklang als Auflösungsaccord des überm. Dreiklangs ergeben.

Beisp. 

a III a I⁶

Hier kehrt also die Quinte c-gis ihre Spitze nach oben.

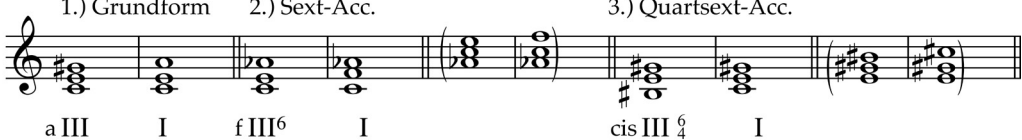
In E-Dur-Moll VI tritt der umgekehrte Fall ein, e und gis sind hier Grundton u. Terz des tonischen Dreiklangs; sie werden die beharrenden sein und c wird in die Quinte (h) hinab drücken, so dass auch hier wieder der tonische Dreiklg., als Auflösungs-Acc. des übermässigen Dreiklangs entsteht.

Beisp. 

Ee VI I⁴


Betrachten wir nun nacheinander den Accord in seinen beiden Stellungen und in der enharmonischen Mehrdeutigkeit deren er fähig ist, so erhalten wir einstweilen von dem Accord (c e gis) sechs verschiedene Auflösungen, ohne dass, klanglich genommen, eine Veränderung an dem Accorde eintrete. Wir geben folgende Beispiele ohne weitläufige Worterklärung, mit der bloßen Bezeichnung u. Bezifferung, welche[r] Accord seine ehemalige veränderte Bedeutung gibt.

1.) Grundform 2.) Sext-Acc. 3.) Quartsext-Acc.

Beisp. 

a III I f III⁶ I cis III ⁶/₄ I

1.) Grundform 2.) Sext-Acc. 3.) Quartsext-Acc.



Ee VI I Cc VI⁶ I Asas VI ⁶/₄ I

Es gibt aber noch eine zweite Art der Auflösung des überm. Dreiklgs nach der VI. Stufe, statt nach der I. Stufe des Mollsystems. Dann verharrt nur die Terz der Tonart (c) in ihrer Ruhe u. die Quinte der Tonart (e) folgt dem Leitton (gis) in seinem halbtönigen Fortschreiten nach oben.

a III VI

Beisp. 

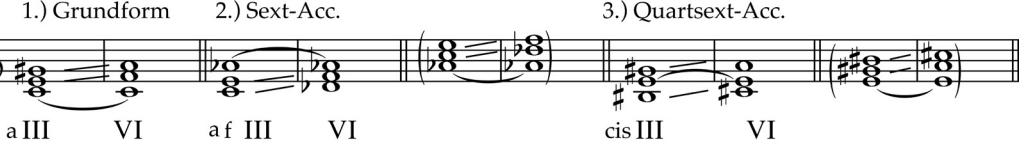
Es hat also der überm. Dreiklang des Mollsystems zwei Auflösungen: 1. nach der Tonika, 2. nach deren Parallel-Accord.

Ebenso hat der überm. Drklg. auf der VI. Stufe des Dur-mollsystems ausser der oben angeführten, noch eine zweite Auflösung, in welcher der Grundton des Systems (e) nicht in seiner Ruhe verharrt, sondern an der halbtönigen Fortschreitung der kleinen Sexte (c) nach unten Teil nimmt, so dass also ganz wie bei a III nur die Terz der Tonart als Quinte des Accordes in ihrer Ruhe beharrt, während die beiden untern Glieder des überm. Drklgs. nach unten schreiten[.]

Ee VI III

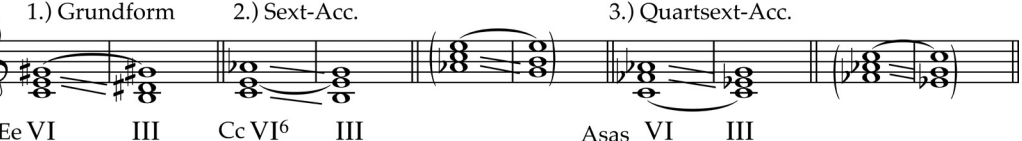
Beisp. 

1.) Grundform 2.) Sext-Acc. 3.) Quartsext-Acc.

a.) 

a III VI a f III VI cis III VI


1.) Grundform 2.) Sext-Acc. 3.) Quartsext-Acc.

b.) 

Ee VI III Cc VI⁶ III Asas VI III

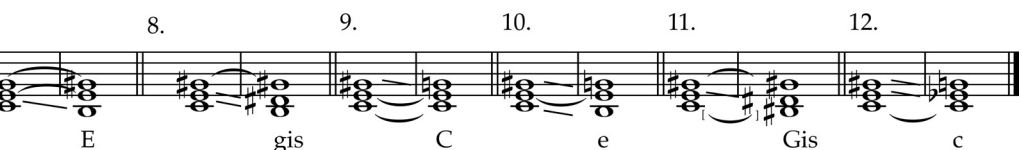
Uebersicht der zwölf verschiedenen Auflösungen des überm. Dreiklanges.

1. 2. 3. 4. 5. 6.



a F f Des cis A

7. 8. 9. 10. 11. 12.



E gis C e Gis c

[In Nr. 3 und 11 wurde für enharmonische Wechsel statt einer Linie ein Bogen gesetzt.]

Als Gedächtniss-Anlehnung für die verschiedenen Auflösungen können folgende zwei kleine Formeln gelten. Die erste enthält die halbtönig-aufsteigende Folge von zwei überm. Drklgen, der zweite Dreiklang zeigt die Tonalitäten an, in deren Dur u. Moll der erste Dreiklg. sich auflösen kann.



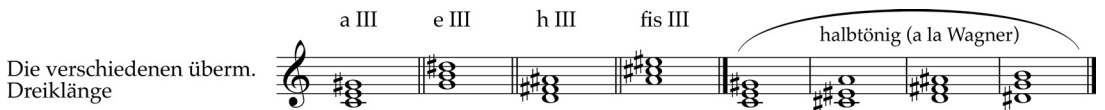
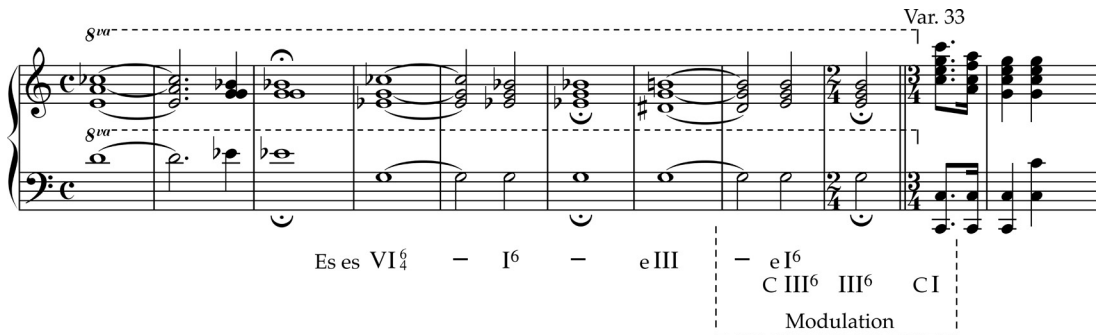
(Des, F u. A Dur, des, f u. a Moll)

Die zweite enthält denselben überm. Dreiklg. nebeneinander u. zeigt der zweite, die drei Tonalitäten an, in deren Dur u. Moll sich der Dreiklang in seiner zweiten Stellung auflöst:

(C, E u. Gis Dur, c, a u. gis Moll)



Beethoven war der erste, welcher die hier dargelegte Doppeldeutigkeit dieses Accords als Modulationsmittel anwandte, indem er den Accord ces, es, g als Eses VI zuerst richtig nach der Es Dur Tonika auflöst, während er ihn dann klanglich ganz unverändert unter der Bedeutung h, dis, g, als e III⁶ nach der Tonika von e moll auflöst, dieses e I wird angedeutet als C III und in seiner Sext-Accord Form, also mit der Dominante im Bass, als Cadenz-Accord dient und sich, statt in den Dominant-Dreiklang, in die Tonika auflöst. Dieser Vorgang findet sich in der vorletzten Variation, der 33 grossen Var. über ein Thema von Diabelli, vor. Die Grundlage des accordlichen Hergangs ist folgender, Beethoven moduliert von Es Dur nach C Dur der Haupttonart zurück.



Ein anderes sehr wichtiges Mittel zur Modulation bilden die Trugfortschreitungen von einem Septimen-Accord in den andern. Die Haupt- u. Neben-Sept. Accorde stehen unter einander in der mannigfaltigsten Berührung, es bedarf nur einer Rückung eines oder zweier Intervalle um einen halben Ton, um aus einem Sept. Acc. in eine näher oder entfernter liegende Tonalität zu gelangen.

tät auszuweichen, indem man augenblicklich aus einer Sept. Harmonie in die entscheidende Sept.-Harmonie einer andern Tonalität gelangt, in die man zu moduliren wünscht. Jeder Trugfortschritt liegt das Prinzip der Parantese zu Grunde; der Auflösungs-Accord der ersten Sept.-Harmonie wird übersprungen und zugleich zu der zweiten Sept.-Harmonie übergegangen, welche sich an den ausgelassenen Acc. richtig anschliesst.

Harmonic analysis for the first system:

a.) C V⁷ F V⁷ I b.) C V⁷ (I) F V⁷ I

Harmonic analysis for the second system:

a.) C V⁷ G V³ I b.) C V⁷ (I G IV) V³ I

Harmonic analysis for the third system:

a.) C V⁷ Fis V³ I b.) C V⁷ (HI I³ Fis IV) V³ I

Beispiele über Trugfortschreitungen der Dominant-Septimen-Accorde.

Wir haben gesehen, dass die verminderten Septimen-Harmonien aufeinander folgen können, weil keine reine Quinte in ihren Intervallen daran hindert. Der verminderte Sept.-Accord schliesst sich an jeden Dur- u. Moll-Dreiklang an, indem jeder dieser Dreiklänge die drei Bedeutungen in sich vereinigt, tonischer Accord, Unter- oder Oberdominanten-Dreiklang zu sein. Diese drei Bedeutungen fassen wir, nebst dem Anschluss der verm. Sept.-Harmonie, in ihren drei summarischen Accorden im folgenden Beispiel zusammen. Wir bemerken dabei,

Beispiel. Die drei verm. Sept.-Accorde

No I No II No III

No I No II No III oder

dass in jedem Tonsystem die drei Haupt-Sept.-Accorde aus der Tonika hervorgehen können, wie wir am Anfang, über die Modulation, gezeigt haben.

Die Modulation

Modulation von allen Tonarten nach C Dur zurück. *)

The image displays a musical score for piano, consisting of ten systems of staves. Each system represents a modulation from a different key back to C major (C Dur). The systems are labeled on the left as follows:

- G-C
- e-C
- D-C
- h-C
- A-C
- fis-C
- (unlabeled system)
- E-C
- (unlabeled system)

The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical notes and rests. The modulations are performed through a series of chords and single notes, demonstrating the process of returning to the home key of C major from various other keys.

*) Diese Modulationen sind die letzten Arbeiten vor Cornelius Tod. (Juni 1874 vollendet)

Die Modulation

cis-C

First system of music for cis-C. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). It contains four measures of chords. The lower staff has a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains four measures of a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A.

Second system of music for cis-C. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It contains four measures of chords. The lower staff has a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains four measures of a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A.

H-C

First system of music for H-C. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. It contains four measures of chords. The lower staff has a bass clef, the same key signature, and a 3/4 time signature. It contains four measures of a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A.

Second system of music for H-C. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. It contains four measures of chords. The lower staff has a bass clef, the same key signature, and a 3/4 time signature. It contains four measures of a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A.

Langsam

gis-C

First system of music for gis-C. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It contains four measures of chords. The lower staff has a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains four measures of a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A.

Second system of music for gis-C. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It contains four measures of chords. The lower staff has a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains four measures of a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A.

Third system of music for gis-C. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It contains four measures of chords. The lower staff has a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains four measures of a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A.

Die Modulation

Fis-C

dis-C

Die Modulation

Des-C

b-C

As-C

f-C

Die Modulation

And^{tno}

Es-C

c-C

B-C

g-C

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system (Es-C) is in E-flat major (three flats) and 2/4 time. The second system (c-C) is in C major (no sharps or flats) and 2/4 time. The third system (B-C) is in C major and 3/4 time. The fourth system (g-C) is in C major and 2/4 time. The tempo is marked 'And^{tno}'.

Die Modulation

F-C

The F-C system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains eight measures of music, primarily featuring chords and some eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic foundation with mostly quarter and eighth notes.

d-C

The d-C system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time (C) signature. It contains eight measures of music, featuring a more melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady bass line with quarter and eighth notes.

II. Kontext

Nathalie Meidhof

»Dann gab ich ihnen Bässe«. Zur Bedeutung der satztechnischen Übungen im Unterricht von Peter Cornelius

Peter Cornelius kombinierte in seinem Theorieunterricht am Münchener Konservatorium theoretische Erläuterungen basierend auf Konzepten Moritz Hauptmanns mit satztechnischen Übungen Ferdinand Hillers. Anhand von drei von Cornelius kommentierten satztechnischen Beispielen, die in seinen Aufschrieben überliefert sind, werden mögliche Lernziele identifiziert und die Rolle dieser Übungen in seinem Unterricht diskutiert.

»Then I gave them basses«. The Importance of Compositional Exercises in Peter Cornelius's Lessons

In his theory lessons at the Munich Conservatory, Peter Cornelius combined theoretical explanations based on Moritz Hauptmann's concepts with Ferdinand Hiller's exercises in compositional technique. On the basis of three annotated examples of compositional technique that have survived in Cornelius's notebooks, possible learning objectives are identified and the role of these exercises in his teaching is discussed.

Die zeitgenössischen Beurteilungen zu Moritz Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik* aus dem Jahre 1853 waren zweigeteilt:¹ Einige Kommentatoren lehnten die darin ausgeführte Theorie komplett ab, andere lobten die Systematik und das alles umfassende Prinzip, das seiner Musiktheorie zugrunde liegt. Im »Gedenkwort für M. Hauptmann« von Stephan Krehl aus dem Jahr 1918 wird beispielsweise die zweite Position angesprochen: »Und offen muß man gestehen, daß eigentlich demjenigen allein die duale Begründung [z. B. Hauptmanns] nicht einleuchten kann, der mit dem Generalbaß großgeworden ist und sich in seinen Anschauungen verirrt hat.«² Die »duale Begründung« bezieht sich auf die Erklärung des Molldreiklangs (in den Worten Hauptmanns) »als ein umgekehrter Durdreiklang«.³ Harmonielehren, die wie jene Hauptmanns darauf aufbauen, scheinen in diesem Bericht geradezu überlegen, sodass sie andere Lehrgebäude – hier wird explizit der »Generalbaß« genannt – ausstechen könnten. Beide Konzepte, Harmonielehre auf Basis der »dualen Begründung« und Generalbass, stehen sich in dieser Darstellung unauflöslich gegenüber, sie schließen sich gegenseitig aus.⁴

1 Zur Bedeutung und Rezeption Moritz Hauptmanns in der musiktheoretischen »Szene« des 19. Jahrhunderts siehe den Beitrag von Michael Lehner in diesem Band, S. 143–170 (Lehner 2024).

2 Krehl 1918, S. 53.

3 Hauptmann 1853, S. 34.

4 Wie Ludwig Holtmeier und Felix Diergarten aufgezeigt haben, sind diese unterschiedlichen Einschätzungen von »Generalbaß« symptomatisch für die Sicht auf den Musiktheorieunterricht in der Mitte des 19. Jahrhun-

Anders als der Generalbaß im Sinne einer Theorie sind »Generalbaßexempel« durchgängig Teil des Konservatoriumsunterrichts zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Dies gilt auch für den Unterricht bei Moritz Hauptmann, der 1838 in einem Brief an Franz Hauser schreibt: »Generalbaßexempel [...] schreib' ich täglich Dutzendweis den Schülern auf, und fällt mir nie ein, mir eins zu merken oder vorzubereiten, es gehört auch eben nicht viel dazu.«⁵

Die »Generalbaßexempel« werden zwar als wenig beachtenswerter, aber trotz allem integraler Bestandteil der Grundausbildung dargestellt. Dass der Unterricht in Theorie selbstverständlich auch praktische Übungen enthält, steht auch in den Statuten des Leipziger Konservatoriums aus dem Jahre 1843.

Der theoretische Teil desselben [des Unterrichtsplans] besteht in einem vollständigen Kursus der Theorie und Tonsetzkunst, bei welchem ebenfalls practische Übungen insofern stattfinden, als es die Anwendung der theoretischen Regeln erfordert.⁶

Ähnliches enthält auch der Lehrplan der Königlich bayerischen Musikschule in München aus dem Jahr 1868. Hier sind die Unterrichtsinhalte – in diesem Beispiel der grundlegenden »I. Klasse« – folgendermaßen zusammengefasst:

Die Harmonieschule. I. Klasse: Rekapitulation des Elementaren aus der allgemeinen Musiklehre, die Lehre von den Akkorden und ihren Fortschreitungen, die Modulationslehre und praktische Anwendung der Harmonielehre durch Uebungen im reinen Satze.⁷

Der Unterricht beinhaltet die grundlegenden Themen der Harmonielehre, die durch »Uebungen im reinen Satze« flankiert und illustriert werden.⁸

Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie wichtig das Umfeld der neugegründeten Institutionen (Konservatorien sowie Lehrerinnen- und Lehrerseminare) für die Rezeption bekannter Harmonielehrekonzepte war.⁹ Kaum erforscht ist hingegen, in welchem Verhältnis die großen Harmonielehre-Entwürfe, wie etwa Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik*, zu den praktischen Aufgaben in der Musiktheorieausbildung an den Konservatorien und Seminaren gestanden haben – also an den Orten, wo eine verhältnismäßig große Masse an semiprofessionellen und professionellen Musikerinnen und Musikern sowie an heute unbekannten Komponistinnen und Komponisten ausgebildet wurde.¹⁰ Die handschriftlich überlieferten Aufzeichnungen Peter Cornelius', der von 1867–1874 neben Rheinberger für den

derts. Man stellte die Doppelfunktion des »Generalbaß« als einem »aufführungspraktischen Werkzeug« und zugleich »Pool theoretischer Erklärungsmodelle für zentrale musiktheoretische Konzepte wie Tonart, Akkord, Kadenz oder Modulation«, wie er sie seit dem Ende des 17. Jahrhundert innehatte, ab der Mitte des 18. Jahrhundert zunehmend in Frage (Diergarten 2010, S. 209 und 212). Vgl. auch Holtmeier 2012.

5 Hauptmann 1838, S. 245.

6 Röntsch 1918, S. 10.

7 Anonym 1868, S. 6.

8 Der »reine Satz« gilt hier, wie beispielsweise von Johann Philipp Kirnberger ausgeführt, als den satztechnischen Regeln ausnahmslos entsprechend, vgl. Kirnberger 1774, beispielsweise Bd. 1, Vorrede, S. [XI]: »In der That kann mit Anfängern die Reinigkeit nicht übertrieben werden. Haben sie einmal diese in ihrer Gewalt, so werden sie hernach von selbst finden, wo sie davon abgehen können.«

9 So stellt Christoph Hust (2002, S. 33) am Beispiel der Lehrbücher Ferdinand Bohnas und Peter Piels fest, dass die Ausbildung an Lehrerseminaren »bei der Verbreitung von Musiktheorie bzw. Tonsatzlehre für den Alltagsgebrauch [...] eine nicht zu unterschätzende Rolle« gespielt hat. Vgl. dazu auch Petersen/Zirwes 2014.

10 Hauptmann selbst verweist in *Natur der Harmonik und der Metrik* darauf, dass der »Inhalt dieses Buches [...] mit keiner praktischen Compositionslehre wesentlich in Collision« komme. Es sei nicht seine Absicht, »eine Unterweisung in diesen Dingen, ihrem äusseren Vorkommen und ihrer künstlerischen Anwendung« zu geben. Es gebe »für diesen Zweck an den verschiedenartigsten mehr oder minder guten und gründlichen Werken keinen Mangel« (Hauptmann 1853, S. 5).

Musiktheorieunterricht am Münchner Konservatorium zuständig war,¹¹ sind vor diesem Hintergrund interessante Zeugnisse. Sie erlauben einen detaillierten Blick hinter die Kulissen. Wie diese satztechnischen Übungen im Unterricht am Münchner Konservatorium eingebunden wurden, welche Rolle dabei die Harmonielehre spielt, wie diese scheinbar so gegensätzlichen Arbeitsbereiche ineinandergreifen – die Auswertung des Nachlasses von Peter Cornelius ermöglicht es, präzisere Antworten auf diese Fragen zu finden.

In den Akten, die heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und dem Peter-Cornelius-Archiv der Mainzer Stadtbibliothek liegen, sind hierfür zwei Arten von Dokumenten relevant, aus denen man auf die Bedeutung der satztechnischen Übungen im Unterricht schließen kann. Zudem gibt es einige wenige Aussagen Cornelius' zu diesem Thema. Auch wenn in diesen Dokumenten die praktischen Übungen insgesamt nur wenig beschrieben werden, sind einige grundlegende Zielsetzungen formuliert. Diese schließen an das an, was auch in den Lehrplänen anklingt: »Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen«,¹² so fasst Cornelius die Vorgehensweise für seinen Unterricht 1867 zusammen. Als Vorlage dienen zwei musiktheoretische Lehrbücher, die zu den meistrezipierten Werken der deutschsprachigen Musiktheorie in der Mitte des 19. Jahrhunderts zählen: Cornelius' Ausführungen zur Harmonielehre sind aus der oben genannten *Die Natur der Harmonik und der Metrik* von Moritz Hauptmann entnommen; überliefert ist ein Mitschrieb eines Lehrgangs in Harmonielehre, in dem sukzessive Themengebiete der allgemeinen Musiklehre bis hin zu komplexeren harmonischen Phänomenen hergeleitet und begründet werden. Die satztechnischen Übungen hingegen stützen sich zu weiten Teilen auf die *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* des am Kölner Konservatorium tätigen Ferdinand Hiller aus dem Jahr 1860. Letzteres Lehrwerk war vor allem als Sammlung bezifferter Bässe stark nachgefragt und bis ins 20. Jahrhundert hinein weit verbreitet.¹³ Im Unterricht Cornelius' dienten diese Übungen – das lässt sich aus Stundenprotokollen entnehmen – primär dazu, ganz im Sinne der Ausführungen Hauptmanns die behandelten Gebiete von dessen Theorie praktisch auszuführen. Cornelius beschreibt beispielsweise den Einstieg in die Harmonielehre folgendermaßen:

Später nahm ich den Dreiklang und seine beiden Verwechslungen mit ihnen [den Schülern] durch, und sie mussten sich die dreierlei leitereigenen Dreiklänge der Scala merken. Dann gab ich ihnen Bässe zu welchen sie Dreiklänge und Verwechslungen derselben zu setzen hatten. Diese ließ ich sie öfter gleich von der Tafel absingen. Sie arbeiteten auf gegebene Bässe zu Hause.¹⁴

Anhand von »Bässen« übten die Schüler die systematischen Regeln, hier die Dreiklangsumkehrungen. Cornelius setzte diese Aufgaben methodisch vielfältig ein. Sie wurden sowohl im Unterricht gelöst als auch als Hausaufgaben geübt. In seinem Lehrplan spricht er zudem sogar davon, dass er versuchen wolle, die Sätze der Schüler durch ein »gemischtes Quartett geübter Sänger« im Unterricht vortragen zu lassen.¹⁵ Ob sich diese Idee wirklich umsetzen ließ, ist nach momentanem Forschungsstand nicht zu beantworten.

Cornelius ergänzte diese handwerkliche Seite der Übungen um eine Zielsetzung, die einem weitaus höheren Ideal folgt:

11 Vgl. dazu die einleitenden Kapitel zu diesem Band.

12 Cornelius *Lp*, S. 23.

13 Dies belegt auch die hohe Auflagenzahl, die 28. Auflage beispielsweise erschien 1930.

14 Cornelius *Nb* 42, S. 108 f.

15 Cornelius *Lp*, S. 23.

Die Regel mit der ihr entsprechenden Ausnahme und der Übung in beiden erziehe den Schüler zur Unterscheidung des Schönen und Häßlichen, sie gebe ihm Geschmack, und verleihe ihm die so unentbehrliche Selbstkritik. Jede, noch so einfache Folge von Accorden ist Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, es kann an derselben Stelle ein Anderes, Besseres, Schlechteres stehen [...].¹⁶

Anschließend an das Ziel der ›ästhetischen Betrachtung‹ von Kunstwerken werden die Übungen im Unterricht zu dem Ort überhöht, wo Erziehung zum Schönen stattfinden kann. Wie eine Vorübung zu wirklichen Kunstwerken, den ›Beispielen‹, können die Schülerinnen und Schüler hier ihre Urteilsfähigkeit im Kleinen schulen. Unklar ist, an wen sich dieses Zitat richtet und wie sehr es auch um eine Rechtfertigung ging, basalen Aufgaben eine bedeutsame Rolle für das Verständnis von Kunst und Bildung insgesamt zuzusprechen.¹⁷

Explizite Berichte allerdings, wie die beiden Bereiche der Harmonielehre und der satztechnischen Aufgaben im Detail aufeinander Bezug nehmen, sind bislang nicht überliefert. Der Nachlass Cornelius' enthält aber eine Reihe an Abschriften, die implizit darüber Auskunft geben. Es handelt sich um Dokumente, die wahrscheinlich zur Vor- und Nachbereitung des Unterrichts gedacht waren, darunter ausformulierte Vorlesungstexte, die einen besonders unmittelbaren Einblick in Cornelius' Planungen und Denkweisen geben. Dazu kommt eine große Zahl an satztechnischen Übungen, wovon einige Verbesserungen im Notentext enthalten, die zusätzlich kommentiert werden. Nicht bei allen Sätzen wird klar, ob sie für den Unterricht oder zu einem anderen Zweck von Cornelius notiert wurden. Einige der Beispiele sind mit Namen von Schülerinnen oder Schülern versehen. Es handelt sich in diesen Fällen wohl um Lösungen seiner Studierenden, die teilweise von Cornelius verbessert wurden.

Im Folgenden sollen drei Beispiele vorgestellt werden, die allesamt wörtliche Anmerkungen enthalten. Sie stammen aus zwei Manuskripten, die beide auf den Zeitraum 1870/71 datiert sind.¹⁸ Die darin enthaltenen bezifferten und unbezifferten Bässe sowie die Chormelodien sind aus Hillers Lehrbuch entnommen. Das erste Beispiel zeigt, wie Cornelius im Unterricht auf die Harmonielehre Hauptmanns, genauer gesagt auf seine Terminologien, Bezug nimmt. Die darauffolgenden Auszüge verdeutlichen, was Cornelius gemeint haben könnte, als er in seinem Lehrplan die ›ästhetische Betrachtung‹ als Lernziel vorstellte. Anhand der beiden anderen Beispiele möchte ich Überlegungen darüber anstellen, inwiefern bestimmte Inhalte nur oder vor allem anhand dieser Übungen vermittelt wurden und was in den systematischen Lehrbereichen nicht angesprochen wurde.

Wenden wir uns zunächst der Frage zu, wie die hauptmannsche Terminologie im Unterricht angewendet wurde. Ein Beispiel dafür ist der Kommentar zu dem in Abbildung 1 wiedergegebenen vierstimmigen Satz. Es handelt sich dabei um die Harmonisierung einer Chormelodie aus der Aufgabensammlung Hillers, die vorgegebene Melodie, der Cantus firmus, ist mit »c.f.« gekennzeichnet.

¹⁶ Ebd., S. 24.

¹⁷ Zum Begriff der »musikalischen Bildung« vgl. Tischer 2005.

¹⁸ Cornelius *HiU* und Cornelius *UbK*.



Abb. 1 Vierstimmige Aussetzung einer Chormelodie aus dem Lehrbuch Hillers (Cornelius *HiU*, S. 2).¹⁹

Cornelius kommentiert diese Aussetzung folgendermaßen:

Für den in Takt 1 herbeigezogenen Nebenseptimenakkord der zweiten Stufe sei bemerkt, daß er nach Hauptmann zu den Akkorden des verwendeten Systems gehört und frei eintreten darf. Außerdem ist seine Septime bereits in dem C des Tenor vorbereitet.²⁰

Cornelius geht hier auf den Klang der zweiten Zählzeit des ersten Taktes ein, einen Terzquart-Akkord über *a*. Dieser kann als eine Umkehrungsform des Mollseptakkordes über *d* interpretiert werden. Er stünde in dieser terzgeschichteten Form über dem Grundton *d*, der zweiten Stufe im Kontext der Tonart C-Dur.

Cornelius geht in seiner Begründung gemäß der Argumentation Hauptmanns vor. Dieser »Nebenseptimenakkord« – mit dieser Bezeichnung unterscheidet er alle Septakkorde einer Tonart vom »Hauptseptimenakkord«, dem Dominantseptakkord – nimmt dort eine besondere Stellung ein. Das »verwendete System« bezieht sich auf Hauptmanns Definition des Tonartsystems, das auf der Folge von Oktav, Quint und Terz beruht. In C-Dur wäre dies die Folge *F a C e G h D*, wobei Dreiklangsterzen mit Kleinbuchstaben, Dreiklangsquinten mit Großbuchstaben verdeutlicht sind.²¹ Aus den Tonfolgen lassen sich die Akkorde der Tonart ebenso wie verwandte Tonarten ablesen. Das »Dursystem« enthält drei Durdreiklänge (in C-Dur die Tonica C-Dur, Unterdominant F-Dur und Oberdominant G-Dur) sowie zwei Molldreiklänge (a- und e-Moll) (Abb. 2).

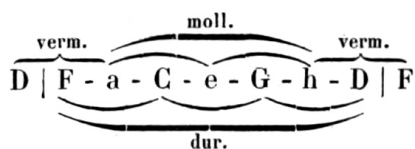


Abb. 2 Akkorde im »Dursystem« bei Hauptmann (1853, S. 45).

¹⁹ In allen Notenbeispielen wurden die Notenschlüssel dem modernen Gebrauch angepasst.

²⁰ Cornelius *HiU*, S. 2.

²¹ Hauptmann 1853, S. 26 f.

Wenn »die Grenzintervalle des Tonartsystemes« zusammentreten, also $h-D$ aus der Oberdominant und $F-a$ aus der Unterdominant beispielsweise zum Septakkord $h-D|F-a$, kommt es zum »in sich selbst verwendeten« Tonartsystem.²² In diesem Zusammenhang sind auch die »verminderten Dreiklänge« zu sehen, die Hauptmann anders als im normalen Sprachgebrauch nicht allein über das Rahmenintervall der notierten verminderten Quinte definiert.²³ Wenn Cornelius beide Akkorde als »immer dissonant« bezeichnet, müsse das nicht zwangsläufig »übelklingend« bedeuten, sondern dass sie durch »das bestimmte Auseinanderklingen« in der Harmonie charakterisiert würden, also von der Position im Tonsystem abhängen beziehungsweise in dem von Hauptmann vorausgesetzten Stimmungssystem nicht der reinen Quinte entsprächen. Ihnen kommt in seiner Theorie die besondere Stellung zu, die Grenzen des Tonsystems zu verbinden. Dementsprechend gibt es in C-Dur zwei »verminderte Dreiklänge«, $h D F$ mit verminderter Quinte und $D F a$, »denn es ist $D-a$, nach dem Vorigen, so wenig Quint, als es $h-F$ ist«.

Cornelius fasst diese Akkordlehre in dem entsprechenden Vorlesungsskript (datiert auf den Sommer 1868) folgendermaßen zusammen:

Wenn wir bisher die drei großen Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe der Tonart, und zwischen ihnen liegend die weichen Dreiklänge der dritten und sechsten Stufe als natürliche Bestandtheile des Systems der Tonart gefunden haben

$F a C e G h D$

so sehen wir dagegen auf der zweiten und siebten Stufe der Tonart zwei Dreiklänge, welche keinen festen Platz in dem System haben, sondern aus den Grenztönen desselben zusammengesetzt werden; es sind dies die verminderten Dreiklänge $h d | F$ und $D | F a$. Beide sind aus Bestandtheilen des Ober und Unterdominantaccords zusammengesetzt, sie haben eine Zweiheit der Basis, F und G , die Unter und Oberdominant.

Der Akkord Groß $D F$, klein a ist nicht zu verwechseln mit dem Akkord klein d Groß F klein a , welcher dem System der F dur Tonart angehört. Bei der enharmonischen Beschaffenheit unsrer Claviere und ihrer nothgedrungenen Temperatur fällt die Dissonanz zwischen klein D und Groß d [sic] nicht auf, doch ist sie mathematisch nachweisbar vorhanden.²⁴

Cornelius spricht in der oben zitierten Korrektur der Übungsaufgabe das hauptmannsche Konzept des »verwendeten Systems« an und begründet damit die besonderen satztechnischen Vorgaben des Septakkords $D | F a c$. Anders als für andere Septakkorde könne hier die Septime frei eintreten. Hauptmann selbst spricht diese Verwendung des Klangs allerdings weniger dezidiert an:

Die Septimenaccorde aber, welche die äussersten Töne des unverwendeten Systemes, D und F , verbunden enthalten: $G - h - D|F$, $h - D|F - a$, $D|F - a - C$, und darin eben das verwendete System bezeichnen, diese sind anderer Natur und Beschaffenheit, als jene aus dem unverwendeten System.²⁵

Cornelius bezieht sich also bei seinen Kommentaren konkret auf das Konzept Hauptmanns, verkürzt seine Darstellungen aber extrem. Dass »Septimenaccorde aber, welche [...] das ver-

²² Ebd., S. 116.

²³ Die folgenden Ausführungen zu den »verminderten Dreiklängen« entnehme ich ebd., S. 41–46.

²⁴ Cornelius *AbI*, fol. 84v.

²⁵ Hauptmann 1853, S. 119.

wendete System bezeichnen« frei eintreten können, wie der Kommentar Cornelius' implizieren könnte, ist nicht nur durch Gegenbeispiele widerlegbar, sie entspricht in dieser Pauschalität auch nicht den Ausführungen Hauptmanns. Letzterer differenziert in einer längeren Ausführung mehrere Fälle und unterscheidet seine Verwendung je nach Akkordumkehrung und Tongeschlecht der Grundtonart.

Dieses Beispiel zeigt, wie Cornelius die hauptmannsche Theorie anwendet, wie er als Rezipient agiert. Die Termini Hauptmanns bilden zwar die Grundlage, wenn er über harmonische Sachverhalte spricht. Es ist aber dabei kein Platz, die hauptmannsche Argumentation differenziert im Detail zu übernehmen. Cornelius bricht seine Begründungen auf die bloßen Begrifflichkeiten herunter und schrumpft sie auf Faustregeln zusammen, durch die nur noch scheinbar die komplexe Struktur der Harmonielehre wiedergeben ist.

Ähnliches lässt sich zur Zielsetzung der »ästhetischen Betrachtung« sagen. Sie zeigt sich vermutlich dann, wenn Cornelius in seinen Kommentaren auf Bewertungskriterien verweist. Im folgenden Beispiel (Abb. 3) setzt er ein gleichsam universelles Ideal von guter Stimmführung als Maßstab an. Es handelt sich wieder um die Harmonisierung einer Chormelodie aus der Sammlung Hillers. Die Struktur einiger Klänge ist mit Generalbassziffern über der Bassstimme vermerkt.

Abb. 3 Vierstimmige Aussetzung einer Chormelodie aus dem Lehrbuch Hillers (Cornelius *HiU*, S. 1).

Cornelius kommentiert diesen Satz folgendermaßen:

Der Cantus firmus hat seine Schwäche darin, daß er sich zu eckig um die Hauptnote C dreht, welche er in den acht Takten sechsmal wiederholt, viermal auf dem guten Takttheil, zwei mal auf dem schlechten. So erscheint Takt 4 und 5 fast nur wie eine Variante von Takt 1 u. 2 in dem beide Tonreihen jedes mal mit C anfangen und endigen. [...] Die Altstimme hat einen stockenden Gesang, besonders in den vier letzten Takten, durch wo sie nicht vom Platz kommt. Fast ebenso der Tenor, welcher ganz in den drei ersten Tönen der Scala befangen bleibt. Am besten ist der Baß.²⁶

Cornelius konzentriert sich hierbei auf die Qualität der Stimmführung. Jede Stimme wird für sich genommen, unabhängig von den anderen beurteilt. Der »Schwäche« des Cantus firmus

²⁶ Cornelius *HiU*, S. 1.

im Sopran, dem es an der nötigen *Variatio* fehle, stehe die Bewegtheit der Bassstimme gegenüber, der die ›beste‹ Stimmführung zugesprochen wird. Anhand von scheinbar allumfassenden Kriterien wird eine ideale Stimmführung gesucht, ohne dass jedoch weiterführende Kriterien, wie angestrebter Musikstil oder die Funktion der Stimme im Satz (Hauptstimme in den Außenstimmen oder Füllstimmen in den Mittelstimmen beispielsweise), explizit genannt werden.

Im Kommentar zum nächsten Beispiel, das in Abbildung 4 gezeigt ist, spricht Cornelius über den geeigneten formalen Ort von Akkorden. Es handelt sich um zwei unterschiedliche Aussetzungen einer unbezifferten Bassstimme Hillers, die mit einem Namen – vermutlich einer Schülerin oder eines Schülers Cornelius’ – und Korrekturen versehen wurden.

Abb. 4 Vierstimmige Aussetzung einer unbezifferten Bassstimme aus Hillers Lehrbuch, vermutlich angefertigt von einer Schülerin oder einem Schüler mit Hinweisen Cornelius’ (Cornelius *UbK*, S. 10).

Cornelius ergänzt seine Korrekturen um Anmerkungen, von denen hier nur die Kommentare zu den jeweils vorletzten Takt wiedergegeben sind:

- 1.b. [erste Aussetzung, 4. Takt]: der kleine Septimenaccord [...] ist aber überhaupt zum Schluß nicht zu brauchen. Unschöne verdeckte und offene Octaven zwischen Baß und Alt. [...]
- 2. c. [zweite Aussetzung, 4. Takt] Was soll aber gar der 2 Nebenaccord auf der Cadenz?²⁷

Im ersten Beispiel bezieht sich Cornelius auf den halbverminderten Septakkord über *e*, auf dem Leitton zum Grundton *F*. Hier kritisiert er zunächst einen Satzfehler (verdeckte und offene Oktavparallelen), der sich dadurch ergibt, dass der Leitton *e* in der Altstimme verdoppelt wurde. Interessant ist, wie er die Kritik an diesem Klang begründet. Der »kleine Septimenaccord«

²⁷ Cornelius *UbK*, S. 10.

sei zwar prinzipiell auf dieser Tonleiterstufe möglich, aber »zum Schluß nicht zu benutzen«. Cornelius urteilt hierbei aufgrund einer Kategorie, die in seinen Harmonielehre-Vorlesungen so nicht angesprochen wird – modellhafte Verbindungen, in denen bestimmte Klänge genutzt werden.

Der Kommentar zur zweiten Aussetzung zielt in eine ähnliche Richtung. Der Sekundakkord, wenn auch auf dieser Tonleiterstufe prinzipiell möglich – wohlgemerkt nicht mit der darauffolgenden Fortschreitung –, hat keinen Platz als drittletzter Akkord der Phrase oder, anders ausgedrückt, »auf der Cadenz«. An diesem Ort sind bestimmte formale Konventionen zu beachten. Der Ultima-Klang wird mithilfe einer passenden harmonischen Wendung durch einen Penultima- und meist auch einen dazugehörigen Antepenultima-Klang eingeleitet. Zusammengekommen ergeben sie Kadenzmodelle, die standardmäßig dieser Stelle in der Komposition zugeordnet werden. Eine Zusammenstellung von solchen Modellen, von »Cadenzen«, befindet sich beispielsweise auch im Lehrbuch Hillers, das Cornelius als Vorlage für seine Übungen benutzt (Abb. 5).

IX .
Cadenzen .

The image shows a page from a music textbook titled 'IX. Cadenzen.' It contains four staves of music, all in bass clef. The first two staves are labeled 'Dur.' (Major) and the last two 'Moll.' (Minor). Each staff contains several measures of music with figured bass notation. The figures include numbers 6, 4, 5, 6, 7, 5b, 6, 4, #, 7, 5, 4, #, 5, 4, #, and 8. The notation is in a historical style, with some accidentals and clefs.

Abb. 5 Das Kapitel »Cadenzen« in Hiller 1860, S. 26.

Hillers »Cadenzen« zeigen modellhafte Wendungen, in denen der dominantische Quartsextakkord unterschiedlich angesteuert wird. Seine Modelle umfassen fünf Schläge – ein ähnlich weitläufiges Verständnis von »Cadenzen«, wie es auch aus Cornelius' Kommentar herauszulesen ist. Sein kurzer Kommentar zu den Aussetzungen in Abbildung 4 lässt vermuten, dass Cornelius diese Modelle ebenfalls im Unterricht vorstellte. Einige vierstimmige Sätze von Schülern, bei denen Cornelius keine oder wenige Verbesserungen anbringt und die er somit als gut bezeichnet haben könnte, bestätigen die Vermutung, dass satztechnische Modelle integrale Bestandteile des Unterrichts gewesen sein könnten. Eines dieser Beispiele (Abbildung 6) zeigt die Aussetzung einer unbezifferten Bassstimme aus Hillers Lehrbuch. Sie ist mit dem Namen »Homeyer« versehen und steht zwischen anderen Harmonisierungen dieses Basses auf einer Seite, die mit »An der

Tafel« betitelt ist. Diese Aussetzungen gleichen sich in der Wahl der Akkorde; es liegt nahe anzunehmen, dass er die Aufgabe mit den Studierenden ebenfalls im Unterricht besprochen hat.²⁸

4/3 6 2 6 6/5 6/5 7

① ② ③ ④ ④ ③ ⑦ ① ④ ⑤ ①

Abb. 6 Aussetzung einer unbeziferten Bassstimme aus dem Lehrbuch Hillers, Generalbassbezeichnung und Bassstufen von der Autorin des Artikels ergänzt (Cornelius *UbK*, S. 16).

Dieses Beispiel lässt die Spekulation zu, dass Modelle Bestandteil von Cornelius' Unterricht waren, bei denen Harmonien nach der Position des Basstons in der Tonart beziehungsweise in Hinblick auf die Konventionen bezüglich den jeweiligen Akkordumkehrungen und ihrem Kontext systematisiert werden.²⁹ Es fällt auf, wie oft der Basston *f* jeweils mit unterschiedlichem Akkord vorkommt. Der Ton ist mit einem Dreiklang in Grundstellung (Takt 2), mit einem Sekundakkord (Takt 3) und mit einem Quintsextakkord (Takt 5) harmonisiert. Diese Wahl lässt sich mit der Fortsetzung in Verbindung bringen. Wird er aufsteigend erreicht, bilden die Oberstimmen einen Terzquintoktavklang, wenn der Bass danach absteigt, steht dort ein Sekundakkord. Im vorletzten Takt, in der Kadenz, dagegen ist über *f* ein Quintsextakkord notiert. Dieser Klang, typisch vor dem Bass-Aufstieg zur 5. Stufe, entspräche dem vierten Beispiel in Hillers Modellsammlung zu »Cadenzen« (Abb. 5).

Die Musiktheorie Hauptmanns ist komplex und scheint im Vergleich zu Konzepten anderer Autoren weniger eine Kompositionslehre als eine systematische Theorie der Musik. Die Analyse der Übungsaufgaben und Korrekturen in Cornelius' Aufschrieben aus seiner Unterrichtstätigkeit am Münchner Konservatorium zeigen eine Art, wie sie im Unterricht eingesetzt wurde. Cornelius führt einfache Faustregeln cursorisch auf die Theorie Hauptmanns zurück. In vielen anderen Fällen wird sie ergänzt durch eine Satzlehre, mit deren Hilfe Studierende konkret angeleitet werden. Hauptmanns Lehre ist damit nicht für die Satzlehre und Analyse im Konkreten zu gebrauchen, sondern dient als Rückgrat für die Vermittlung bestimmter

28 Cornelius notiert bereits davor etliche, darunter auch fehlerhafte und annotierte Harmonisierungen dieses Basses. Er scheint von mehreren Studierenden bearbeitet worden sein.

29 Zu Konzepten der basstonbezogenen Beschreibung von Klängen in der Tonart vgl. etwa Holtmeier 2011 oder Aerts 2019.

Modelle (zum Beispiel Kadenzen) und gebräuchlicher Harmoniefolgen. Dass zu dieser Satzlehre, anders als zu den Vorlesungen mit Hauptmanns Theorie, keine Vorlesungsskripte überliefert sind, dafür kann auch ihr Ort verantwortlich sein: Sie findet während der Übungen größtenteils mündlich statt, während Theorie und Harmonielehre abseits dessen für sich stehen können und von Cornelius auch im Fließtext notiert wurden. Wenn Cornelius schreibt »Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen«,³⁰ dann könnte das also auch meinen, dass Harmonielehre (Gesetz) und Satzlehre (Regel, Übung, Beispiel) voneinander getrennte Bereiche bezeichnen und auch getrennt voneinander vermittelt wurden.

Literatur

- Aerts 2019 | Hans Aerts: Semidissonanzen. Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre, in: *ZGMTH* 16/2 (2019), S. 29–50, <https://doi.org/10.31751/1023>.
- Anonym 1868 | Anonym: *Die königliche Musikschule in München*, München: Gotteswinter & Mößl 1868.
- Cornelius Abl | Peter Cornelius: *Großes Arbeitsbuch*, Bd. 1, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus.Hs.4760/I, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/10033F21>.
- Cornelius Lp | Peter Cornelius: *Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München*, D-MZs PCA Nb 61, online zugänglich unter www.dilibri.de/urn/urn:nbn:de:0128-1-111902, zitiert nach der Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 23–27, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-23>).
- Cornelius Nb 42 | Peter Cornelius: *Notizbuch 42*, D-MZs PCA Nb 42, online zugänglich unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0128-1-109468>.
- Cornelius HiU | Peter Cornelius: *Hillers Übungen*, D-MZs PCA Mus. ms. 33.
- Cornelius UbK | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch*, D-MZs PCA Mus. ms. 34.
- Diergarten 2010 | Felix Diergarten: Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34 (2010), S. 207–228.
- Hauptmann 1838 | Moritz Hauptmann: Brief an Franz Hauser vom 10.12.1838, in: *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, hg. von Alfred Schöne, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1871, Bd. 1, S. 244–251.
- Hauptmann 1853 | Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853.
- Hiller 1860 | Ferdinand Hiller: *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts*, Köln: DuMont-Schauberg 1860.
- Holtmeier 2011 | Ludwig Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse, in: *ZGMTH* 8/3 (2011), S. 465–487, <https://doi.org/10.31751/655>.
- Holtmeier 2012 | Ludwig Holtmeier: Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts, in: *Musik und Ästhetik* 16/63 (Juni 2012), S. 5–25.
- Hust 2002 | Christoph Hust: Musiktheoretische Unterweisung in der Seminaristenausbildung. Zwei Beispiele zur musikalischen Handwerkslehre im 19. Jahrhundert, in: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 7 (2002), S. 33–42.
- Kirnberger 1774 | Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin/Königsberg: Decker & Hartung 1774.
- Krehl 1918 | Stephan Krehl: Gedenkwort für M. Hauptmann, in: *Festschrift zum fünfundsiebzigjährigen Bestehen des Königlichen Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918*, hg. von Paul Röntsch, Leipzig: Siegel 1918, S. 49–60.

³⁰ Cornelius Lp, S. 23.

- Lehner 2024 | Michael Lehner: Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition, in: Zirwes et al. 2024, S. 143–170, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-143>.
- Petersen/Zirwes 2014 | Birger Petersen/Stephan Zirwes: Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert, in: *ZGMTH* 11/2 (2014), S. 177–190, <https://doi.org/10.31751/738>.
- Röntsch 1918 | Paul Röntsch: *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918*, Leipzig: Siegel 1918.
- Tischer 2005 | Matthias Tischer: »Musikalische Bildung«. Aspekte einer Idee im deutschsprachigen Raum um 1800, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, hg. von Michael Fend und Michael Noiray, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2005, Bd. 2, S. 375–398.
- Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

Nathalie Meidhof ist Dozentin für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern und forscht ebenfalls im Institut Interpretation. Sie studierte Musiktheorie, Schulmusik, Gitarre und Französisch in Freiburg und Basel, war Akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg und lehrte Musiktheorie an den Musikhochschulen Karlsruhe und Freiburg. Promoviert wurde sie mit einer Arbeit über Alexandre Étienne Chorons Musiktheorie an der Universität Freiburg.

Michael Lehner

Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition

Moritz Hauptmanns Theorie wurde nicht nur als spekulatives Denkmodell rezipiert, das versucht, aus einem Grundsatz alle musikalischen Phänomene erklärbar zu machen: Mehrfach diente ab den späten 1850er-Jahren sein Hauptwerk Die Natur der Harmonik und der Metrik als Grundlage für einen praxisorientierten Unterricht am Klavier, im Selbststudium – oder wie im Falle Peter Cornelius' in Harmonielehre-Kursen in Kleingruppen. Dieser Beitrag gibt einen Überblick über unterschiedliche Versuche, Hauptmanns Theorie zu adaptieren, didaktisch zu reduzieren oder ihren Gültigkeitsbereich in einem historistischen Ansatz einzuschränken. Dabei prallen nicht selten das restriktive System und die eigentlich dahinterstehende konservative Haltung auf eine innovative und hochaktuelle Musikästhetik, wie z. B. im Falle seines ehemaligen Schülers Carl Friedrich Weitzmann.

Der Versuch, mit Hauptmanns Denken in »Tonsystemen« die zeitgenössische Musiksprache der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (insbesondere Werke Wagners und Liszts) theoretisch zu legitimieren, führt dabei zu Paradoxien oder weitgreifenden Neu-Interpretationen seiner Grundsätze. Im ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt sich schließlich (z. B. bei Hugo Riemann) vermehrte Opposition und letztendlich eine grundsätzliche Infragestellung seiner Theorie.

Moritz Hauptmann and After. The Historical Impact of his Music Theory in the Context of Consolidation, Adaptation and Opposition

Moritz Hauptmann's theories were regarded by some as a speculative model of thought that aimed to explain all musical phenomena in terms of a single principle. But on several occasions from the late 1850s onwards, his main work Die Natur der Harmonik und der Metrik (The Nature of Harmony and Metre) also served as a basis for practice-oriented teaching at the piano, both in self-study and, as in the case of Peter Cornelius, in harmony courses for small groups of students. This essay provides an overview of different attempts to adapt Hauptmann's theories, to consolidate them didactically and to limit their scope through a historicist approach. In many cases, his restrictive system and the conservative attitude behind it clashed with a »modern« musical aesthetic, as in the case of Hauptmann's former pupil Carl Friedrich Weitzmann.

The attempt to use Hauptmann's thinking in tonal systems to provide a theoretical basis for legitimising the musical language of the second half of the nineteenth century (especially works by Wagner and Liszt) led to paradoxes and to far-reaching reinterpretations of his principles. At the end of the nineteenth century (e. g. in Hugo Riemann), increased opposition to his theories led to fundamental questions being asked of them.

»Ich glaube nicht daß von Wagner ein Stück seiner Composition ihn überlebt.«¹ – Es ist bekanntlich anders gekommen. Vielmehr ist der Verfasser dieser Fehlprognose, der seinerzeit äußerst renommierte Komponist² und Theoretiker Moritz Hauptmann, heute nur noch in Fachkreisen bekannt. Auch scheint sein Einfluss auf das heutige Verständnis der Fachdisziplin Musiktheorie ein marginaler zu sein. Eine Aktualisierung für neue Theoriekonzepte lässt sich nicht beobachten (etwa eine ›Neo-Hauptmannian-Theory‹) und auch für Forschungen im Sinne einer historisch-informierten Musiktheorie scheinen andere Autoren des 19. Jahrhunderts attraktiver zu sein. Meist bleibt der Fokus beschränkt auf seine Bedeutung – zur bloßen Vorstufe verkommen – für spätere dualistische Theoriekonzepte Arthur von Oettingens und Hugo Riemanns.³ Und dies, obwohl Hauptmann von einer Vielzahl seiner Zeitgenossen als die maßgebliche Autorität der deutschsprachigen Musiktheorie angesehen wurde.

Dabei lohnte sich, über den einen Themenbereich des Dualismus hinaus, ein genauer Blick auf die Wirkungsmacht seiner Schriften einerseits und seiner jahrzehntelangen Lehrtätigkeit andererseits, das heißt auf die Frage, welche Adaptionen, Weiterführungen und Gegnerschaft sein Denken wo und in welchen Diskursen erfahren hat. Hierfür spielen insbesondere die Kultur der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts, die Lehrbücher über Harmonielehre sowie die Instrumentalpädagogik eine Rolle. Nicht zuletzt stellt sich die Frage eines Einflusses auf die Unterrichtspraxis im mittleren 19. Jahrhundert.

Von ›großen‹ und ›kleinen‹ Diskursen

Zunächst lässt sich die Aufnahme und Rezeption seines Denkens relativ gut in den musiktheoretischen Publikationen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachvollziehen, etwa in den Schriften Hermann von Helmholtz, Arthur von Oettingens, Carl Friedrich Weitzmanns, Hugo Riemanns, nicht zuletzt in den maßgeblichen Periodika der Zeit. Doch neben diesem ›sichtbaren‹ Rezeptionsstrang, soll hier – an einem Beispiel – auch einem ›verborgenen‹, teilweise vielleicht wirkungsmächtigeren nachgegangen werden: dem Einfluss seiner Theorie auf die Lehre an zahlreichen deutschsprachigen Konservatorien, die durch seine zahlreichen Schüler geprägt wurden.

Bereits Peter Rummenhölter weist auf die Bedeutung des Lehrers Moritz Hauptmann hin.⁴ In über 50 Unterrichtsjahren prägte er ganze Generationen späterer Musiker, Komponistinnen und Theoretiker, zunächst in Kassel und ab 1843 als Lehrer am Leipziger Konservatorium.⁵ Doch wie lässt sich dieser Einfluss genauer fassen? Eine erste Aufgabe besteht darin, festzustellen, inwieweit und auf welche Weise zentrale Aspekte der hauptmannschen Theorie in verschiedenen Unterrichtsformen vom Einzelunterricht bis zum Harmonielehre-Gruppenunterricht vermittelt wurden. Carl Dahlhaus, der sich in seiner Studie *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* ausführlich mit der Rezeption von Hauptmanns Schriften auseinandersetzt, berücksichtigt eine solche auf mündlicher Tradierung und Manuskripten beruhende Rezeptionslinie überhaupt nicht, bezweifelt generell einen Einfluss von Hauptmanns Theorie auf die praktisch-musikalische Ausbildung. Simon Sechters Wirken in Wien, das er in seiner Darstellung dem

1 Hauptmann 1871, Bd. 1, S. 95.

2 Hauptmann als Komponist ist wissenschaftlich kaum berücksichtigt, selbst Kennern seiner theoretischen Schriften sind seine Kompositionen heutzutage meist unbekannt.

3 Vgl. Eisenhardt 1984.

4 Vgl. insbesondere Rummenhölter 1963 und 1967. Einzige englischsprachige Monografie: Jorgenson 1986.

5 Rummenhölter 1999, S. 326. Eine vollständige Auflistung seiner Schüler findet sich in Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 281–290.

Hauptmanns entgegenstellt, sei didaktisch wirksamer als Hauptmanns »gepanzerte« Wissenschaftlichkeit:

In Wien handelte es sich um eine kaum merkliche Beimischung von Spekulation zur handgreiflich nützlichen Harmonielehre, in Leipzig dagegen um eine in extreme Abstraktionen getriebene Theorie, die zu hoch über der musikalischen Wirklichkeit schwebte, als daß sie verändernd oder gar lenkend in sie eingreifen konnte.⁶

Dahlhaus trennt scharf zwischen ›Harmonik‹ beziehungsweise Theorie auf der einen und praktischer Harmonielehre auf der anderen Seite, zwischen denen kaum Berührung bestehe: »Und der greifbare Einfluss auf die kompositorische Praxis ging wahrscheinlich von der ›Lehre‹ und nicht von der ›Theorie‹ aus: Die Trivialität war der Verstiegenheit überlegen.«⁷

Aus diesem Grund berücksichtigt er ausschließlich das Einwirken Hauptmanns auf den theoretisch-wissenschaftlichen Diskurs und unterschlägt dabei, abgesehen von der Tatsache, dass auch Theorie ›trivial‹ und Lehre ›verstiegen‹ sein kann, zweierlei: Moritz Hauptmann unterrichtete nicht ausschließlich spekulative Theoriekonzepte, sondern zum großen Teil handwerklich orientierte Satzlehre, wie sich aus seinen Briefen an Franz Hauser und andere entnehmen lässt. Er selbst beschrieb dort drei Aufgabenbereiche eines Theorielehrers: die Harmonielehre, die ein »harmonisch- und metrisch-organisch-geordnetes Gewebe« vermittelt, das »praktisch Technische« der Kompositionslehre und die »wissenschaftlich theoretische Kenntniß der Sache«.⁸ Dabei wird, anders als Dahlhaus vermutet, nur mit fortgeschrittenen Lernenden die Verbindung aller drei Bereiche thematisiert worden sein: »Den eigentlichen Unterricht beschränke ich aber gern auf die reine Harmonie- und Satzlehre.«⁹

Ein zweiter Punkt bleibt bei Dahlhaus unberücksichtigt: Theoriebildung findet nicht nur in den Hauptwerken und maßgeblichen Publikationen statt, sondern zu großen Teilen in den »kleineren Diskursen«, in Zeitschriftenartikeln, in pädagogischen Schriften – und nicht zuletzt im Unterricht selbst. Teile seines theoretischen Systems dürfte Hauptmann bereits im Unterricht vermittelt haben, lange bevor sein theoretisches Hauptwerk erschien. Adaptionen und Überarbeitungen der *Natur der Harmonik und der Metrik* sind vielleicht ebenso rezeptionsbildend wie die Publikation selbst. Insofern greift die Trennung von Theorie als Wissenschaft und Harmonielehre als Unterricht zu kurz, in der Übernahme und Abwandlung der Gedanken bei anderen Theoretikern, Lehrenden und Komponisten lässt sich, das zeigt die Rezeption Hauptmanns paradigmatisch, erst die Wirkungsmacht einer Theorie erkennen.

Fehlen schriftliche Zeugnisse, etwa Unterrichtsmanuskripte oder Zeitzeugenberichte, ist dies freilich schwer zu beurteilen. Am Beispiel der Königlich bayerischen Musikschule und der Lehrtätigkeit Peter Cornelius' von 1867 bis 1874 soll deshalb die pädagogische Wirkungsmacht Hauptmanns anhand der erhaltenen Unterrichtsmanuskripte näher erörtert werden.

6 Dahlhaus 1989, S. 25.

7 Ebd.

8 Hauptmann 1876, S. 87 f.

9 Ebd., S. 86.

»[M]ühsam zu verfolgende Darstellungsweise« – Hauptmann und die »Hegelei«

Der Herausgeber der kurz nach Hauptmanns Tod erschienenen zweibändigen Ausgabe seiner Briefe an Franz Hauser, Alfred Schöne, bemerkt denn im Vorwort, dass *Die Natur der Harmonik und der Metrik* ihre Wirkungsmacht entfalte, obwohl das Buch kaum im Original gelesen werde – ein Umstand, der bei theoretischen Werken nicht neu ist. Es handle sich um ein Buch,

welches das Schicksal mancher anderer bahnbrechender Werke teilt: erst in seinen Resultaten diejenige unvergängliche und entscheidende Wirkung zu finden, welche ihm als Individuum, als selbständigem Buche versagt zu sein scheint. Und gerade deshalb, weil die unläugbar schwer verständliche und mühsam zu verfolgende Darstellungsweise von Hauptmann's Harmonik einen großen Theil der Schuld daran trägt, daß die wenigsten Musiker es besitzen, noch weniger es gelesen und verstanden haben, während gar manches seiner Resultate schon jetzt vielfach als allgemein bekannt und erwiesen angenommen wird, habe ich einige theoretische Abschnitte nicht weglassen wollen, in denen der freundschaftliche Briefton auch bei schwierigen Stoffen dem Verfasser jene Einfachheit, Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung geliehen hat, die er selbst in seinem wissenschaftlichen Buche so schmerzlich vermißte.¹⁰

Die *Natur der Harmonik und der Metrik*¹¹ erschien 1853, einem Jahr, das in der Geschichte der Musiktheorie eine auffällige Häufung aufweist: Im gleichen Jahr erschien das *Lehrbuch der Harmonie* des Leipziger Kollegen Ernst Friedrich Richter, der in seinem Vorwort direkt auf das Buch Hauptmanns verweist, und der Hauptmann-Schüler Carl Friedrich Weitzmann veröffentlichte die Schrift *Der übermässige Dreiklang*, in der er ein Plädoyer für einen Akkord hält, der erst einige Jahre später kompositorische Aufmerksamkeit erhalten sollte. Hauptmanns *Natur* zeichnet sich durch einen aus wenigen axiomatischen Sätzen hergeleiteten umfassenden Systemanspruch aus, ihm lassen sich, im deutschsprachigen Raum was Anspruch und Umfang der Theoriebildung um die Jahrhundertmitte betrifft, nur Arthur von Oettingens *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (1866) und Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* (1863) an die Seite stellen. Es ist in seiner Zeit, worauf Dahlhaus mit Recht hinweist,¹² die einzige ambitionierte und geschlossene Theoriebildung eines dezidierten Musiktheoretikers (und Komponisten) und stammt gerade nicht, wie in den beiden anderen Fällen, aus naturwissenschaftlichen Disziplinen der Physik beziehungsweise der Physiologie. Werden die Naturwissenschaften gerade in dieser Zeit vermehrt zum Leitbild einer positivistischen Forschungskultur, ist Hauptmanns Ansatz, die philosophisch-spekulative Dialektik in der Nachfolge Hegels, bereits beim Erscheinen eigentlich ein veralteter. Der Einfluss des wohl wirkungsmächtigsten Vertreters des deutschen Idealismus stellt dabei jedoch nur eine Außenseite dar, eine genauere Kenntnis seiner Schriften hatte Hauptmann sehr wahrscheinlich nicht, wie mehrere Selbstaussagen bezeugen.¹³ Vielmehr waren dialektische Denkmodelle und sprachliche Idiome im Fahrwasser

10 Hauptmann 1871, Bd. 1, S. VII f.

11 Hauptmann 1853.

12 Dahlhaus 1989, S. 27.

13 Vgl. Hauptmann 1863, Sp. 671: »Es geschieht mir fast zu viel Ehre, wenn hier, wie früher irgendwo, bedauert wird, dass (in meinem Buche) so viele feine musikalische Anschauungen unnöthiger Weise hinter der abstrusen Terminologie Hegel'scher Dialektik versteckt und dadurch einem grösseren Leserkreise unzugänglich gemacht seien. Wenn ich ein Buch von Hegel zur Hand genommen habe, hat mir's auf den ersten Anlauf immer so anziehend, als in längerer Folge für mich unzulänglich geschienen; gelesen habe ich also nicht viel darin. Vielleicht hat aber von der gebundenen Schreibart, wie der Musiker es nennt, und wie ich den Schriftstyl Hegel's auch nennen möchte, sich mir etwas assimilirt, und das ist nun gerade, was bedauert wird und ich selbst, wenn es unverständlich oder schwerfällig macht, am meisten zu bedauern habe.« Vgl. zur Kenntnis Hegels auch Rummenhölter 1963, S. 123 f.

Hegels weit verbreitet, als Hauptmann sie für sein musikalisches System verwendete. Insofern führt es sicherlich zu weit, ihn mit Dahlhaus als »Hegelianer« zu bezeichnen, setzte dies doch zumindest eine intensive Auseinandersetzung mit dessen Denken voraus.¹⁴ Immerhin zeigt sich ein ähnlicher Anspruch: nämlich eine systematische und definitive Deutung (musikalischer) Sachverhalte und Zusammenhänge. Allerdings denkt Hauptmann, anders als Hegel, ganz und gar unhistorisch und bezieht die kompositorische Wirklichkeit, insbesondere die zeitgenössische Musikproduktion, nur marginal in sein theoretisches System mit ein.

Moritz Hauptmann war sich sehr wohl bewusst, dass seiner Schrift aufgrund der Sprache und der spekulativen Abstraktion eine gewisse Sperrigkeit innewohnt, gerne hätte er sich eine größere und breitere Wahrnehmung gewünscht, wie mehrere Briefpassagen belegen.¹⁵ An Franz Hauser schreibt er:

Sie haben wohl eine zu gute Meinung von meinem Buch oder von den Gelehrten oder von Beidem, daß Sie glauben, jene würden sich nur Zeit nehmen daran zu gehen; sie haben es viel bequemer: sie nehmen keine Notiz davon.¹⁶

Eine fehlende Reaktion seiner Leipziger Kollegen scheint ihn besonders gestört zu haben: »Von Hiesigen habe ich noch kein Wort vernommen.«¹⁷

Absicht und Ziel Hauptmanns

Hauptmanns Anspruch ist es, mit seiner Theorie auch die praktische Kompositionslehre auf eine neue Basis zu stellen und die »Regeln begründet zu wissen«. Symptomatisch sei, dass sich die einleitenden Kapitel sämtlicher Lehrbücher auf eine aus seiner Sicht veraltete akustische Verhältnisangabe von Intervallen stütze, die, da sie eine theoretische Begründung nicht gewährleisten, in den weiteren Kapiteln keine Rolle mehr spielen würden, den Lehrbüchern somit unzusammenhängend vorangestellt wären.

Jenen ersten verlassenen Anfang in einem Sinne zu fassen und darzustellen, dass er wirklicher Anfang werde, der dahin leitet, wo die praktische Harmonie- und Compositionslehre ihren Anfang nimmt, und der als wirklicher Anfang auch fortwirkend in jeder Weiterbildung nur eine Entfaltung oder eine Weiterverzweigung seiner selbst ist und erkennen lassen muss, das ist der Zweck des gegenwärtigen Versuches.¹⁸

Kurz nach Erscheinen übersendet Hauptmann Louis Spohr ein Exemplar seiner *Natur der Harmonik und der Metrik*. Der beiliegende Brief beschreibt Hauptmanns Absichten (die Bescheidenheit im Tonfall ist sicherlich dem Adressaten, seinem hochverehrten ehemaligen Lehrer, geschuldet):

[...] der Inhalt ist sehr abstracter Natur und Sie haben es zur Freude und Erbauung der Welt mit dem Concreten zu thun, mit der lebendigen Production, nicht mit der Untersuchung der natürlichen Gesetze die ihr inne wohnen und nach denen sie hervorgeht. Mein Buch befaßt sich aber auch nur mit diesen natürlichen Bildungsgesetzen, nicht mit Anweisung zur praktischen Composition; und möchte sich zu einer Compositionslehre verhalten, wie die Chemie zur Kochkunst. Damit

14 Dahlhaus 1984, S. 44.

15 Z. B. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 111.

16 Ebd., S. 113.

17 Ebd., S. 114.

18 Hauptmann 1853, S. VI und 4f.

will ich in keiner Weise das Kochbuch herabsetzen. Wenn wir uns zu Tisch setzen, wollen wir ein schmackhaftes Gericht, und dazu kann eine gutes Recept viel bessere Dienste leisten als alles Wissen der chemischen Bestandtheile in den zusammen zu rührenden Ingredienzen. Das Beste wird immer des Koches eigener guter Geschmack zur Sache sein.¹⁹

Das Buch diene kaum als hauptsächliche Grundlage für seinen eigenen Unterricht. Nimmt man Hauptmanns Metapher vom Verhältnis der Chemie zur Kochkunst ernst, so ließe sich dies als Bestätigung der eingangs zitierten Aussage Dahlhaus' lesen, und sein theoretisches Wirken, trotz seines alles begründenden Fundaments, dementsprechend losgelöst vom Ton-satzunterricht der Zeit sehen. Doch Hauptmann und Vertreter seiner Theorie scheinen durch-aus eine Verbindung der beiden Bereiche angestrebt zu haben, oder um im Bild zu bleiben: den angehenden Köchen zumindest chemisches Grundwissen vermitteln zu wollen. Deutlicher führt er dies in einem Brief an Franz von Holstein aus:

Wenn eine perspectivische Zeichnung correct ist, hat man nicht danach zu fragen, ob der Zeichner die theoretische Kenntniß der Perspective besitze oder ob er mit dem sicheren Gefühle allein so richtig arbeite. Es wird aber auch der Geschickteste in Fälle kommen wo ihn diese unbewußte Sicherheit verläßt, wo er dann das Gesetz und die Regeln zu Rathe ziehen muß, wo etwas ihm selbst nicht klar werden will und er es sich muß erklären, auf den Grund zurückführen können.²⁰

Es gebe demnach Momente im Schaffensprozess, in denen den Künstler das »unmittelbare Können« verlasse und er sich an das »Wissen« wenden müsse. Beim Nichtwissenden führe dies zur »Ver-zweiflung am Gelingen«, beim Wissenden »zum Nachdenken und zu bewusster Ausmittlung des Gesuchten«. Dabei wende man sich zwar zuerst an die »Regel«, also an das gelernte »technische Wissen«, das »Wissen des Gesetzes wird aber in gleicher Weise dem technischen Wissen Klar-heit und Sicherheit verleihen können, wie dieses der praktischen Ausübung zu Hülfe kommt.«²¹

Wesentliche Bezugspunkte

Es ist hier nicht der Ort, Hauptmanns Theorie in ihren Details aufzuschlüsseln,²² die wesentlichen Gedanken seien jedoch kurz zusammengefasst, um die späteren Adaptionen und Ent-wicklungen zu verstehen.

Ziel Hauptmanns ist die Ergründung der seiner Meinung nach unverrückbaren Natur-gesetze, die er jedoch nicht in physikalischen Phänomenen, der Obertonreihe etc., sondern in der vernünftigen Natur des Menschen begründet sieht. Insofern ist damit auch der Spielraum benannt, in dem sich eine Harmonielehre zu bewegen hat: Werden diese Naturgesetze miss-achtet, so ist der Boden des nach Hauptmann »Richtigen« verlassen.

Dieses einheitsbildende Prinzip, dieses »eine Gesetz für die richtige, die verständliche Bildung«,²³ glaubt er durch ein dialektisches Denkmodell gefunden zu haben, das sich durch alle musikalischen Bildungen zieht und das er zunächst aus drei »direct verständliche[n] Inter- valle[n]« herleitet: »Die Richtigkeit, d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatze ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes«. Diese bestehe darin,

19 Hauptmann 1876, S. 39 f.

20 Ebd., S. 87.

21 Hauptmann 1853, S. 15 f.

22 Hierfür sei auf Rummenhölzer (1963, 1967) und Jorgenson (1986) sowie die Ausführungen Carl Dahlhaus' (1989, S. 25, 27–29, 93–96) verwiesen.

23 Hauptmann 1853, S. 6.

dass Etwas, das für die Anschauung zuerst in unmittelbarer Totalität (Octav) besteht, in seinen Gegensatz mit sich (Quint) auseinandertrete, und dieser Gegensatz sich wieder aufhebe, um das Ganze als Eins mit seinem Gegensatze (Terz) als in sich vermitteltes Ganze wieder hervorgehen zu lassen.²⁴

Dieses Denkmodell finde sich, hier ist Hauptmann ganz Anhänger eines Organismus-Modells («wie der Keim nur in der Frucht enthalten und die Frucht nur aus dem Keime entstanden sein kann»), im »kleinsten Glied« wie auch in den »weitesten Verhältnissen« – und wird aufsteigend auf Akkordbildung, Tonart, Tonsystem, Dissonanzbildung und Metrik übertragen.²⁵

Nicht alle Aspekte von Hauptmanns Theorie wurden gleichermaßen rezipiert, sondern einige Hauptpunkte sind auszumachen, die in Rezensionen, auf seiner Theorie fußenden Schriften und in Unterrichtskonzepten Berücksichtigung fanden. Seine etwas bemühte Übertragung der Intervallcharakterisierung der Oktav, Quint und Terz auf metrische Verhältnisse, die zwingende Logik suggeriert, aber in Wirklichkeit auf einem beliebig gewählten Vergleich basiert, fand im Gegensatz zu den harmonischen Ausführungen weit weniger Beachtung. Hauptpunkte der Rezeption sind im Besonderen:

- seine Theorie der Kadenz, die auf der Idee von Klangfunktionen der Hauptstufen basiert; diese Klangfunktionen sind allerdings nicht kontextunabhängig, sondern offenbaren sich erst im Vollzug der Kadenz. Hauptmann definiert die Tonika gewissermaßen als »Geschichte« der I. Stufe²⁶ im klingenden Vollzug, die durch das Hinzutreten der Unter- und Oberdominante erst zur vermittelten I werde. Vor allem Hugo Riemanns Funktionstheorie setzt sich mit diesem Gedanken kritisch auseinander.
- die Systematisierung von Tonarten und -geschlechtern und die damit verbundene Tonbezeichnung und -darstellung. Die Tonsysteme basieren auf Terzketten, die Hauptmann um das jeweilige Zentrum der Tonart gruppiert. Damit verbunden ist eine besondere Tonbezeichnung: Von der Überzeugung geleitet, dass nur die drei verständlichen Intervalle Oktave, Terz und Quinte Akkordbildung wie Tonart konstituieren, unterscheidet Hauptmann dabei zwischen Groß- (für Oktav- und Quintverhältnisse) und Kleinbuchstaben (für Terzverhältnisse). Der Ton *e*, kleingeschrieben, als Terz von C wird unterschieden vom großgeschriebenen *E* in der Quintenreihe C-G-D-A-E. Da die Notenschrift diese Unterschiede nicht festhalte, verzichtet Hauptmann gänzlich auf sie. Rechts vom tonalen Zentrum notiert Hauptmann die Ober-, links die Unterdominantseite (in C-Dur: *F a C e G h D*). Durch skalare Erweiterungen beziehungsweise Alterationen entstehen darüber hinaus weitere Bildungen, die Hauptmann mit »Moll-Dur« (mollsubdominantische Erweiterungen, für Hauptmann im »sentimentalen Genre der modernen Musik« beheimatet), und »übergreifend« (in Dur wie Moll) bezeichnet.²⁷ Letztere sind für die Erklärung alterierter Akkordbildungen von besonderem Interesse.
- die Erklärung von verminderten Akkorden als »Grenzverbindungsaccorde«.²⁸ Diese entstehen für ihn, wenn sich subdominantische (»linke«) und dominantische (»rechte«) Seite zusammenschließen. Die Akkorde sind für Hauptmann allesamt vermindert, in C-Dur (notiert *F a C e G h D*) sowohl der Dreiklang *h D | F* als auch die II. Stufe *D | F a*).

24 Ebd., S. 21, 8, 10.

25 Ebd., S. 13, 6.

26 Dahlhaus 1989, S. 95.

27 Hauptmann 1853, S. 40 f. bzw. 46.

28 Ebd., S. 49.

- die theoretische Erklärung des Molldreiklangs und die Tendenz einer dualistischen²⁹ Deutung von Dur und Moll. Letztere zog eine folgenreiche Geschichte in der Musiktheorie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach sich. Allerdings ist es zweifelhaft, Moritz Hauptmann im Gegensatz zu seinem Schüler Carl Friedrich Weitzmann als »Dualist« zu bezeichnen: Zwar vertritt er als einer der ersten die Sichtweise, dass der Molldreiklang »seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat«³⁰ und sich Moll als »Lastbestimmung«³¹ durch »herabziehende Schwere« auszeichne.³² Allerdings geht er nicht so weit wie Weitzmann, der die Molltonart als Spiegelung der Durtonart nach unten herleitet. In diesem Sinne ist seine Metapher der Trauerweide häufig missdeutet (oder nicht genau gelesen) worden: gemeint ist nicht einfach das Moment der Abwärtsbewegung (in den »sinkenden Zweigen«), sondern dessen Wirken bei gleichzeitigem Aufbau der Tonart vom tonalen Zentrum des Grundtons aus (den »strebenden Lebensbaum«).³³
- die Theorie der Dissonanz, in der eine »melodische Folge als Zusammenklang gesetzt«³⁴ verstanden wird.
- Fragen der Temperatur und Enharmonik. Hier galt Hauptmann Zeitgenossen als ausgewiesener Experte, wenn auch mit konservativer Haltung. Wahres kann seiner Meinung nach »am wenigsten zu finden sein [...], wenn man es auf einen Quinten-Zirkel, auf die gleichschwebende Temperatur gründen will«.³⁵ Hauptmann kritisiert die hauptsächlich tonsetzerische Ausbildung am Klavier, auch ein temperierter Ton werde für einen reinen »zurecht«-gehört,³⁶ die Sensibilität für die Unterschiede schwinde jedoch.³⁷
- Die Begründung des Parallelverbots von Quinten und Oktaven als vermisste »Einheit der Harmonie« im ersten und vermisste »Verschiedenheit der Melodie« im zweiten Fall.³⁸

Erste Adaptionen: Hauptmann und Louis Köhler

Hauptmann selbst war mehrere Jahre bestrebt, eine vereinfachte und der musikalischen Praxis nähere Version seiner Theorie zu veröffentlichen, sicherlich aus der Erfahrung seiner eigenen Unterrichte geleitet. Stärker in die Unterrichte an Konservatorien zu wirken, war dabei ein erklärtes Ziel, um dem »Gefühle« und der »unbewußte(n) Sicherheit« »Gesetz und die Regeln« zur Seite zu stellen.³⁹ Erste Denkanstöße lieferte dazu der Königsberger Klavierlehrer, Komponist und Publizist Louis Köhler. Köhler wurde ein begeisterter Anhänger der Theorie Hauptmanns und nahm kurz nach Erscheinen des Buches einen Briefwechsel mit Hauptmann auf.⁴⁰ Zudem war er einer der ersten Rezensenten des Werkes, zunächst in der *Königsberger Zeitung* und

29 Rummenhüller (1967, S. 80–82) relativiert die Rolle Hauptmanns als »Initiator des Dualismus«, sieht bei ihm kein duales Prinzip ausgearbeitet.

30 Hauptmann 1853, S. 35.

31 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 276.

32 Hauptmann 1853, S. 35.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 74. Aus kompositionspraktischer Sicht verstrickt sich dieses Modell schnell in Widersprüche. Vgl. dazu Dahlhaus 1989, S. 95 f.

35 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 111.

36 Ebd., S. 114.

37 Noch Arthur von Oettingen schließt sich dieser Sichtweise an. Vgl. Dahlhaus 1989, S. 5 f.

38 Hauptmann 1853, S. 70.

39 Hauptmann 1876, S. 87.

40 »Bis jetzt habe ich nur von einer Seite, von L. Köhler in Königsberg, eingehend theilnehmendes erfahren.« (Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 114).

der *Brockhaus'schen Allgemeinen Zeitung* noch im Erscheinungsjahr 1853,⁴¹ eine ausführliche Rezension folgte 1855 in mehreren Teilen in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.⁴²

1857/58 veröffentlichte Köhler eine über 1000-seitige *Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. Theoretisch und praktisch*. Im umfassenden Anspruch geschrieben, Lehrwerk sowohl für den Klavier- als auch Theorieunterricht zu sein (und das Verhältnis je nach Schülerin oder Schüler individuell selbst zu bestimmen), wendet es sich zunächst an Lehrpersonen, nicht an Lernende. Im ersten Band widmet es sich der Klaviertechnik, im zweiten Band der Harmonik und Metrik. Dabei ist jeder Band in einen systematisch-inhaltlichen und einen kürzeren, methodisch-pädagogischen Teil untergliedert. Köhler versucht dabei Hauptmanns Theorie, von deren aufgefundenen ›Naturgesetzen‹ er sich völlig überzeugt zeigt, für die Lehre fruchtbar zu machen und die angesprochene, auch Hauptmann bewusste Sperrigkeit des Buches zu überwinden: »indem ich für sie [die Berufsgenossen] ein System in eigener Weiser erklärte und weiter anwendend ausführte, das in möglichst populärer Fassung zu erhalten gewiss im Sinne allgemeinerer Nutzbarkeit wünschenswerth war«. Statt der »streng wissenschaftliche[n]« Sprache Hauptmanns habe er den Inhalt so verarbeitet, dass er »jedem Musikstudirenden, mit reifem Denkvermögen und energischer Verständnisswilligkeit, zugänglich sein wird«. ⁴³ Köhler fasst sich nicht kürzer, im Gegenteil: er stellt Hauptmanns Theorie in etwas einfacherer Sprache dar, erläutert zusätzlich Sachverhalte wie elementare Schwingungsverhältnisse oder die Idee des temperierten Systems – Dinge, die Hauptmann voraussetzt. Er schließt sich Hauptmann »ganz auf dem Fuße folgend«⁴⁴ bis in die Details an, weicht nur bei Kleinigkeiten ab, ergänzt Hauptmann durch Notenbeispiele und erklärende Schaubilder. Ein praktischeres Denken zeigt sich durchaus, Köhler stellt Dreiklänge und Septakkorde auch in ihren Umkehrungen und Generalbassbezeichnungen vor, geht auf mögliche Akkordfolgen und -verbindungen sowie sinnvollen Stimmführungen (in Notendarstellungen) ein.⁴⁵ Diese klangliche Realität interessiert Hauptmann nur am Rande und wirkt in der Buchstabendarstellung umständlich. Eine direkte Verbindung zum praktischen Unterricht thematisiert Köhler erst im letzten Teil. Die hauptmannschen Dreiklangsketten, die die Tonart konstituieren, sollen am Klavier erfahrbar gemacht werden, dem »nur Clavierspiel lernenden« reiche dabei die »Gefühlserkenntniss«, der »ernstere« müsse dabei auch in der Lage sein, Tonsysteme sowohl in Noten als auch nach Hauptmanns Bezeichnungen zu notieren und Grenzakkorde mit Vertikalstrich darzustellen.⁴⁶ Improvisierte Modulationen am Klavier sollten einer zuvor erstellten Skizze erfolgen, die die Ausgangs- und Zieltonart nach Hauptmanns Bezeichnungssystem festhält.⁴⁷

Hauptmann, dem Köhler ein Exemplar seines Werkes zusandte, gestand ein, dass sich kaum ein anderer Autor so profund in seine Theorie eingearbeitet hatte. Doch war er von Köhlers Absicht nicht überzeugt und hatte den Eindruck,

als wär's mit der Popularität, zu welcher das Musiksystem hier kommen soll, noch nicht gar im Reinen, als wär' noch zu viel abstract theoretischer Stoff da: Idee des Organismus, dem noch Fleisch und Blut fehlt. Dann schien mir meine Art der Darstellung, die auf anderm Boden steht, abstractes Denken voraussetzt und voraussetzen darauf, leichter zu fassen, als Köhlers Popularisirung.⁴⁸

41 Vgl. den Dankesbrief Hauptmanns an Louis Köhler (Hauptmann 1876, S. 122).

42 Köhler 1855.

43 Köhler 1858, S. VIII und VI.

44 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 149.

45 Köhler 1858, S. 305–337.

46 Ebd., S. 586, 589.

47 Ebd., S. 625.

48 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 149.

Ein D'Alembert, den Hauptmann sich in Anlehnung an den französischen Rameau-Anhänger nicht unbescheiden wünschte,⁴⁹ schien Köhler für ihn nicht zu sein.

Dennoch war er neugierig, ob Köhlers Buch größerer Erfolg beschieden sein würde. Der kuriose Umstand, dass Köhler, der in freundschaftlichem Kontakt zu Hans von Bülow stand und seine Klavierschule Liszt widmete, gerade sein System zur Grundlage machte, überraschte ihn umso mehr. Damit verbundene Unvereinbarkeiten und Konflikte sah er klarer als Köhler selbst:⁵⁰

Eigen ist, daß gerade ein Zukünftler sich so ernst damit befassen mußte, denn das ist Louis Köhler entschieden. Nun dürfen ihn aber doch seine Glaubensgenossen auch wieder nicht ganz fallen lassen: das giebt curiose Conflict die mir eigentlich Spaß machen.⁵¹

Köhlers Lehrwerk verbleibt in einer eigentümlichen Zwischenstellung, ein unmittelbares praktisches Arbeiten scheint nur ansatzweise möglich. Wohl aus diesem Grund arbeitet Köhler den methodischen Teil seines Buches 1861 zu einer eigenständigen Harmonie- und Generalbasslehre um, die aufgrund geringeren Umfangs auch die Chance hatte, Lehrwerk an Konservatorien und Musikschulen zu werden. Diese enthält Übungsbeispiele und versteht sich als »populäre Lehrmethode, auf dem Grunde der neuesten theoretischen Erkenntniss«. Hier stehen laut Köhler die zu erlernenden Regeln im Vordergrund, auf das »Warum?«,⁵² die Gesetze, verweisen immer wieder Notizen mit Leseempfehlungen (aus seiner zweibändigen *Lehrmethode* sowie aus Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik*)

Auch dieses Buch orientiert sich, stark vereinfacht an der *Natur der Harmonik und der Metrik*. Zwar beginnt er traditionell mit einer Intervalllehre und einfachem Generalbassspiel, bei der Vorstellung des Mollsystems (inklusive »Moll-Dur«) führt er jedoch die hauptmannschen Akkordketten und die Groß- und Kleinschreibweise ein. Köhler betont die Unnatürlichkeit des temperierten Systems, stellt jedoch den von Hauptmann abgelehnten Quintenzirkel als Lehrinhalt vor und gestattet »ausnahmsweise«⁵³ besondere chromatisch-enharmonische Modulationsverläufe. Die für den praktischen Lernprozess wenig hilfreiche und abseitige Theorie der Dissonanz übernimmt er bezeichnenderweise nicht, drei- und vierstimmige Grenzakkorde folgen jedoch wieder Hauptmann.

Bei Hauptmann fand das Werk positivere Aufnahme: »Das Köhlersche Harmoniebuch ist nicht übel, es läßt immer den Weg offen zum einfach Gründlichen.«⁵⁴ Seit 1859 war er selbst mit einer Popularisierung seines Hauptwerks beschäftigt, wenn auch immer wieder am Sinn des Projektes zweifelnd:

Ich habe eine Art Harmonielehre auch ziemlich weit schon fortgesetzt. Die möchte ich Ihnen [gemeint ist Hauser] einmal zeigen und Sie fragen, ob's Ihnen scheint was Nutzbares zu sein. Ich bin etwas zweifelhaft darüber. Es ist eigentlich die Harmonik wieder, nur weniger abstract und mit Notenköpfen. Ob es aber doch nicht noch zu uneingänglich ist für solche die nicht denken und nur Recepte haben wollen? – und für solche die einen Kopf haben wieder überflüssig nach der »Harmonik« – denn es handelt sich darin doch auch nur um die Logik der Harmonie. Wär' ich nicht zweifelhaft, so wär's längst fertig geworden.⁵⁵

49 Ebd., S. 186.

50 Siehe Kapitel: Historisierung und Opposition.

51 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 151.

52 Köhler 1861, S. VI.

53 Ebd., S. 25.

54 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 218.

55 Ebd., S. 176.

Die Schrift wurde tatsächlich erst nach Hauptmanns Tod fertiggestellt und, um die fehlenden Kapitel ergänzt, von seinem Schüler Oscar Paul herausgegeben.⁵⁶

Das Buch enthält keine Übungen und (das würde Hauptmanns Ansatz auch entgegenstehen) keinerlei Literaturbeispiele, sondern gibt in der Tat »eigentlich die Harmonik« wieder. Dass es nun ausgeschriebene Klangfolgen und römische Stufenbezeichnungen bei Bassverläufen enthält, ermöglicht den klanglichen Nachvollzug der Sachverhalte, die Distanz zum Harmonielehreunterricht bleibt jedoch größer als bei Köhlers Versuchen. Auch die *Lehre von der Harmonik* bildet nicht den Unterricht Hauptmanns ab. Auf Köhlers Frage, ob Hauptmann nach seinem System unterrichtete, antwortet dieser:

Ich kann Ja und Nein sagen – explicite geschieht es nicht, wohl aber implicite, wie ich auch nicht anders könnte. In einzelnen Fällen zeigt sich wohl auch bei dem Schüler das Verlangen Gründlicheres zu wissen, mit diesem gehe ich wohl etwas näher auf das Prinzip ein, aber nicht über sein Bedürfnis [...].⁵⁷

Einen Einblick in einen Theorie-Gruppenunterricht der 1860er-Jahre, der von Anfang an auf Hauptmanns System basiert, geben hingegen die Unterrichtsmanuskripte Peter Cornelius' in München.

Adaption II: Cornelius' Reduktion und Integration der hauptmannschen Theorie in seinen Unterricht

1865 folgte Peter Cornelius Richard Wagners Werben und siedelte von Wien nach München über. Wagner stellte ihm – neben einem zwar geringen, aber regelmäßigen ›Gnadengehalt‹ von Seiten des bayerischen Königs Ludwig II. – eine Anstellung an der neu zu gründenden Königlichen Musikschule in Aussicht, der Nachfolge-Institution des Hauserschen Konservatoriums. 1867 wurde er schließlich nach zwei Jahren des unsichereren Wartens Lehrer für Harmonielehre und Rhetorik, eine Position, die er bis zu seinem Tod im Jahre 1874 innehatte.

Cornelius hatte bis dato keine große Unterrichtserfahrung, Gruppen hatte er noch nie unterrichtet. Deshalb bereitete er sich im Vorfeld akribisch auf die neue Tätigkeit vor. Deutlich erkennbar ist der Anspruch des angehenden Lehrers, einen Unterricht auf der Basis der aktuellen Forschungen und Lehrwerke, unter anderem der Schriften Ferdinand Hillers und Carl Friedrich Weitzmanns, um nur zwei zu nennen, zu bieten. Moritz Hauptmanns Hauptwerk stellt dabei die theoretische Säule dar.⁵⁸ Bereits im November 1865 schreibt Cornelius an seine Verlobte Bertha Jung:

Ich lese mit Mühe das Buch von Hauptmann in Leipzig: Harmonik und Metrik – eine Aufgabe, vor der ich mich lange gescheut, sie schon in Weimar einmal begonnen. Diesmal hoff' ich sie konsequent und mit Nutzen zu beenden. Das Buch ist in dem Jargon der Hegelschen Philosophie geschrieben, deswegen so schwer zu verstehen. »Nicht das Insich (der Saite im Zustand der Ruhe) bildet den Ton, auch nicht das Außersichsein in der Bewegung – sondern das Zusichkommen.« So geht es das ganze Buch fort, und dennoch enthält es neue Resultate, ein logisches Akkordsystem, in dessen Besitz man sich setzen muß.⁵⁹

56 Hauptmann/Paul 1868.

57 Hauptmann 1876, S. 119.

58 Cornelius 1905, S. 556.

59 Ebd., S. 298.

Eine Woche später schreibt er: »Ich komme jetzt immer besser in meinen Hauptmann hinein, begreife nach und nach das volle System, lese jeden Tag eifriger, obgleich man es mit Nutzen nie über eine Stunde fortsetzen kann, weil man bei dieser ewigen Abstraktion zu bald die nötige Spannkraft des Fassungsvermögens verliert.« Einen Monat später gab er bekannt, das Buch zum zweiten Mal durchgelesen und nun »am Schnürchen« zu haben.⁶⁰

Die Lektüre war demnach eine sehr intensive, das ›logische Akkordsystem‹ scheint dabei Cornelius' pädagogisches Hauptinteresse gewesen zu sein. Cornelius fühlte sich in seiner neuen Rolle als Lehrer nicht uneingeschränkt wohl und zweifelte mehrfach seine Eignung für den Beruf als »Professorenmensch«⁶¹ wie auch die Idee einer organisierten Lehranstalt an: »Konservatorium ist eine ganz fremde romanische Idee: Nie wird bei dem scharf individuell angelegten Deutschen bei Konservatorien und Akademien etwas herauskommen ...«.⁶²

In München war der Name Hauptmann kein Unbekannter: Der Direktor der Vorgängereinstitution der neuen Musikschule war dessen langjähriger Brieffreund Franz Hauser, in dessen Konservatorium bereits Hauptmann-Schüler unterrichteten. In den 1860er-Jahren, viele seiner Schüler prägten bereits das musikalische Leben in zahlreichen deutschsprachigen Städten, kam es in München zu einer besonderen Häufung: Karl von Perfall war in seinen einflussreichen Ämtern als Hofmusikintendant, Intendant des bayerischen Hof- und Residenztheaters sowie späterer Direktor der neu gegründeten Ausbildungsstätte sicherlich eine der einflussreichsten Personen, doch auch der erste Direktor Hans von Bülow (der bereits 1869 München wegen der Wagner-Affäre verließ), Franz Wüllner und nicht zuletzt der Komponist und Kontrapunkt-lehrer Julius Joseph Maier⁶³ waren Schüler des Leipziger Theoretikers.

Dennoch war es Peter Cornelius, der – wohl als einer der ersten Lehrenden überhaupt – Hauptmanns Theorie in einen Tonsatzunterricht zu integrieren versuchte, obwohl er dessen Lehren nur durch die Lektüre kannte. Anders als die oben genannten erhielt er niemals Unterricht bei Hauptmann oder einem seiner Schüler. Dass die Wahl auf die *Natur der Harmonik und der Metrik* als Grundlage des Unterrichts fällt, ist umso überraschender, da Cornelius, bei allen zwischenmenschlichen und ästhetischen Differenzen, doch zum Kreis der ›Neudeutschen‹ um Wagner und Liszt gehörte.⁶⁴ Der von Hauptmanns Theorie nicht zu lösende ästhetisch konservative und in hohem Masse restriktive Ansatz, der etwa die enharmonischen Verwechslungsmöglichkeiten der gleichschwebend temperierenden Stimmung und daraus resultierende modulatorische Freiheiten rundweg ablehnte, war damit – auch mit Cornelius' eigenen Kompositionen – im Grunde genommen unvereinbar. Cornelius scheint, ähnlich wie Köhler, eine Vermittlung beider Welten angestrebt zu haben. Eventuell ist die Wahl für Hauptmann auch aus einer in die gleiche Zeit fallenden Distanz zu Richard Wagner zu erklären: Der musikalischen Sprache von *Tristan und Isolde*, deren »uferlose Allmelodie« er »nimmer nachahmen werde«, konnte Cornelius – trotz genauer Kenntnis des Werkes bereits aus Wiener Zeiten der frühen 60er-Jahre – nicht mehr folgen.⁶⁵ Für ihn waren vielmehr Wagners romantische Opern und dann wieder in *Die Meistersinger von Nürnberg* dessen künstlerische Hauptwerke.

60 Ebd., S. 302 und 325.

61 Ebd., S. 511; vgl. CorneliusC 1925, Bd. 2, S. 117. Vgl. auch Cornelius an Seraphine Mauro, Ende Dezember 1867: »Weißt Du, ich bin einmal keine Schulmeisternatur, ich müßt' es lügen! Doch aber find' ich mich hinein, bin zufrieden und dankbar, mein häusliches Glück um dieses Opfer zu erringen«. Zit. nach Cornelius 1905, S. 544.

62 CorneliusC 1925, Bd. 2, S. 115.

63 Maier war einer der Lehrer Joseph Rheinbergers, den dieser Zeit seines Lebens schätzte und durch dessen Unterricht sich Rheinberger selbst in die Lehrtradition Hauptmanns stellte. Vgl. dazu den Beitrag Birger Petersens in diesem Band (Petersen 2024), S. 213 f.

64 Vgl. Mahling 1977.

65 CorneliusC 1925, Bd. 2, S. 15.

Demonstrativ blieb er der Uraufführung des *Tristan* fern, wohl auch um sich dem übermächtigen Einfluss Wagners, der sein Leben mehr und mehr bestimmte, zu entziehen. Seine Beziehung zu Wagner geriet dadurch in eine Krise, die erst durch Vermittlung Hans von Bülow's überwunden konnte, auch wenn sie die freundschaftliche Herzlichkeit der Wiener Jahre nicht mehr erreichen sollte. Dass er genau in dieser Krisenzeit Hauptmann zum Dreh- und Angelpunkt seines Unterrichtskonzeptes wählt, dessen Autorität als Gegnerschaft jeglicher ›Zukunftsmusik‹ bekannt war, könnte damit in engem Zusammenhang stehen.⁶⁶

Wie wichtig ihm die Integration Hauptmanns in sein Lehrkonzept war, machen mehrere Dokumente deutlich. Noch in seinem Nekrolog, veröffentlicht im 1. Jahresbericht der Musikschule 1875, wird, neben den üblichen Persönlichkeitsbeschreibungen eines Nachrufs, hervorgehoben: »[I]n der Harmonielehre bildete er einen auf das Hauptmann'sche System begründeten Lehrgang zu immer größerer Klarheit und Faßlichkeit aus.«⁶⁷ In den Lehrplänen, die vor Eröffnung der neuen Musikschule von den Professoren einzureichen waren, lässt sich ein genauerer Einblick gewinnen, der zu maßgeblichen Teilen Bestätigung in den erhaltenen Unterrichtsskizzen findet. Cornelius macht deutlich, dass Hauptmanns Theorie nicht punktuell, sondern als beständiges Fundament den Kursen zugrunde liegt:

Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen. Ich werde das den Erscheinungen der Harmonik zu Grunde liegende Naturgesetz jedem einzelnen Kapitel der Lehre voranstellen wie es in dem berühmten Buche von Moritz Hauptmann dargelegt ist. Das Studium dieses Werkes selbst werde ich den Schülern erst nach völlig abgeschlossenem Compositionscurus anrathen. Eine Mittheilung seiner Hauptgrundsätze aber wird schon den ersten Unterricht nicht erschweren und hemmen sondern ihn vertiefen und fruchtbar machen. Das Gesetz, die innerliche Naturnothwendigkeit der tonlichen Formen und Erscheinungen erfüllen den Jünger der Kunst schon auf den ersten Bildungsstufen mit der Ahnung und dem zunehmendem Bewußtsein des tiefen Zusammenhanges dieser seiner Kunst mit Gott und Natur, es gebe ihm die Weihe und den Ernst des Erkennens, daß er nicht gekommen ist ein Spiel mit schönen Formen zu lernen, Gymnastik des Geistes zu treiben, sondern sich zum Dolmetsch in einer Sprache zu bilden welche sich an der Lösung des Welträthsels versucht.⁶⁸

Aus diesen Bemerkungen sehr allgemeiner Natur lässt sich Cornelius' ›integrativer‹ Ansatz erkennen, nämlich Theorie, das heißt Harmonik, die sich im »Naturgesetz« äußert, mit Harmonielehre (der »Regel«) und der Kompositionspraxis (»Übung und Beispiel«) stets eng miteinander zu verzahnen und das eine aus dem anderen zu vermitteln. Dies spricht für einen methodisch gleichsam modernen Theorieunterricht, der sich – anders als Hauptmanns Leipziger Unterricht – an zeitgenössischen Literaturbeispielen orientiert und bestrebt ist, das Regelwerk stets zu begründen und die Unterrichtsinhalte miteinander zu verflechten. Im Weiteren wird Cornelius genauer:

Ich beginne mit dem C dur Dreiklang, gebe die Erklärung seiner Natur nach Hauptmann, fasse ihn mit seinen Gegensätzen in Ober und Unterdominant zum Begriff der Tonart zusammen, und baue die Tonleiter auf den Accordgrundlagen des Tonartsystems auf. [...]. Im zweiten Capitel folgt nun der Gegensatz des Dominantseptimenaccords – die Darlegung seiner Natur, nach Haupt-

66 Ein weiterer Grund könnte auch in Cornelius' kritisch gewordener Haltung zu seinem ehemaligen Lehrer Siegfried Dehn liegen, über den er in späteren Essays und Briefen wenig Positives zu berichten wusste. Vgl. Cornelius 2004, S. 165, 175 f.

67 Anonym 1875, S. 36.

68 Cornelius *Lp*, S. 23 f.

mann, seine Verwehlungen und deren regelmäßige und ausnahmsweisen Lösungen. Da hat nun der Schüler schon Mittel zur schönsten Musik. [...]. Ja, wenn er nun diese Accorde folgerichtig und schön zu behandeln weiß, so knüpfe ich die Lehre vom Vorhalte, von der durchgehenden Note, vom Orgelpunkt von der Modulation gleich hier an, und lasse dann erst wenn ihm das Alles geläufig ist, die übrigen dissonierenden Accorde folgen, statt sie ihm als Material aufzuhäufen, ehe er zu dessen rechter Verwendung geübt ist. [...]

Nun soll er die Hauptgesetze nach Hauptmann sich übersichtlich zusammenstellen. Nun soll er alle Accorde systematisch aneinanderreihen.⁶⁹

Vergleicht man sein Vorgehen mit Hauptmanns Buch, so zeigt sich, dass Cornelius (bis auf den Verzicht einer ersten allgemeinen Einführung der Dissonanz, die Hauptmann vor dem Dominantseptakkord vornimmt) dem Aufbau der *Natur der Harmonik und der Metrik* folgt. Lediglich in seinem letzten Punkt, den dissonierenden Akkorden, weicht er von Hauptmann ab, der ›Grenzverbindungsaccorde‹ im Zusammenhang mit Septimenakkorden und auch den übermäßigen Dreiklang nur knapp behandelt. Komplexere Akkordverbindungen erhalten bei Cornelius einen zusätzlichen eigenen Themenschwerpunkt, dafür widmet er Kadenzbildungen keine eigene Lehreinheit (vergleichbar Hauptmanns Abschlusskapitel des Harmonik-Teils), sondern scheint diese früher vermittelt zu haben.

Ein Bericht Wendelin Weißheimers in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über die Königliche Musikschule betont das Innovationspotenzial dieses Unterrichtes.

Hr. Peter Cornelius [hat] den nicht hoch genug anzuschlagenden Mut gehabt [...], seinem Vortrage die Lehre des unvergeßlichen Dr. Moritz Hauptmann zu Grunde zu legen, und [hat] es vermocht [...], dieses schwierige, jedem mechanischen Aneinanderreihen feindliche System seinen Schülern in Fleisch und Blut zu verwandeln. Fast alle bewegten sich mit großer Leichtigkeit in dieser anfangs so befremdlichen Buchstaben- statt Notenschrift [...].⁷⁰

Auch Cornelius scheint darin – ansonsten stand er dem eigenen Unterrichten umso selbstkritischer und zweifelnder gegenüber⁷¹ – eine Besonderheit seines Konzepts gesehen zu haben. Hauptmanns Tonbezeichnungen (siehe oben) scheinen dabei selbstverständliches Arbeitswerkzeug gewesen zu sein. Der Bericht führte zu einem kleineren Eklat mit Josef Gabriel Rheinberger, wobei die Beziehung der beiden Kollegen generell nicht von Herzlichkeit bestimmt war.⁷² Kern der Auseinandersetzung war die Frage, wer von beiden zuerst Hauptmanns Theorie in den Harmonielehre-Unterricht eingeführt habe. Eine eindeutige Antwort lässt sich darauf nicht geben: Der Lehrplan Rheinbergers hat sich, im Gegensatz zu jenem von Cornelius, leider nicht erhalten⁷³ und der Unterricht beim Hauptmann-Schüler Julius Joseph Maier garantiert nicht automatisch die Bekanntschaft mit Hauptmanns abstrakter Theorie. Gesichert ist, dass beide zeitgleich – wenn auch aus anderen Gründen und mit anderer Intention – Elemente Hauptmanns in ihr Unterrichten integrierten. Rheinberger übernahm aber wohl nur die Bezeichnung der Tonsysteme und die Systematisierung der Septakkorde und ordnete danach seine ersten einführenden Unterrichte zu harmonischen Grundlagen.⁷⁴ Ob ihm Hauptmanns Theorie für

69 Ebd., S. 24f.

70 Weißheimer 1871, S. 421.

71 Vgl. Cornelius 1905, S. 556: »daß ich der Doppelforderung an einen Lehrer der Musik und der Rhetorik nicht gewachsen bin«.

72 Vgl. Ebd., S. 556f. Siehe zu dieser Auseinandersetzung den Beitrag Birger Petersens in diesem Band, S. 216f.

73 Vgl. Rheinberger 1982, Bd. 2, S. 93.

74 Vgl. Petersen/Zirwes 2014, S. 180f.

seinen eigentlichen Aufgabenbereich, den fortgeschrittenen Kompositionsunterricht mit Schwerpunkten auf Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation,⁷⁵ überhaupt von Nutzen gewesen sein mag, sei dahingestellt. Theodor Kroyers Charakterisierung von Rheinbergers Unterricht als »aufs Praktische gerichtet«, wobei er »alles Theoretisieren möglichst vermied«,⁷⁶ spricht eher dagegen. In erster Linie diente ihm Hauptmann wohl »nur als Autorität in der Selbstverortung«.⁷⁷ So las er Hauptmanns Briefwechsel mit Hauser (auf Empfehlung des befreundeten Komponisten und Hauptmann-Schülers Franz von Holstein) sehr genau und sah darin seine konservative Musikanschauung, etwa sein Missfallen an der »Wagner-Epidemie«⁷⁸ vollauf bestätigt. Mehrfach findet das Buch – im Gegensatz zur *Natur der Harmonik und der Metrik* – in den Briefen beziehungsweise Tagebucheinträgen seiner Frau Erwähnung.⁷⁹ Was verraten Cornelius' Unterrichtsskizzen über sein tatsächliches Vorgehen?

Auch wenn der Aufbau seines Kurses jenem Hauptmanns folgt, lassen sich in den einzelnen Kapiteln die Abweichungen und Reduktionen zeigen. Cornelius übernimmt die axiomatische Aufstellung der drei »direct verständliche[n] Invervalle«,⁸⁰ deren dialektischen Dreischritt er auf Akkordbegriff und Tonart überträgt. Allerdings vereinfacht er Hauptmanns Kadenzklärung, indem er die Tonikawerdung der I als »Dominant-sein« und »Dominant-haben«⁸¹ weglässt.

Hauptaugenmerk Cornelius' für den Anfängerunterricht scheint Hauptmanns Tonsystem in Akkordketten zu sein, über das sich die Verwandtschaft von Akkorden einer Tonart über gemeinsame Töne beschreiben lässt. In dieser Darstellung ist die Möglichkeit gegeben, die skalare Auffassung einer Tonart und die vertikale harmonische Schicht zu verbinden, indem jeder melodische Ton seine wechselnde harmonische Bedeutung als Grundton, Quinte oder Terz eines Akkords durch jeweilige Groß- oder Kleinschreibung erhält.

Cornelius betont zwar die für Hauptmann essenziellen Tonhöhenunterschiede zwischen Groß- und Kleinschreibung am Beispiel der verminderten Akkorde, die analog zu Hauptmann als Grenzverbindungen des Systems erklärt werden. Er erwähnt jedoch nur deren mathematische Nachweisbarkeit anhand der »verminderten« II. Stufe in C-Dur, *D-f-a*, im Unterschied zu *d-F-a* als VI. Stufe in F-Dur.⁸² Für die späteren Übungsbeispiele und generell für seine Akkordchiffrierung in römischen Stufenbezeichnungen nach Weber (bzw. Richter) scheint diese heute eigentümlich anmutende Auffassung Hauptmanns keine Rolle zu spielen, ebenso wenig wie die an Hauptmann angelehnte Erklärung der Molltonart als Moment des Widerspruchs zwischen negativen und positiven Kräften. Allerdings scheinen ihm die Tonbezeichnungen insofern wichtig zu sein, als sich darüber – unabhängig von der Frage der Intonation – die Funktion des Tones im Akkord abbilden und sich so – im Gegensatz zur bis auf den heutigen Tag etablierten

75 Jost 2005, S. 73–75.

76 Kroyer 1916, S. 70.

77 Petersen/Zirwes 2014, S. 182.

78 Rheinberger 1982, Bd. 4, S. 44. Wie tief die Abneigung mittlerweile ging, macht ein Brief Bülow's vom 25.6.1872 an Rheinberger deutlich: »Bei dieser Gelegenheit muß ich mein Gewissen noch beschwichtigen, indem ich Sie tausendmal um Entschuldigung bitte, daß die Tristanproben einige Ihrer devotesten Jünger zu einer akuten Untreue verleiten. Wenn ich auch keine Verführerrolle dabei gespielt habe – danke ich Ihnen doch die von Ihnen geübte Condescendenz.« Ebd., S. 129.

79 Vgl. Rheinberger 1982, Bd. 4, S. 84; Bd. 3, S. 198. »Curt [=Rheinberger] erhielt ein hübsches Briefchen von Holstein aus Leipzig mit den gedruckten Musikbriefen Moritz Hauptmann's, in denen er vor und nach Tische schwelgte. Seine eignen Anschauungen klar von andern dargelegt zu sehen, thut fast physisch wohl – besonders jetzt in der unerquicklichen Walkürenzeit.« (Ebd., S. 199).

80 Hauptmann 1853, S. 21.

81 Ebd., S. 25 f.

82 Cornelius *Abt*, fol. 84v (siehe I.B, S. 34f. in diesem Band).

einfachen Bezeichnung in Kleinbuchstaben – auch ein Bedeutungswandel des Einzeltons bei Akkordwechseln ablesen lässt.

Der Anfängerunterricht Cornelius', der die Vermittlung des Tonsystems und des Akkordaufbaus zum Ziel hat, lässt sich in erster Linie als Vereinfachung Hauptmanns verstehen: Die dialektischen Denkwege und Fragen der Temperatur werden zu großen Teilen vermieden, die Ausführungen zur Metrik, immerhin machen diese fast die Hälfte in Hauptmanns Werk aus, finden keine Beachtung. Durch Hinzufügung der bei Hauptmann durchweg fehlenden Notenbespiele strebt Cornelius allerdings eine bessere Veranschaulichung an. Ein fast 100-seitiges Manuskript, von Cornelius als »Harmonielehre« bezeichnet,⁸³ eröffnet jedes Kapitel mit einer grafischen Darstellung des hauptmannschen ›Tonartsystems‹ aufsteigend von den ›geschlossenen‹ bis zu den ›übergreifenden‹ Tonarten. Dabei kombiniert Cornelius Hauptmanns Bezeichnung der drei »direct verständliche[n] Intervalle« mit römischen Ziffern und Notendarstellungen, die nicht nur Skalen- und mögliche Akkordbildung veranschaulichen, sondern im jeweils folgenden Erläuterungsteil in nummerierten Leitsätzen auch Akkordverbindungen und Möglichkeiten der Tonleiter-Harmonisation vorstellen. Er behält diesen Modus bis zum Schluss des Dokuments bei: Hauptmann bildet gewissermaßen das Rückgrat. Kombiniert wurden diese abstrakteren Inhalte mit Übungen aus Hillers *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts*⁸⁴ sowie mit Beispielen »aus alten und neuen Meistern«.⁸⁵ Diese Beispiele, die laut Cornelius' Lehrplan auch schon einfachste Akkordwendungen in komponierter Musik vorstellen sollten, sind in den Manuskripten nur in den Passagen zum fortgeschrittenen Unterricht zu finden. Da sich dieser auf komplexere Klangverbindungen konzentriert, sind die hauptsächlichen Referenzen Wagner und Liszt.

Hier übernimmt Cornelius Hauptmanns Idee der vierstimmigen Grenzverbindungsakkorde, führt sie aber eigenständig und buchstäblich über dessen Grenzen des Möglichen weiter. Dies muss er auch tun, um die neueren Erscheinungen in seinen Unterricht integrieren zu können. Das zeigt sich schon an zu Cornelius' Zeiten längst etablierten enharmonischen Modulationen über den vollverminderten Septakkord und den übermäßigen Quintsext- und Terzquartakkord, die er in seiner Modulationslehre als selbstverständliche Mittel vorstellt, im Gegensatz zu Köhler, der Hauptmanns Warnung vor ungezügelter Verwendung enharmonischer Klangverbindungen wiederholt. In besonderer Weise werden die Unvereinbarkeiten am Beispiel des übermäßigen Dreiklangs und an Septakkorden im ›übergreifenden‹ System offensichtlich. Im Falle des übermäßigen Dreiklangs zeigt sich bei Cornelius der Einfluss Carl Friedrich Weitzmanns. Cornelius stellt bereits die vielfachen Verwendungsmöglichkeiten vor, auch in Form chromatisch enharmonischer Modulationen. Der Akkord nimmt in seinen Ausführungen zur avancierten Harmonik den größten Raum ein, im Gegensatz zu Hauptmanns relativ knapper Erörterung des Akkordes auf vier Seiten.

Er folgt in der Herleitung aus der Tonart stets Hauptmann, teilt aber dessen Einschränkungen bezüglich satztechnischer Verwendungen und Akkordumkehrungen nicht mehr. Sowohl den ›Tristanakkord‹, den Cornelius als Umkehrung eines »Septimenaccords auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems« herleitet (in a-Moll der Akkord: *gis, h, dis, f*), als auch den übermäßigen Quintsextakkord mit übermäßiger Quinte und Sexte (»Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«; in C-Dur die Töne: *fis, as, C, e* beziehungs-

83 Cornelius *UbH*.

84 Hiller 1860.

85 Cornelius *Lp*, S. 24.

weise *as*, *C*, *e*, *fis*) legitimiert er durch deren Verwendung bei Wagner.⁸⁶ Hauptmann/Paul leiten diese Akkorde zwar aus dem System ab, aber schließen deren tatsächliche Verwendung weitgehend aus.⁸⁷ Im ersten Falle kritisieren sie die gleichzeitige Existenz der Dominanterterz (hier: *gis*) und des übermäßigen Sextintervalls (hier: *f-dis*), das in der halbtönigen Spreizung zur Oktave⁸⁸ erst anschließend einen dominantischen Klang erzeugen dürfe. Da aber beide Elemente dem Akkord angehören, wird er als »widersprechender Zusammenklang«⁸⁹ von der praktischen Verwendung ausgeschlossen. Im zweiten Fall wird der Akkord aus ähnlichen Gründen nur als kurzzeitige Umspielung des übermäßigen Terzquartakkordes legitimiert.

Der »alterierte Dominantaccord«,⁹⁰ oder genauer: der »Dominantseptimenaccord der Durtonart mit chromatisch erhöhter Quint«⁹¹ zeigt abermals Hauptmanns Vorgehen. Nach seiner wertfreien Herleitung, indem sämtliche Grenzakkorde, in diesem Fall im nach unten übergreifenden »Molltonartsystem« gebildet werden, wird der Akkord *c-E-gis|b* in seiner praktischen Verwendung als dominantischer Akkord einer Kritik unterzogen. Hauptmann schließt aus intervallischen Gründen seine Verwendung in der »Grundstellung«, anders als bei Cornelius, aus: »Die in ihm enthaltene verminderte Terz unterwirft ihn einer bedingten Lage und verlangt allezeit die Umkehrung dieses Intervalles.«⁹²

Hauptmanns System wird bei Cornelius – gegen die ursprünglichen Absichten des Autors – zur theoretischen Legitimation avancierter Klangbildungen verwendet. Dabei verkürzt Cornelius Hauptmanns Denken ausschließlich auf die Akkordbildungsmöglichkeiten an den Grenzen des Tonsystems. Die Einschränkungen, die Hauptmanns Axiom der drei verständlichen Intervalle Oktave/Prime, Quinte und Terz implizit einfordert, beachtet Cornelius nicht. Der theoretischen Herleitung werden schließlich zur kompositorischen Legitimation Beispiele Wagners an die Seite gestellt, eine Musik, gegen die Hauptmann zeit seines Lebens zu Felde zog. Mehr und mehr stellt sich in Cornelius' Konzept die Frage, ob unabänderliche Naturgesetze nach Hauptmann oder die Werke selbst Klangbildungen legitimieren.

Bei allen Widersprüchen, in die sich Cornelius dabei verstrickt, bleibt stets der Versuch erkennbar, die Trennung von Harmonik (=Gesetz) und Harmonielehre (=Regel) zu überwinden, durch Übungen zu vermitteln und durch Beispiele zu veranschaulichen. Hugo Riemann wird ab den 1870er-Jahren – allerdings aus der Opposition zu Hauptmann heraus – ebenfalls versuchen, diese Trennung aufzuheben.⁹³

Adaption III: Historisierung des hauptmannschen Konzepts durch Carl Friedrich Weitzmann

Kompositorische Realität und theoretisches System zwingen zum Spagat: Was auf Cornelius und Köhler bereits zutrifft, gilt für Carl Friedrich Weitzmann in noch stärkerem Maße. Als Schüler Hauptmanns nimmt er dessen Denken zur Grundlage für eigene Schriften, ist jedoch – ganz anders als der schwankende Cornelius – überzeugter Verfechter der Musik Liszts und Wagners und wird zum Haus- und Hoftheoretiker der »Neudeutschen«. Weitzmann verschweigt

86 Cornelius *UbK*, S. 88 f. und S. 90 (siehe auch Quellenteil I.B, S. 75 in diesem Band). Cornelius' eigene Bedenken gegenüber der musikalischen Sprache des *Tristan* findet in den Unterrichtsmanuskripten keinen Niederschlag.

87 Hauptmann/Paul 1868, S. 105 und 109.

88 In der Terminologie der malerschen Funktionstheorie als doppeldominantischer Klang.

89 Hauptmann/Paul 1868, S. 105.

90 Cornelius *UbK*, S. 86 f., siehe in diesem Band, S. 72 f.

91 Hauptmann 1868, S. 158.

92 Ebd., S. 158.

93 Vgl. Dahlhaus 1989, S. 99.

den Spagat nicht, sondern sucht nach einer Lösung, die neue Musik Wagners und Liszts zu legitimieren, ohne Hauptmanns System über Bord werfen zu müssen. Diese findet er, indem er Hauptmanns Theorie historisiert und neben die abstrakte, ewige Naturgesetzlichkeit eine aus der Kompositionsgeschichte legitimierte – fast möchte man sagen – *seconda pratica* setzt, die das Recht hat, die auf Gesetzen begründeten Regeln zu erweitern, zu dehnen oder gar zu missachten. Dass dies die Opposition der strikten Anhänger Hauptmanns auf den Plan ruft, liegt auf der Hand. Der Hauptmann-Schüler und spätere Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig Oscar Paul legt in der Festschrift zu Hauptmanns 70. Geburtstag dar, wann Musiktheorie defizitär sei: wenn erstens »nur das sogenannte ästhetische Gefühl der alleinige Richter« sei und zweitens »nur ein von der Geschichte abstrahirtes theoretisches System vorhanden« sei, das in Wirklichkeit »in der Menschenbrust wurzele und auf natürlichen Gesetzen beruhe«. ⁹⁴ Weitzmann war denn auch wichtig zu betonen, dass nicht ein »Zusammenstellen und Erklären einer gewissen Anzahl von Beispielen«, sondern ein nach »Prinzipien geordnete[s] Systeme[m]« sein Ziel sei, wenngleich um eine historische Dimension erweitert. ⁹⁵

In einem Beitrag zur »Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre« in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, einer der ersten modernen fachgeschichtlichen Arbeiten in der deutschsprachigen Musiktheorie überhaupt, geht er näher auf die Bedeutung Hauptmanns ein. Sein Werk enthalte »des gediegenen Goldes genug, um ganze Tempel damit zu schmücken« und umfasse »alle die Offenbarungen, welche die Priester der Tonkunst künftiger Zeiten zu interpretieren bemüht sein werden«. ⁹⁶ Offenbart bereits die Wortwahl einen Spielraum im künstlerischen Umgang mit seinen Erkenntnissen, so stellt Weitzmann daraufhin klar, dass Hauptmanns Werk eben keine »Kunstlehre«, sondern eine »Naturlehre [...] in rein abstract theoretisch gehaltener Darstellung« sei. Im Anschluss betont er vor allem die modernen Seiten von Hauptmanns Buch: Der verminderte Septakkord und der übermäßige Dreiklang ⁹⁷ seien als der Tonart angehörig anerkannt worden, ebenso seien chromatische Alterationen theoretisch begründet worden. Allerdings muss auch Weitzmann eingestehen: »Die Enharmonik aber, und mit dieser auch die Mehrdeutigkeit gewisser Accorde, verwirft unser Theoretiker gänzlich, als logisch unwahr«. Um nun Hauptmann nicht widersprechen zu müssen, begrenzt er dessen Gültigkeit auf eine Epoche. Hier offenbart er (im Gegensatz zum scheinbaren Hegelianer Hauptmann) eine Kenntnis von Hegels Geschichtsphilosophie und folgt dessen Einteilung in eine symbolische, klassische und romantische Periode der Kunst:

Ueberschauen wir jetzt den bisher zurückgelegten Weg der Entwicklung unserer Harmonie, so können wir hier, wie in der ganzen Kunstgeschichte überhaupt, eine symbolische, eine classische und eine romantische Auffassung und Gestaltung des Stoffes und des ihn durchdringenden Geistes gewahren. ⁹⁸

Hauptmanns unbedingte Gültigkeit erstreckte sich dabei auf die »classische« Periode, die er vom späten 16. Jahrhundert bis zu Beethoven datiert. Sie sei als »Sprache des Gemüthes« mit der Scheidung einer selbständigen weltlichen Musik von der Kirchenmusik, vornehmlich »in dem lyrischen Madrigale und mehr noch in dem musikalischen Drama« entstanden. ⁹⁹ Musiktheoretisch bestimmt er diese Periode durch zunehmend auftretende Chromatik, durch bis

⁹⁴ Paul 1862, S. 22 f.

⁹⁵ Weitzmann 1861, S. 6.

⁹⁶ Weitzmann 1859, S. 26.

⁹⁷ Über beide Akkordtypen verfasste Weitzmann bereits monografische Schriften.

⁹⁸ Ebd., S. 26.

⁹⁹ Ebd., S. 27.

dahin ungehörte Dissonanzen und die entstehende »harmonisch[e] Tonart« im Gegensatz zu den vorherigen »melodischen Kirchentonarten«. Die dadurch entstehende logische Folge konsonierender und dissonierender Akkorde sei nun der eigentliche Aussagebereich der hauptmannschen Theorie.

Die nächste und letzte Periode, die romantische, erweitert dieses System nun durch Vorhaltsbildungen, die das Erscheinen eines Dreiklangs verzögern, durch vielfältige Modulationen und die Bemächtigung der Enharmonik – generell gesprochen durch eine Individualisierung der schöpferischen Möglichkeiten. Nur die letzte Bemerkung über das Klavier als »verknöcherte Enharmonik selbst« lässt sich noch als Konzession an Hauptmann verstehen, ansonsten ist die Gültigkeit der *Natur der Harmonik und der Metrik* verlassen. Sie wirkt allerdings noch als Untergrund, wie gleich zu zeigen ist. Die Passage sei vollständig zitiert:

In der letzten Periode trennt sich die Instrumentalmusik von der Vocalmusik und gelangt zur Herrschaft. Sie erscheint jetzt nicht mehr als eine der Poesie nur dienend beigegebene, sondern als eine freie und selbständige, als die romantische Kunstform der Musik. Dieser genügt eine bestimmte, als mustergiltig aufgestellte classische Form, wie etwa die für Instrumentalstücke größeren Umfanges festgesetzte Sonatenform, nicht mehr zum Ausdrucke ihrer Idee, und mit der Herrschaft der Instrumentalmusik findet auch das gleichmäßig temperirte Tonsystem, die dadurch bedingte Enharmonik und der erweiterte Verwandtschaftskreis der Tonarten, Anhänger und Vertheidiger. Die romantische Musik giebt in der Sonate, dem Streich-Quartett und der Symphonie, welche Formen nun vorzüglich cultivirt werden, im Anschlusse an Beethoven's letzte Arbeiten solcher Art einem Hauptsatze nicht nur den einen bestimmten Nebensatz, der Tonica nicht nur den einen modulatorischen Gegensatz der Dominante, sondern sie wählt die Modulationen für eine oder für mehrere eingewebte Episoden also, wie es dem Inhalte derselben am entsprechendsten erscheint; ebenso verzögert sie das Erscheinen eines Dreiklanges durch gebundene und frei auftretende, stufenweise auf- oder abwärts schreitende, diatonische oder chromatische Vorhalte vor einer oder mehreren Stimmen desselben; sie bemächtigt sich der Enharmonik und benutzt namentlich die mehrdeutige Natur des verminderten Septimenaccordes und des übermäßigen Dreiklanges, um auch die entferntesten Tonarten in Verbindung setzen und wirken lassen zu können; sie liebt und benutzt Contraste, Ellipsen, Gedankensprünge und Ueberraschungen; läßt nicht nur Menschen-, sondern auch Geisterchöre, nicht nur die Reigen wirklicher, sondern auch phantastischer Wesen erschallen, und wählt sich neben natürlichen Erscheinungen auch Märchengebilde, Elfenspiel und Teufelsspuk zu ihren Vorwürfen. Von den ausübenden Künstlern aber fordert sie, dem Hörer ihre Täuschungen, also auch die durch die Enharmonik hervorgebrachten [sic], als Wahrheit darzustellen, und trotz der zugrunde liegenden Temperatur dennoch jederzeit nur reine Accorde hören zu lassen; eine Bedingung, die nur das Clavier nicht zu erfüllen vermag, weil es gleichsam die verknöcherte Enharmonik selbst ist.¹⁰⁰

Abschließend kommt er nun auf den ausgeschriebenen Wettbewerb der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu sprechen, um die Freiheiten der »kühne[n] Geister« auch »rechtlich begründet anerkannt, geordnet und sichergestellt zu sehen«. Denn »bei innerem harmonischen und organischen Zusammenhange und Ebenmaße der einzelnen Theile« und bei Wahrung der »Grenzen des Schönen« könne von »Abnormitäten« und »Sünden gegen die Grammatik der Tonkunst« keine Rede sein.¹⁰¹

100 Ebd.

101 Ebd.

Bekanntlich hat Weitzmann, der ursprünglich neben Hauptmann und Liszt Preisrichter sein sollte, selbst an diesem Wettbewerb teilgenommen und diesen – ein Schelm, wer Böses dabei denkt – neben dem zweiten Preisträger, Ferdinand Peter Graf Laurencin, gewonnen.¹⁰²

Weitzmanns Preisschrift orientiert sich dabei im Aufbau eng an Hauptmanns Buch. Es finden sich einige wenige Literaturbeispiele von Beethoven und Liszt, die meisten Notenbeispiele sind jedoch, das jeweilige Klangphänomen erläuternd, von Weitzmann selbst konzipiert. Er bewahrt bewusst den systematischen Aufbau Hauptmanns (wohl auch, um dem Vorwurf der reinen Beispielsammlung zu begegnen) und integriert darin seine historische Argumentation, anders als Laurencin, dessen Schrift eine tonale Evolution durch die Musikgeschichte bis hin zu Liszt zeichnet. Trugen beide Schriften in ihrer ersten Publikation als Serie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* noch den gleichlautenden Wettbewerbstitel, benennt Weitzmann seine Schrift bezeichnenderweise »Harmoniesystem«, Laurencin dagegen wählt »Harmonik der Neuzeit«.¹⁰³ Damit betont ersterer den Versuch der Zusammenführung von Historie und Systematik, letzterer den teleologischen Charakter: Laurencin ist weit mehr als Hauptmann und Weitzmann Anhänger Hegels, zitiert ihn mehrfach¹⁰⁴ und fordert von neueren theoretischen »Betrachtungssysteme[n]« eine der »Philosophie der Geschichte«¹⁰⁵ vergleichbare Kohärenz, ohne diese wirklich einlösen zu können.

Hauptmann findet bei Weitzmann wie Laurencin¹⁰⁶ mehrfach lobende bis schmeichelnde Erwähnung.¹⁰⁷ Dies hatte wohl durchaus taktische Gründe, sollte doch ursprünglich Hauptmann selbst einer der Preisrichter sein. Dass Weitzmann jedoch im Kapitel »Die heutige Chromatik und Enharmonik als ein Beispiel für avancierte Vorhaltbildungen« Hauptmann als Komponisten anführt, dürfte eventuell sogar als versteckter, ironischer Kommentar zu deuten sein.¹⁰⁸

Die Fundierung des Tonsystems erfolgt jedoch bei Weitzmann gänzlich anders, das dialektische Axiom Hauptmanns übernimmt er nicht, im Gegenteil: Er stellt die temperierte Stimmung als Basis vor und sieht im »Aufgeben jener mathematischen Reinheit« einen sinnvollen Schritt, um der Musik neue klangliche Möglichkeiten zu geben.¹⁰⁹ Dass Hauptmann hierbei nicht folgen kann, liegt auf der Hand:

Den Anfang der preisgekrönten Schrift habe ich gelesen, da werden erst alle möglichen Töne aufgezählt »die es giebt,« aus denen man dann die zu einer guten Harmonie brauchbaren auswählen soll. Das kommt mir vor wie ein ungeheurer Haufen von Armen,, [sic] Beinen, Nasen, Ohren u. s. w. aus denen man einen Menschenleib zusammen setzen soll, der doch natürlicherweise alle diese Glieder selbst erst hervorbringen kann.¹¹⁰

102 Dies führte bereits bei Erscheinen der Schrift zu Spekulationen und hämischen Kommentaren, vgl. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 194; Bagge 1860, S. 233.

103 Der ursprüngliche Titel lautet: »Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik«. Vgl. Weitzmann 1860a bzw. 1860b; Laurencin 1861a bzw. 1861b.

104 Etwa Laurencin 1861b, S. 7 und 17 f.

105 Ebd., S. 8 f.

106 Alle drei ursprünglichen Preisrichter werden von Laurencin geflissentlich erwähnt. Er thematisiert Liszts Werke, Weitzmanns Akkordmonografien und Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik*, das »die Musiklehre von all dem willkürlichen Regeltrödel gereinigt« habe. Ebd., S. 47.

107 Allerdings nicht bei Weitzmanns Vorstellung des Tonsystems, was Hauptmann selbst und Kritiker bemerkten. Vgl. etwa Kunkel 1863, S. 15.

108 Weitzmann 1860b, S. 61.

109 Ebd., S. 3.

110 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 194.

Weitzmann sichert sich über die Autorität der Komponisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ab, auch deren Kompositionen mit Tasteninstrumenten würden »in Verbindung mit der reinen Stimmung« durch hinzutretenden Gesang oder durch Blas- und Streichinstrumente »auch das feinste musikalische Ohr nicht beleidigen«.¹¹¹ Hier zeigt sich – das der Schrift vorangestellte Zitat Zarlinos macht es bereits deutlich – dass Weitzmann einen doppelten Argumentationsstrang beabsichtigt: sowohl die Begründung durch die etablierte Klangsprache maßgeblicher Werke (»senso«), gewissermaßen aus der Geschichte heraus, als auch aus einem »Harmoniesystem« heraus (»ragione«), das in seiner Offenheit und Flexibilität den Systemanspruch allerdings bereits selbst infrage stellt.

»[B]y explaining everything, ultimately his theory explains nothing«, schlussfolgert Alexander Rehding und benennt damit zu Recht Widersprüche in Weitzmanns Schrift.¹¹² Dennoch versucht Weitzmann im weiteren Teil der Studie die Erscheinungen der seinerzeit neueren Werke durchaus geordnet nach Phänomenen zu erläutern und zu begründen. Dass er letztlich »nichts erkläre«, führt doch zu weit, er muss aber die Geschlossenheit eines Entwurfs à la Hauptmann preisgeben. Ebenso trifft es nicht den Punkt, dass er, wie Rehding schreibt, die theoretischen Apparate seiner Vorläufer weiterverwenden wollte, indem er deren Schrauben etwas fester anzog.¹¹³ Weitzmann meinte vielmehr, um im Bild zu bleiben, ein bloßes Lockern derselben könne genügen.

In der Herleitung der Tonart folgt er Hauptmann, übernimmt dessen Bezeichnung und Akkordschreibweise,¹¹⁴ allerdings verdichtet er Hauptmanns Tonartensystem hinsichtlich einer symmetrischen Logik: Dur und Moll werden konsequenter als bei Hauptmann als exakte Gegensätze, nämlich als Spiegelung, hergeleitet, ebenso das »Moll-Dur«, das Weitzmann »weiches Dur«, und die »übergreifende Molltonart«, die Weitzmann »hartes Moll« nennt. Die Idee einer exakten Spiegelung führt dann auch zu einem weiteren Ausbau des dualistischen Gedankens, indem Weitzmann nicht nur die Dreiklangsbildung, sondern auch die Mollskala als abwärts-führend beschreibt.

In den Klangbildungsmöglichkeiten muss er über Hauptmann hinausgehen, um der Ausgangsmotivation seiner Schrift Rechnung zu tragen, nämlich der Erklärung der Neuerungen in der Harmonik seiner Zeit. Hier finden sich neben der Fundierung des Tonsystems die größten Differenzen zu Hauptmann. Weitzmann meint dieses Dilemma zu lösen, indem er Hauptmanns Theorie in Bezug auf die Erklärung der Tonsysteme als Untergrund weiter geltend sehen will, aber Erweiterungen in der neueren Tonsprache als etabliert und legitimiert betrachtet. Hierzu bedient er sich der Metapher des Neuen Testaments, das zwar auf dem Alten fuße, aber doch neue Inhalte vermittele und lehre.¹¹⁵

Während Hauptmann strikt die Bedeutungen seiner kleingeschriebenen Terzbezeichnungen und großgeschriebenen Quintbedeutungen auch in der musikalischen Praxis als geltend ansieht und von Sängern beispielsweise einen Unterschied in der Intonation der Tonfolge *G-a* beim Akkordwechsel von C-Dur nach F-Dur im Gegensatz zur Tonfolge *G-A* von C-Dur nach D-Dur

111 Weitzmann 1860, S. 3.

112 Rehding 2003, S. 41.

113 Ebd., S. 41.

114 Dies führte zu einem mehrfachen Plagiatsvorwurf, zum einen von Seiten Hauptmanns: »In Weitzmanns Preisarbeit, die gegenwärtig in der Brendelschen Zeitung gedruckt wird und schon durch 5 Blätter geht, genirt er sich gar nicht, mit meinen Formen und meiner Darstellungsweise umzugehen, als ob's seine eigne oder eine längst hergebrachte wär.« (Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 198), zum anderen öffentlich bei Bagge 1860 und Kunkel 1863, S. 13.

115 Weitzmann 1861, S. 28.

verlangt,¹¹⁶ bestreitet Weitzmann deren Bedeutung für die musikalische Praxis. In seiner Schrift *Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten* führt er sein Verständnis des Verhältnisses des Tonsystems zur musikalischen Praxis aus:

Einer theoretisch idealen, nicht aber der praktisch realen Musik kann ein reines Tonsystem zu Grunde gelegt werden. Denn wie wir das natürliche, reine Gold erst mit Kupfer versetzen, um es für die Kunst brauchbar herzustellen, und wie es darum doch seinen Werth und seine Schönheit nicht einbüßt, so verliert auch die Musik weder ihre Macht, noch ihre Würde, wenn sie durch ein abgegrenztes, gleichschwebend temperirtes System aus ihrem Naturzustande in die Region der Kunst emporgehoben wird. Unser Ohr aber ist heute schon dergestalt an diese kunstvolle (nicht künstliche) Temperatur gewöhnt, daß selbst der Hornist die Naturtöne seines Instrumentes temperiren muß, und wir schwerlich drei oder vier Sänger auffinden möchten, die im Stande wären, den in der Tonart C dur auftretenden Accord *D|F a* als einen »verminderten Dreiklang« hören zu lassen, wie es doch die Theorie des reinen Tonsystemes, in welchem letzteren die Töne *D – a* keine reine, sondern eine verminderte Quinte bilden, verlangt.¹¹⁷

Durch die Betonung einer zwangsläufigen Inkongruenz von Natur und Kunst legitimiert er neuere Entwicklungen. Kunst wird dabei als kulturelle Formung verstanden, die zwar auf Bedingungen der Natur basiert, diese aber erweitern und buchstäblich »zurechtbiegen« darf und muss, um menschlichem Drang zur Kreativität zu folgen, wie es die Metapher aus der Metallurgie veranschaulichen will. Hauptmanns eigenwilligem Naturbegriff wird zwar nicht widersprochen, er fasst für Weitzmann aber nur die Basis harmonischer Phänomene und beschreibt nicht die Grenzen des musikalischen Kunstschaffens. Hauptmann hatte sich nach anfänglicher Zusage vom Preisrichteramt zurückgezogen, die Veröffentlichungen der Preisschriften verfolgte er jedoch sehr genau, sah darin wenig überraschend »quatsches bodenloses Zeug«,¹¹⁸ Dass er dabei in klaren Parteiungen denkt und seinen ehemaligen Schüler als Überläufer sieht, machte er Franz Hauser gegenüber deutlich:

Daß Weitzmanns Arbeit die beste gewesen, will ich gern glauben, er ist ein guter Musiker: dort werden sie sagen, er sei aus dem Saulus zum Paulus geworden – wir sagen umgekehrt, er sei aus einem leidlichen Paulus ein vortrefflicher Saulus geworden. Er hat etwas Mehreres davon; die Enharmonik ist auch etwas von Gottlosigkeit: ein Hier und Dort das nicht von Einem Punkte ausgeht, keine Mitte oder Vermittlung hat.¹¹⁹

Dass Hauptmann auch den zweiten Preisträger Graf Laurencin nicht ernst nahm, weder als Person noch als musiktheoretischen Autor, machen mehrere Briefpassagen deutlich.¹²⁰

Öffentlich äußerte sich Hauptmann nicht, elf Jahre später waren die posthum veröffentlichten Briefe an Hauser allerdings bereits zu lesen. Doch unterstützte er zu Lebzeiten die Gegenschrift Selmar Bagges, in dessen *Deutscher Musik-Zeitung* er ebenfalls veröffentlichte, mit dem er in Briefkontakt stand und dessen Kompetenz er voll vertraute.¹²¹

Weitzmann verteidigt sich wiederum gegen die gemachten Anschuldigungen; seinen ehemaligen Lehrer attackiert er jedoch niemals, stets versucht er das eigentlich Unmögliche: Hauptmanns Theorie und eine theoretische Fundierung der Tonsprache Wagners und Liszts

116 Vgl. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 235.

117 Weitzmann 1861, S. 9f.

118 Vgl. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 184.

119 Ebd., S. 192.

120 Ebd., S. 172, 195. Ähnlich abwertend in der Einschätzung Laurencins ist Eduard Hanslick (1987, S. 88–92).

121 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 201.

zusammenzubringen und seine eigene Arbeit als Fortführung Hauptmanns darzustellen. Die Standpunkte von Lehrer und Schüler waren unvereinbar geworden.

Ausblick: Opposition

»Hauptmann ist ein Ketzer, ein Irrlehrer. Wenn die Enharmonik nicht admittirt wird, gibt's nur Reaction, Stillstand, Umkehr.«¹²² Hans von Bülow macht Louis Köhler gegenüber unmissverständlich deutlich, was er von dessen Hauptmann-Begeisterung hält und geht hart mit seinem ehemaligen Lehrer ins Gericht. Fand er als junger Student dessen Unterricht zwar »mitunter recht trocken«, beurteilte er ihn während seiner Studienzeit doch meist positiv.¹²³ Praktische Kompositionsarbeiten und Stilkopien scheinen dabei im Vordergrund gestanden zu haben. In den Folgejahren wird Hauptmann für Bülow zum Inbegriff einer restriktiven Rückwärtsgewandtheit, wie folgende Passage aus einem Brief an Felix Draeseke über Wagners *Tristan und Isolde* – in Bülows üblicher Vorliebe für (nicht immer gelungene) Wortwitze – zeigt:

Da ist in der Instrumentaleinleitung (ein wenig der des Lohengrin verwandt) *horribile dictu, visu, auditu* – kein einziger reiner Dreiklang zu finden, kein einziger. Was wird Hauptmann's Weib wohl dazu sagen! Weitzmann's Frau ist hingegen sehr entzückt und erbaut – überhaupt von Tage zu Tage fanatischer.¹²⁴

Seine Kritik ist jedoch eine in erster Linie ästhetisch-kompositionstechnisch begründete – ob er überhaupt genaue Kenntnis von Hauptmanns Schrift hatte, sei dahingestellt. Auf Fragen der Theoriebildung und der tonsystematischen Begründung geht Bülow jedenfalls nicht ein.

Doch nicht nur von »neudeutscher« Seite erfährt Hauptmann Widerspruch. Eduard Krüger, Professor für Theorie und Geschichte der Musik an der Universität Göttingen, kritisiert ihn inhaltlich.¹²⁵ Deutlich zeigt sich dies in seiner Rezension von Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, der er als großem theoretischem Entwurf eindeutig den Vorzug gibt.¹²⁶ Auffallend deutlich ist die Redaktion bemüht, sich von der Meinung Krügers zu distanzieren. Schließlich heißt der Herausgeber der neuen Folge der Zeitung seit 1863 Selmar Bagge. Hauptmann selbst war Redakteur der Zeitung von 1843 bis 1846.

Krüger lobt Helmholtz' »Ineinsbildung der mathematisch-physikalischen und der physiologisch-anatomischen mit der eigenthümlich künstlerischen Tonwissenschaft« und sieht hierin einen Vorzug gegenüber Hauptmann, dem er argumentative Inkonsequenz vorwirft:

Hauptmann, der den dunklen Gang der metaphysischen Dialectik in diesem Gebiete gewagt hat, beginnt doch nach Abweisung anderer Irrlehren – gegen die Hegel'sche Regel, mit einer Voraussetzung: »Es giebt drei direct verständliche unveränderliche Intervalle« (Harm. S. 21). In der Metaphysik aber darf es nun einmal absolut nichts »geben«, was der Metaphysiker nicht demonstriert hätte, wir müssen fragen nach dem Warum, dem Grund des Grundes, und da genügt es keines-

122 Bülow 1898, S. 325 (Brief vom 26.6.1860).

123 Vgl. Bülow 1895, S. 40, 133.

124 Bülow 1898, S. 179 (Brief vom 27.6.1858).

125 Eduard Krüger wird heute fast ausschließlich bezüglich seiner Rolle im Streit um Wagners »Judenthum«-Aufsatz rezipiert, dessen antisemitische Ansichten er teilt, präzisiert und weiter ausführt. Vgl. Krüger 1850.

126 Helmholtz selbst beurteilt Hauptmanns Schrift, ebenso wie von Oettingen, weitgehend positiv, sieht darin eine wichtige Vorarbeit zu seinem erfahrungswissenschaftlichen Ansatz, anders als Hauptmann, der Helmholtz' Schriften den Anspruch, Musiktheorie zu sein, aberkennt. Zum gegensätzlichen Wissenschafts- und Psychologiebegriff vgl. Rummenhöller 1967, S. 69 f.

wegs, die Beweisführung zu umgehen durch Hinweise auf spätere Belege durch – natürliche oder ästhetische Wirkungen (Harm. S. 9, 10). [...] Bekennen wir hier die Schranke die dem kühnsten menschlichen Denken gesetzt ist: demselben Denken, das zwar das Weltall durchdenkt, aber es nicht herausbringt, wie und warum das Feuer brennt [...]! Das Ende unseres – (metaphysischen oder dialectischen?) – Denkens reicht eben bis in den Anfang der Wirklichkeit.¹²⁷

Deutlich zeigt sich in Krügers Worten bereits die Ablehnung eines als veraltet empfundenen spekulativen Denkens, das, so Krüger, zur Beschreibung der Wirklichkeit wenig beitrage. Krüger – als Gegner »fratzenhafter Enharmonik« zwar durchaus Hauptmann vergleichbar kein Freund theoretischer Legitimationen avancierter Musik – kritisiert im Besonderen Hauptmanns Moll-Dur-Tonart als entbehrlich, da dort nur Freiheiten systematisiert würden, die in »jeder Tonleiter jeder Periode möglich« seien. Daraufhin fühlt sich »die Redaction«, respektive Selmar Bagge, umgehend bemüht, diesen Angriff zu parieren.¹²⁸ Ebenso betont die Redaktion, im Gegensatz zu Krüger, dass die Begründung des Quintparallelenverbotes bei Hauptmann überzeugender als bei Helmholtz erfolgt sei:

So z. B. scheint uns der Grund des Quintenverbots bei Hauptmann viel schlagender dargelegt, ganz unbegreiflich dagegen, wenn Helmholtz S. 546 sagt, die Quintenfolgen seien nur den Gesetzen der künstlerischen Composition widersprechend, nicht aber dem natürlichen Ohre übelklingend.¹²⁹

In Krügers Kompendium *System der Tonkunst* von 1866 findet Hauptmann, im Gegensatz zu Helmholtz, denn auch kaum Beachtung. Wenn er Erwähnung findet – bei Fragen von Stimmung und Harmonik ist dies nicht der Fall –, geschieht es stets in kritischer Form. So lässt Krüger Hauptmanns Definition der Dissonanz nicht gelten. Es genüge nicht

zu sagen, »Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt ist die Dissonanz« (Hauptmann Harmonik S. 74 § 107); denn wenn auch der Gebrauch der Dissonanzen auf melodischen d. h. frei setzenden Principien beruht, so sind doch nicht alle aus Melodietönen zusammen gefaßten Accordgebilde dissonierend [...].¹³⁰

Deutlich tritt der Unterschied in Krügers Ausführungen über das Verhältnis der Natur zur Kunst zutage, darin durchaus Weitzmann ähnlich: »Freie Kunst ist nur frei, indem sie den Gesetzesgrund der Natur überschreitet, nachdem sie ihn erkannt hat als ihren Wurzelkeim.«¹³¹ Krüger nimmt eine Geist-Natur-Opposition an – die Natur steht in ihrer akustischen Fundierung dabei unabhängig vom Menschen –, die erst in der Verbindung künstlerische Gestaltung zulässt.¹³² Bei Hauptmann ist die »Natur der Harmonik« im vernünftigen Menschen selbst verankert, ein Überschreiten der Naturgesetze ist demnach nur als unvernünftiges Handeln denkbar. Hauptmann nahm dementsprechend kritisch Krügers Buch zur Kenntnis. Dass er darin kaum Erwähnung findet, scheint ihn dabei besonders gestört zu haben, weshalb er denn auch sogleich (wenig begründbare) Plagiatsvorwürfe erhebt:

127 Krüger 1863, Sp. 467 und 485 f.

128 Ebd., Sp. 499.

129 Ebd., Sp. 501.

130 Krüger 1866, S. 103. Krüger erwähnt freilich nicht, dass Hauptmann zwischen melodischer und harmonischer Bedeutung von Einzeltönen je nach Tonrelation unterscheidet und Melodietöne, die auf Dreiklangsintervallen beruhen, nicht als melodische Folge definiert (vgl. Hauptmann 1853, S. 74).

131 Krüger 1866, S. 32.

132 Vgl. Krüger 1853, S. 142.

da sah ich mir's [Krügers *System der Tonkunst*] ein wenig näher an: kein Wort von meinen Ansichten, aber auch nicht etwa etwas dagegen, sondern rein ignorirt – und gekannt hat er's, da er es bequem fand Stellen daraus zu Beispielen abzudrucken – er hat es eben für einen todten Hund genommen, wo von Eigenthum eben nicht viel die Rede zu sein braucht.¹³³

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Hugo Riemann bei eben jenem Eduard Krüger und Hermann Lotze seine Dissertation *Über das musikalische Hören* einreichte, nachdem seine Promotion in Leipzig beim Hauptmann-Schüler Oscar Paul abgelehnt worden war. Grund der Ablehnung dürfte sicherlich auch Riemanns Hauptmann-Kritik gewesen sein, die er bereits in der Einleitung der Schrift deutlich macht: »Der zweite grosse Harmoniker ist Moritz Hauptmann, welcher freilich zur Aufklärung des Geheimnisses der Klanganalyse und Klangverknüpfung wenig oder nichts beitrug«.¹³⁴

Mehr noch: Die ersten Jahre der wissenschaftlichen Tätigkeit Riemanns lassen sich als ein Abarbeiten an Hauptmanns Theorien verstehen.¹³⁵ Noch in seiner Geschichte der Musiktheorie von 1898 wird die kritische Position deutlich, wenn er Hauptmanns Theorie – bezeichnenderweise im Unterkapitel »Inkonsequenzen im Aufbau der Lehre Moritz Hauptmanns« – relativ kurz abhandelt und insbesondere Hauptmanns schematische Akkordketten, die Verwandtschaft nur als gemeinsame Töne beschreiben können, sowie die Inkonsequenz kritisiert, dass der verminderte Dreiklang als Grenzverbindungsakkord zwar Teil des Systems sei, wo er doch als Rahmen laut Hauptmann kein »verständliches« Intervall, nämlich eine verminderte Quinte aufweise. Er schließt mit den Worten: »Wir wollen uns nicht unnötig bei den neuen Abirrungen vom rechten Wege aufhalten«.¹³⁶ Dass Riemanns theoretische Konzepte dennoch maßgeblich auf Abwandlungen Hauptmanns fußen, etwa seine »trivialdialektische« Adaption von Hauptmanns Kadenztheorie¹³⁷ oder die konsequente Ausarbeitung von Hauptmanns Mollauffassung als »Lastbestimmung[g]«¹³⁸ zu einem harmonischen Dualismus, lassen diese Äußerungen beinahe vergessen.

Was sich im ausgehenden 19. Jahrhundert bereits ankündigt, gilt für das gesamte 20. Jahrhundert: Hauptmann ist gänzlich unmodern, sein spekulatives Wissenschaftskonzept ein veraltetes geworden. Die Grabenkämpfe um Stimmung und Enharmonik sind längst von der musikalischen Realität überholt worden.

Eine unabhängig von der musikalischen Realität gesetzte, »explizite« Theorie verlor ihre Wirkungsmacht, Arnold Schönberg etwa verbat sich eine solche und den zumeist damit verbundenen Konservatismus.¹³⁹ Im Vorwort der *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille ist das Aufgabenfeld einer zeitgemäßen Harmonik beschrieben:

Für die Harmonik, wie wir sie fassen, ist der Ausgangspunct die möglichst treue und erschöpfende, durch keinerlei theoretisches Vorurteil beeinflusste Analyse dessen, was der Musiker unserer Zeit

133 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 268.

134 Riemann 1874, S. 4. Alexander Rehding (2003, S. 33) vermutet als maßgeblichen Grund für die Leipziger Ablehnung von Riemanns Dissertation die kühne Konstruktion der Untertonreihe. Der Angriff auf Hauptmann könnte jedoch ein triftiger Grund gewesen sein; Riemann sucht daraufhin mit Eduard Krüger einen ausgewiesenen Kritiker Hauptmanns als Betreuer auf.

135 Zu Riemanns Rezeption Hauptmanns vgl. Rehding 2003, S. 22–27.

136 Riemann 1898, S. 500 f.

137 Vgl. Dahlhaus 1989, S. 94 f.

138 Hauptmann 1853, S. 306.

139 Vgl. Rehding 2003, S. 43.

und unserer Cultur bei den musikalischen Zusammenklängen und ihren Verbindungen tatsächlich hört.¹⁴⁰

Eine analytische Anwendbarkeit auf komponierte Musik ist in Hauptmanns System nicht intendiert, sie wurde jedoch im 19. Jahrhundert – meist unter Preisgabe wesentlicher Aspekte seiner Theorie – mehrfach versucht. Dass sie bei voller Berücksichtigung seiner axiomatischen Grundbedingungen, wie der ›natürlichen‹ Stimmung, die enharmonische Verwechslungen als ›Systemfehler‹ ausschließt, und der teilweise bemühten Dialektik überhaupt befriedigend möglich wäre, ist zu bezweifeln. Teilaspekte – wie etwa Hauptmanns dialektischer Kadenzbegriff – können aber durchaus für das Verständnis musikalischer Phänomene des mittleren 19. Jahrhunderts analytisch fruchtbar gemacht werden, wie von Hubert Moßburger oder Christoph Hust unternommen.¹⁴¹ Vor allem aber gilt: Fast alle theoretischen Konzepte der 1860er- und 70er-Jahre setzten sich intensiv mit seiner Hauptschrift auseinander, für das Verständnis dieser Diskurse ist die Kenntnis seines Denkens daher Voraussetzung.

Literatur

- Anonym 1875 | Anonym: Nekrologe. Peter Cornelius, in: *Erster Jahresbericht der k. Musikschule in München. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1874/75*, München: Wolf & Sohn 1875, S. 36 f.
- Bagge 1860 | Selmar Bagge: Die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 1/ 30 (21.7.1860), S. 233–235, und 1/31 (28.7.1860), S. 241–243.
- Bülow 1895 | Hans von Bülow: *Briefe, Bd. 1: 1841–1853*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895 (Briefe und Schriften, Bd. 1).
- Bülow 1898 | Hans von Bülow: *Briefe, Bd. 3: 1855–1864*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1898 (Briefe und Schriften, Bd. 4).
- Cornelius 1905 | Peter Cornelius: *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten, 2. Band*, hg. von Carl Maria Cornelius, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1905 (Literarische Werke, Bd. 2).
- Cornelius 2004 | Peter Cornelius: *Gesammelte Aufsätze, Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James A. Deaville, Mainz: Schott 2004.
- Cornelius Ab1 | Peter Cornelius: *Großes Arbeitsbuch*, Bd. 1, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus.Hs.4760/I, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/10033F21>.
- Cornelius Lp | Peter Cornelius: *Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München*, D-MZs PCA Nb 61, online zugänglich unter www.dilibri.de/urn/urn:nbn:de:0128-1-111902, zitiert nach der Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 23–27, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-23>).
- Cornelius UbH | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch/Harmonielehre*, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus. Hs.4795, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1000ECE0>.
- Cornelius UbK | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch*, D-MZs PCA Mus. ms. 34.
- CorneliusC 1925 | Carl Maria Cornelius: *Peter Cornelius. Der Wort- und Tondichter*, 2 Bde., Regensburg: Bosse 1925 (Deutsche Musikbücherei, Bd. 46–47).
- Dahlhaus 1984 | Carl Dahlhaus: *Die Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10).
- Dahlhaus 1989 | Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11).

140 Louis/Thuille 1920, S. IV.

141 Moßburger 2002; Hust 2014.

- Eisenhardt 1984 | Günther Eisenhardt: *Moritz Hauptmann und seine Einwirkung auf die Entwicklung von Dualismus und Polarismus in der Musiktheorie*, 2 Bde., Dissertation PH Potsdam 1984.
- Hanslick 1987 | Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, Kassel: Bärenreiter 1987.
- Hauptmann 1853 | Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853.
- Hauptmann 1863 | Moritz Hauptmann: Ein Brief M. Hauptmann's über Helmholtz' »Tonempfindungen«, in: *AmZ NF1/40* (30.9.1863), Sp. 669–673.
- Hauptmann 1871 | Moritz Hauptmann: *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, hg. von Alfred Schöne, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1871.
- Hauptmann 1876 | Moritz Hauptmann: *Briefe von Moritz Hauptmann, Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig an Ludwig Spohr und andere*, hg. von Ferdinand Hiller, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876.
- Hauptmann/Paul 1868 | Moritz Hauptmann: *Lehre von der Harmonik. Mit beigegeführten Notenbeispielen, Nachgelassenes Werk*, hg. von Oscar Paul, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1868.
- Hiller 1860 | Ferdinand Hiller: *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts*, Köln: DuMont-Schauberg 1860.
- Hust 2014 | Christoph Hust: Peter Cornelius' »Ein Ton«, zwei Modelle und drei Perspektiven. Überlegungen zum Geltungsbereich musiktheoretischer Systeme, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott 2014, S. 552–563.
- Jorgenson 1986 | Dale A. Jorgenson: *Moritz Hauptmann of Leipzig*, Lewiston: Mellen 1986 (Studies in the history and interpretation of music, Bd. 2).
- Jost 2005 | Christa Jost: Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München. Von den Anfängen bis 1945*, hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Schneider 2005, S. 35–110.
- Köhler 1855 | Louis Köhler: Studien und Betrachtungen über Hauptmann's Buch »Die Natur der Harmonik und der Metrik«, in: *NZfM* 22/43/16–21 (12.10.–16.11.1855), S. 165 f., 177 f., 189 f., 197 f., 209 f. und 221–223.
- Köhler 1858 | Louis Köhler: *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik. Zweiter Band. Enthaltend Musiklehre: Tonschriftwesen – Metrik – Harmonik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1858.
- Köhler 1861 | Louis Köhler: *Leicht fassliche Harmonie- und Generalbasslehre. Ein theoretisch-praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht*, Königsberg: Bornträger 1861.
- Kroyer 1916 | Theodor Kroyer: *Joseph Rheinberger*, Regensburg: Pustet 1916.
- Krüger 1850 | Eduard Krüger: Judenthümliches, in: *NZfM* 17/33/27 (1.10.1850), S. 145–147.
- Krüger 1853 | Eduard Krüger: Zerstreute Blätter, in: *NZfM* 20/39/14 (30.9.1853), S. 141–144.
- Krüger 1863 | Eduard Krüger: H. Helmholtz. Lehre von den Tonempfindungen, in: *AmZ NF1/27–29* (1.–15.7.1863), Sp. 467–471, 483–489 und 495–501.
- Krüger 1866 | Eduard Krüger: *System der Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1866.
- Kunkel 1863 | Franz Joseph Kunkel: *Kritische Beleuchtung des C.F. Weitzmann'schen Harmoniesystems (gekrönte Preisschrift) und des Schriftchens: »Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten«*, Frankfurt a. M.: Auffarth 1863.
- Laurencin 1861a | Franz Peter Graf Laurencin: Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, in: *NZfM* 28/54/1–7 (1.1.–8.2.1861), S. 4 f., 9–14, 21–24, 29–34, 41–43, 53 f. und 61–64.
- Laurencin 1861b | Franz Peter Graf Laurencin: *Die Harmonik der Neuzeit*, Leipzig: Kahnt 1861.
- Louis/Thuille 1920 | Rudolf Louis/Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart: Klett 1920.

- Mahling 1977 | Christoph Hellmut Mahling: »In Dichtung und Komposition auf eigenem Boden gewachsen«. Cornelius und sein Verhältnis zur neudeutschen Schule, in: *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, hg. von Hellmut Federhofer und Kurt Oehl, Regensburg: Bosse 1977, S. 105–114.
- Moßburger 2002 | Hubert Moßburger: Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Musik und Ästhetik* 6/24 (Oktober 2002), S. 50–59.
- Paul 1862 | Oscar Paul: *Moritz Hauptmann. Eine Denkschrift zur Feier seines siebenzigjährigen Geburtstages am 13. October 1862*, Leipzig: Dörfel 1862.
- Petersen 2024 | Birger Petersen: »Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius, in: Zirwes et al. 2024, S. 213–220, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-213>.
- Petersen/Zirwes 2014 | Birger Petersen/Stephan Zirwes: Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert, in: *ZGMTH* 11/2 (2014), S. 177–190, <https://doi.org/10.31751/738>.
- Rehding 2003 | Alexander Rehding: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Rheinberger 1982 | Josef Gabriel Rheinberger: *Briefe und Dokumente seines Lebens*, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, 9 Bde., Vaduz: Prisca 1982–1988.
- Riemann 1874 | Hugo Riemann: *Über das musikalische Hören*, Leipzig: Andrä's Nachfolger 1874.
- Riemann 1898 | Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Hesse 1898.
- Rummenhüller 1963 | Peter Rummenhüller: *Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963.
- Rummenhüller 1967 | Peter Rummenhüller: *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*, Regensburg: Bosse 1967.
- Rummenhüller 1999 | Peter Rummenhüller: Ist Moritz Hauptmann heute noch aktuell?, in: *Musiktheorie* 14/4 (1999), S. 320–327.
- Weißheimer 1871 | Wendelin Weißheimer: Ueber die kgl. Musikschule in München, in: *NZfM* 38/67/46 (10.11.1871), S. 421f.
- Weitzmann 1859 | Carl Friedrich Weitzmann: Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre, in: *NZfM* 26/51/1–4 (1.–22.7.1859), S. 1–3, 9–12, 17–19 und 25–27.
- Weitzmann 1860a | Carl Friedrich Weitzmann: Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, in: *NZfM* 27/52/1–9 (1.1.–24.2.1860), S. 2f., 9–12, 17–20, 29–31, 37–39, 45f., 53f., 65f., 73–75.
- Weitzmann 1860b | Carl Friedrich Weitzmann: *Harmoniesystem, Gekrönte Preisschrift*, Leipzig: Kahnt 1860.
- Weitzmann 1861 | Carl Friedrich Weitzmann: *Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emancipation der Quinten, und Anthologie klassischer Quintenparallelen*, Leipzig: Kahnt [1861].
- Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

Michael Lehner studierte Schulmusik, Geschichte, Musikwissenschaft, Klavier und Musiktheorie in Hannover, Venedig, Bremen und Zürich. Seit 2011 unterrichtet er Musiktheorie, Musikgeschichte und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Bern, dort ist er zudem Mitarbeiter am Institut Interpretation. Promoviert wurde er an der Universität Zürich mit einer Arbeit über das Opernschaffen von Richard Strauss. Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich des Musiktheaters der Moderne, der Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert, der pianistischen Improvisation und musikalischen Analyse.

Stephan Zirwes

Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns

Peter Cornelius war von 1867 bis zu seinem Tod im Jahr 1874 als Professor für Harmonielehre und Rhetorik an der Königlich bayerischen Musikscheule tätig. Besonders bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass er für die musiktheoretische Grundlagenausbildung mit Schülerinnen und Schülern im Alter von teilweise nur 13 Jahren das abstrakte und komplexe System aus Moritz Hauptmanns Die Natur der Harmonik und der Metrik (Leipzig 1853) verwendete. In diesem Artikel wird anhand ausgewählter Aufzeichnungen aus dem Unterricht aufgezeigt, wie Cornelius diese Herausforderung in der Praxis umsetzte und welche Anpassungen er dabei im Laufe seiner Tätigkeit vornahm.

Peter Cornelius as a Mediator of Moritz Hauptmann's Theories

Peter Cornelius worked as a professor of harmony and rhetoric at the Royal Bavarian School of Music from 1867 until his death in 1874. It is particularly remarkable that he used the abstract, complex system of Moritz Hauptmann's Die Natur der Harmonik und der Metrik (The Nature of Harmony and Metre) for his pupils' basic music theory training, despite some of them being only 13 years old. This essay uses selected notes from those lessons to show how Cornelius put Hauptmann's ideas into practice and the adjustments that he made to them in the course of his work.

Tatsächlich gibt es kaum ein anderes musiktheoretisches Werk, das so radikal praktische Gesichtspunkte ausklammert. Die Hauptmannsche Dialektik und das »dualistische« Harmonieverständnis scheinen reine, abstrakte Theorie zu sein und nicht darauf auszugehen, Grundlage einer praktischen musiktheoretischen Unterweisung zu sein.¹

Die Beurteilung, die Ludwig Holtmeier in seinem Aufsatz zur »praktischen Harmonielehre« im 19. Jahrhundert über Moritz Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Leipzig 1853) abgibt, bringt es treffend auf den Punkt: Die Komplexität der Inhalte und der Sprache verknüpft mit der Tatsache, dass Hauptmanns gesamte Quelle nicht ein einziges Beispiel realer Musik verwendet, degradiert sie für die musiktheoretische Ausbildung praktischer Musikerinnen und Musiker zu einem scheinbar kaum sinnvoll verwendbaren Lehrwerk.

Umso erstaunlicher ist es, dass Hauptmanns musiktheoretische Abhandlung bereits wenige Jahre nach ihrem Erscheinen und über den direkten Schülerkreis des Autors hinaus Anwendung in der Pflichtfachausbildung eines Konservatoriums fand. Zwei wichtige und gut dokumentierte Positionen hierzu sind die Aufzeichnungen Josef Gabriel Rheinbergers und insbesondere die von Peter Cornelius, die im Zusammenhang mit der Unterrichtstätigkeit an der Könighchen

1 Holtmeier 2005, S. 228 f.

Musikschule in München entstanden.² Das Material besteht aus handschriftlichen Unterlagen, die in der direkten Vor- und Nachbereitung oder auch während des Unterrichts festgehalten wurden. Daneben liefern auch Tagebucheinträge und Vermerke in Notizbüchern und Briefen wichtige Informationen über die Organisation und den Ablauf des Harmonielehre-Unterrichts basierend auf den Grundlagen nach Moritz Hauptmann.

Peter Cornelius kam bereits während seines Aufenthalts in Weimar zwischen den Jahren 1852 und 1859 mit Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik* in Kontakt – in einer Zeit, in der Cornelius neben seiner kompositorischen Tätigkeit vor allem als Übersetzer und Musikschriftsteller arbeitete und in engem Kontakt zu Franz Liszt, aber auch Richard Wagner und Hector Berlioz stand. Spätestens die ausführliche Rezension von Louis Köhler in der *NZfM*,³ für die Cornelius selber regelmäßig schrieb, weckte Cornelius' Interesse am neuartigen Gedankengut Hauptmanns, wenn auch keine dokumentierte Auseinandersetzung aus dieser Zeit existiert.⁴ Die etwa zehn Jahre später folgende Anstellung als Professor für Rhetorik und Harmonielehre an der Königlich bayerischen Musikschule in München war Cornelius' erste feste Tätigkeit als Lehrer für Musiktheorie im Gruppenunterricht überhaupt. Das Wirken an einer neugegründeten Schule, bei der das verantwortliche Personal nach Schließung der Vorgängerinstitution aufgrund struktureller Schwierigkeiten unter spürbarem Erfolgsdruck stand, verlangte nach profilierten und klar strukturierten inhaltlichen Konzepten. So bilden, wie dem vor Beginn des ersten Schuljahres aufgestellten und eingereichten Lehrplan von Cornelius zu entnehmen ist, die Verwendung von Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik* als theoretisches System und Denkmodell (»Gesetz« und »Regel«) einerseits und Ferdinand Hillers *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* (Köln 1860) als Übungsmaterial zur praktischen Anwendung andererseits die zentralen Säulen seines Unterrichts. Ergänzt wurde dieses Konzept durch die Analyse von Werken aus der komponierten Literatur sowie deren »Nachbildung« durch die Schülerinnen und Schüler.⁵ Insbesondere die Tatsache, dass diese zum Teil bereits im Alter von nur dreizehn Jahren in die Schule aufgenommen wurden, ist als besondere Herausforderung für eine Musiktheorieausbildung auf den durch komplexen Grundlagen Moritz Hauptmanns zu verstehen, und die Entscheidung hierfür ist zum Teil wohl auch auf Cornelius' Unerfahrenheit als Pädagoge zurückzuführen. Wie er in der praktischen Umsetzung vorging, ist zentraler Inhalt der in diesem Band versuchten Rekonstruktion eines musiktheoretischen Unterrichtslehrganges nach Peter Cornelius.⁶ Die zusammengetragenen Informationen aus Cornelius' Nachlass sind Bestandteile aus einer Vielzahl unterschiedlicher und nicht zusammengehörender Aufzeichnungen, verfasst im Zeitraum von Beginn der intensiveren Vorbereitung auf die Unterrichtstätigkeit (etwa 1864) und andauernd bis einschließlich zum letzten von Cornelius absolvierten Schuljahr 1873/74. Die datierten, inhaltlich zusammenhängenden Einheiten entstanden für sich alle jeweils über einen Zeitraum von zwischen vier Wochen und einem halben Jahr. Mit Ausnahme der Modulationslehre und der Haydn-Analysen⁷ sind die Aufzeichnungen fast alle in irgendeiner Form fragmentarisch oder

2 Zur Frage, ob Cornelius oder Rheinberger als erster überhaupt das spekulative Gedankengut Hauptmanns als Grundlage der musiktheoretischen Ausbildung verwendet hat, vgl. die Ausführungen in den Beiträgen von Michael Lehner und Birger Petersen im vorliegenden Band, S. 143–170 (Lehner 2024) bzw. 213–220 (Petersen 2024).

3 Köhler 1855.

4 Vgl. die ausführlichere Darstellung in Lehner 2024 in diesem Band, insbesondere S. 154, Fußnote 61.

5 Cornelius' vollständiger Lehrplan zum Musiktheorieunterricht (Cornelius *Lp*) ist als Quelle und Bestandteil des rekonstruierten Unterrichtslehrganges im vorliegenden Band als I.A abgedruckt; weitere Erläuterungen dazu finden sich in der beigefügten Einleitung.

6 Vgl. I.B dieses Bandes.

7 Vgl. I.D bzw. I.C dieses Bandes.

befinden sich zumindest in einer mehr oder weniger rohen und nicht-finalen Form, mit einer Vielzahl von Korrekturen und gelegentlich auch einer nicht abschließend schlüssigen Fassung. Es handelt sich um wirkliche Arbeitsmanuskripte; dazu kommen im großen Umfang Skizzen, die die gewonnenen Eindrücke bestätigen, bestenfalls Leerstellen füllen oder diese zumindest minimieren. Für die Rekonstruktion zu einem zusammenhängenden Lehrgang, der die wesentlichen Inhalte der Ausbildung bei Cornelius abbildet, war es erforderlich, aus der Vielzahl an Aufzeichnungen auszuwählen, diese zu ordnen und zusammenzufügen. Hilfreich hierbei war die Tatsache, dass Cornelius, wie bereits erwähnt, das methodisch und inhaltlich übergeordnete Konzept in seinem Lehrplan niedergelegt hat.

Was dieser Rekonstruktion hingegen nicht zu entnehmen ist, ist die Auseinandersetzung mit Fragen, wie sich die praktische Umsetzung von Cornelius' Lehrplan im Laufe der Jahre entwickelt und verändert hat. Welche der zu Beginn der Lehrtätigkeit ›am Schreibtisch‹ konzipierten Ideen bewährten sich und was wurde mit wachsender pädagogischer Erfahrung adaptiert oder sogar grundsätzlich revidiert? Die Tatsache, dass in Aufzeichnungen der späteren Jahre der Unterrichtstätigkeit sowohl abweichende Arten der Darstellung verwendet als auch zum Teil veränderte und sogar konträre fachliche Begründungen vorgenommen wurden, könnte darauf hindeuten, dass die Realität im Klassenzimmer inhaltlich auch zu einer Wechselwirkung im musiktheoretischen Verständnis führen konnte. Im Folgenden sollen exemplarisch zwei Konvolute aus unterschiedlichen Jahren genauer betrachtet und miteinander verglichen werden. Es soll gezeigt werden, wie insbesondere die Herausforderung, die komplexen Inhalte nach Hauptmann einem zum Teil noch sehr jungen Kreis an Schülerinnen und Schülern zu vermitteln, angegangen wurde und wie diese Themenbereiche in der Praxis mit weiteren theoretischen Inhalten verknüpft wurden, die nicht bei Hauptmann zu finden sind.

Das erste hierzu verwendete Skript ist ein Ausschnitt aus dem so betitelten *Großen Arbeitsbuch*.⁸ Es umfasst 26 Seiten und besteht überwiegend aus Fließtext. Es wurde im Juni und Juli 1868, also am Ende von Cornelius' erstem Unterrichtsjahr verfasst. Als Ganzes enthält es eine stark gekürzte und vereinfachte Fassung des Textes nach Hauptmann. Die Übertragung des Originaltextes geschieht dabei auf sehr unterschiedliche Arten und reicht von direkten Zitaten über paraphrasierende Formulierungen bis hin zu stark gekürzten Passagen in leichter verständlicher Sprache, wobei die letzte der drei aufgezeigten Arten mit Abstand überwiegt. Cornelius vereinfacht den komplexen Originaltext, indem er den philosophischen Überbau systematisch auf die wesentlichen Kernaussagen reduziert. So verzichtet Cornelius beispielsweise komplett auf Hauptmanns abstraktes einführendes Kapitel zum Klang.

8 Cornelius *Ab1*, fol. 82–95. Dieser Ausschnitt diente auch als Grundlage für den Beginn der Rekonstruktion des Lehrgangs.

P. Cornelius: <i>Großes Arbeitsbuch</i>	M. Hauptmann: <i>Die Natur der Harmonik und Metrik</i>
	I. HARMONIK
	Klang
[I] (ohne Überschrift) [Dur-Dreiklang, Dur-Tonart]	{ Dur-Dreiklang Dur-Tonart
II (ohne Überschrift) [Moll-Dreiklang, Moll-Tonart, Molldur-Tonart]	{ Moll-Dreiklang Moll-Tonart Moll-Dur-Tonart
III Die verminderten Dreiklänge.	{ Verminderte Dreiklänge Das Tonartsystem nach der einen oder anderen Dominant- seite übergreifend
IV Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge.	{ Verminderte Dreiklänge des übergreifenden Systemes . . a) In der Dur-Tonart b) „ „ Moll-Tonart c) „ „ Moll-Dur-Tonart
V Die Tonleitern des Dur[-] und Mollsystems.	{ Tonleiter der Dur-Tonart Tonleiter der Moll-Tonart Tonleiter der Moll-Dur-Tonart Harmonische Bestimmung für die Folge im Dursysteme Harmonische Bestimmung für die Folge im Mollsysteme und im Moll-Dursysteme
VI Akkordfolge.	{ Accordfolge Dissonanz (Vorhalt)
VII Die Dissonanz und ihre Auflösung. Der Septimenaccord.	{ Septimenaccord Auflösung der Dissonanz 1) Im Vorhalte 2) Im Septimenaccorde
VIII Folgen von Septimenaccorden und Stimm- fortschreitung in den Septimenharmonien.	{ Stimmenfortschreitung für die Septimenharmonie Folge von Septimenaccorden Septimenaccorde des in sich übergreifenden Tonartsystemes I. Dominant-Septimenaccord II. Septimenaccord auf der Ober-Dominant-Terz . . . a) In der Dur-Tonart b) „ „ Moll-Tonart III. Septimenaccord auf der Ober-Dominant-Quint . . . Verschiedenheit der Dissonanzwirkung Chromatische Auflösung der Dissonanz Wesentliche Verschiedenheit der Septimenharmonie des unverwendeten und des verwendeten Systemes in Be- zug auf die Accordlage Septimenaccorde, welche durch die Grenzverbindung des übergreifenden Tonartsystemes entstehen Der übermäßige Dreiklang und sein Vorkommen im Septi- menaccorde Die sogenannten Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen- Accorde betreffend. Orgelpunct Nonenvorhalt vor dem Basstone Durchgangstöne a) Diatonische b) Chromatische Modulation Enharmonische Verwechslung Schluss

Abb. Gegenüberstellung der Kapitelüberschriften bei Cornelius (*Ab2*, fol. 38r und *Ab1*, fol. 82–94) mit dem Inhaltsverzeichnis von Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Erster Teil: Harmonik.

Wie der beigefügten Abbildung weiter zu entnehmen ist, lässt die Gegenüberstellung der aufgesetzten Kapitel bei Cornelius im direkten Vergleich zum Inhaltsverzeichnis Hauptmanns trotz einiger kleinerer Unterschiede die direkte Vorlage klar erkennen. Nach den Ausführungen zu den Folgen von Septimenakkorden und den Stimmfortschreitungen innerhalb der Septimenharmonien bricht Cornelius' Skript plötzlich ab. Eindeutige Gründe sind hierfür nicht erkennbar, klar ist jedoch, dass Cornelius eine Fortsetzung des Skriptes beabsichtigte, da er im letzten Satz das »nächste Capitel«⁹ erwähnt. Man könnte die Vermutung anstellen, dass Cornelius die folgenden Kapitel Hauptmanns, die sich zunächst vor allem mit der weiteren Spezifizierung der Septimenakkorde beschäftigen, zu abstrakt und daher für seine Zwecke eher ungeeignet empfand. Diese These ist insofern nicht ganz abwegig, da aus anderen Aufzeichnungen ersichtlich wird, dass für ihn bei den Septimenakkorden und besonders beim Dominantseptimenakkord die praktische Verwendung in Form von Übungen im Fokus stand.¹⁰ Hierzu bildete das bereits erwähnte Übungsmaterial Ferdinand Hillers und auch die darin verwendete Ordnungsweise eine entscheidende Vorlage. Darüber hinaus sind in den Unterlagen unzählige Male Übungen zu finden, in denen Dominantseptimenakkorde systematisch von allen näher oder weiter entfernt verwandten Akkorden erreicht werden.

Diesem inhaltlich sehr nah am Vorbild von Hauptmanns Quelle ausgerichteten Text sei vergleichend ein weiteres Skript Cornelius' gegenübergestellt. Es handelt sich um ein mehr als 90 Seiten umfassendes Konvolut, das mit »Harmonielehre« überschrieben ist und das im Wesentlichen zwischen Januar und Juni 1871 – und somit etwa zweieinhalb Jahre später als das zuvor untersuchte Skript – verfasst wurde.¹¹ Es zeigt sowohl in der inhaltlichen Zusammenstellung als auch in der Darstellung eine veränderte Form der Vermittlung von Harmonielehre im Vergleich zum *Großen Arbeitsbuch*. Konsequenterweise werden Abbildungen, die größtenteils auf Hauptmann zurückgehen und von Cornelius als »Tafeln« bezeichnet werden, mit mehreren Seiten umfassenden Erläuterungen kombiniert. Es fällt besonders auf, dass die Tafeln ein sehr sauberes und übersichtliches Schriftbild aufweisen. Neben der Darstellung »in Buchstaben«, das heißt in Tonnamen, werden anders als bei Hauptmann die Abbildungen zusätzlich auch als Notenbeispiele gesetzt. Zumindest für den Großteil des Skripts nehmen die Tafeln jeweils eine komplette Seite ein und erwecken so den Eindruck von bedeutungsvollen Merkformeln, auf denen die Harmonielehre basiert. Im Gegensatz zu diesen im Schriftbild und Layout deutlich sauberer gearbeiteten Abbildungen weisen die dazugehörigen ausführlichen Erläuterungen im Anschluss die bei Cornelius üblichen umfangreichen Korrekturen auf. Interessant erscheint, dass Cornelius neben den direkten Erläuterungen zu den Tafeln – und somit zur Herleitung der Grundlagen der Harmonielehre nach Hauptmann – weitere Inhalte integriert, die bei Hauptmann keine Rolle spielen. Cornelius stellt so seine eigene, für seine Zwecke geeignete Harmonielehre zusammen.

Dies kann anhand der Erläuterungen zu den ersten Tafeln veranschaulicht werden: In sechs Punkten kommentiert Cornelius hier die Herleitung des Durdreiklanges und die dazu notwendigen Definitionen der Begriffe »Ton«, »Harmonie« und »Intervall«.¹² In den folgenden vierzehn Erläuterungen Nr. 7–20 beschreibt er zusätzlich die Umkehrungen der Dreiklänge, das heißt den Sextakkord und den Quartsextakkord, deren intervallische Strukturen und deren eingeschränkte Verwendbarkeit am Beginn und Ende von Tonstücken. Darüber hinaus folgen

⁹ Ebd., fol. 94r.

¹⁰ Vgl. auch die Ausführungen und Vorgehensweise in I.B, Kapitel 3.

¹¹ Cornelius *UbH*.

¹² Ebd., fol. 2r–3r.

Ausführungen zur Vierstimmigkeit, zur Bezeichnung der Einzelstimmen, zur engen und weiten Lage und zur weiteren Bestimmung der Akkorde nach Sopranlage. Auch die Verdopplungsregeln werden thematisiert. Abschließend folgen erläuternde Notenbeispiele.¹³

In der zweiten Tafel wird anhand der Erweiterung des Durdreiklages durch die Dreiklänge von Ober- und Unterdominante das Tonartsystem hergeleitet. Dies entspricht der inhaltlichen Vorgehensweise bei Hauptmann. Zusätzlich dazu erläutert Cornelius aber auch die praktische Vorgehensweise bei der Akkordfortschreitung, so das Liegenlassen gleicher Töne und das Gesetz des nächsten Weges. Dann werden durch die Aneinanderreihung der Akkorde sogenannte »harmonische Stücke«¹⁴ zusammengestellt, wozu als harmonische Analyse eine bei Hauptmann erst viel später eingeführte harmonische Stufenschrift hinzugefügt wird.

In der dritten Tafel ist eine Ableitung zu erkennen, die so nicht auf Hauptmann zurückgeht. Zum »tonischen« Dreiklang über *C* und den beiden »dominantischen« Dreiklängen über *F* und *G* aus dem Tonartsystem (*F a C e G h D*) werden die dazwischenliegenden Molldreiklänge über *A* und *E* auf der dritten und sechsten Stufe bestimmt, die – so die Erklärung Cornelius’ – aus dem schon vorhandenen Tonmaterial zusammengesetzt werden können.¹⁵ Die Erläuterungen bezeichnen sie weiter als Parallelklänge zum »tonischen« beziehungsweise Oberdominant-Dreiklang. Darüber hinaus wird auch allgemein über die unterschiedlichen Verwandtschaftsarten der Dreiklänge zueinander gesprochen. Am Ende werden exemplarisch ausgewählte praktische Übungsbeispiele zum Verbinden verschiedener Akkorde beigelegt.¹⁶

Deutlich ist zu erkennen, wie sich die Grundlagen Hauptmanns mit praktischen satztechnischen Inhalten sowie Übungen und Beispielen vermischen und wie so der inhaltliche Aufbau nach Hauptmann, der im ersten Skript noch penibel eingehalten wurde, angepasst und erweitert wird.

Darüber hinaus entfernt sich Cornelius zum Teil aber auch inhaltlich von Hauptmann. So schreibt Cornelius beispielsweise in den Erläuterungen zur fünften Tafel in Bezug auf die beiden Akkorde an den »Grenzen des Systems«:

23. Der Dreiklang *D F a* ist ganz von derselben Beschaffenheit wie die weichen Dreiklänge des starren Systems und reiht sich als der dritte zu diesen.

24. Der Dreiklang *h D F* dagegen ist eine dritte Art von Dreiklang und er ist einzig in dieser Art.¹⁷

Bei Hauptmann werden die beiden Akkorde hingegen sowohl in Dur als auch in Moll als verminderte Dreiklänge bezeichnet, und er warnte besonders davor, *D F a* nicht mit dem zur Tonart F-Dur gehörenden Mollakkord *d F a* zu verwechseln.¹⁸ Cornelius übernahm in seinem früheren Skript von 1868 Hauptmanns Deutung des Akkordes *D F a* als verminderten Dreiklang.¹⁹ Es stellt sich somit die Frage, aus welchem Grund Cornelius in diesem späteren Skript von der Deutung und Argumentation Hauptmanns abweicht und eine andere Einteilung der leitereigenen Dreiklänge vornimmt.

Zwei Gründe erscheinen naheliegend: Zum einen erscheint gerade die Einstufung des Dreiklangs *D / F a* als ein verminderter Dreiklang einer der neuralgischen Punkte der hauptmannschen

¹³ Ebd., fol. 3v–6v.

¹⁴ Ebd., fol. 10r.

¹⁵ Vgl. Tafel III, ebd., fol. 11v.

¹⁶ Ebd., fol. 14v.

¹⁷ Ebd., fol. 22v.

¹⁸ Vgl. Hauptmann 1853, S. 42 f.

¹⁹ Cornelius *AbI*, fol. 84v.

Theorie. Als symmetrisches Pendant zum verminderten Dreiklang $h D / F$, dem Grenzverbindungsakkord der gegenüberliegenden Seite des Tonartsystems, ist diese Herleitung zwar konsequent und logisch, aus praktisch-satztechnischer Perspektive innerhalb eines gleichstufig-temperierten Systems hingegen ist sie sehr abstrakt und schwer vermittelbar. Für den praktischen Musiker ist eine derartige Zuordnung und Erklärung zunächst eher abschreckend. Es ist anzunehmen, dass Cornelius beim Unterrichten seiner zum Teil erst 13-jährigen Schülerinnen und Schüler genau diese Erfahrung gemacht und sich dann dazu entschieden hat, in diesem Punkt von Hauptmanns System abzuweichen. Zum anderen ist in der Harmonielehre von Cornelius auch deutlich das Bestreben zu erkennen, in kurzer Zeit das vollständige Akkord-Material der Dreiklänge herzuleiten, um es im Anschluss praktisch in Übungen anwenden zu können. Um eine rein abstrakt-theoretische Darstellung und Zusammenfassung des Systems von Moritz Hauptmann geht es ihm hingegen nur eingeschränkt.

Schon in der dritten Tafel der Harmonielehre wurden, wie bereits gezeigt, im Gegensatz zu Hauptmann die beiden Molldreiklänge der dritten und sechsten Stufe zusammen mit den drei Durdreiklängen des Tonartsystems vorgestellt, wodurch bereits fünf der sieben verfügbaren leitereigenen Stufen erläutert sind. Nun wurden mit dem Molldreiklang auf der zweiten und mit dem verminderten auf der siebten Stufe zwei weitere Dreiklänge ergänzt. Folglich sind die leitereigenen Dreiklänge der Durtonart vollständig hergeleitet und es verwundert nicht, dass Cornelius im Folgenden, abweichend von Hauptmann, neben der Harmonisierung der Tonleiter mit den drei Hauptstufen auch die Auflistung aller leitereigenen Dreiklänge als Materialzusammenstellung liefert.²⁰

Cornelius' Vorliebe, Material systematisch zusammenzutragen, kann man auch an seinen ausführlichen Betrachtungen zu den Intervallen nachvollziehen, die bei Hauptmann gar nicht näher erklärt werden, während Cornelius bereits in den Erläuterungen zu den ersten Tafeln mehrfach die intervallischen Verhältnisse innerhalb der Dreiklänge und ihrer Umkehrungen sowie zwischen den Skalenstufen in Dur und Moll thematisiert.²¹ Sie werden somit zur Charakterisierung der einzelnen Akkordumkehrungen verwendet, auch eine Darstellung zu den Komplementärintervallen wird vorgenommen. Daneben bestimmt Cornelius für jedes Intervall die unterschiedlichen Positionen auf den einzelnen Stufen innerhalb der Tonart. Weiter stellt er Sing-Übungen vor, durch die sich die Lernenden ein genaues intervallisches Vorstellungsvermögen innerhalb der Tonart aneignen sollen. Er bezieht somit auch praktische Inhalte, die über den eigentlichen Kernbereich der Harmonielehre hinausgehen und eher Aspekte der Gehörbildung sind, in seine Ausführungen mit ein und schafft so erneut Raum für Übungen.

Die Ausführungen in diesem Skript zur Harmonielehre erscheinen mit über 90 Seiten ziemlich umfangreich, gerade wenn man bedenkt, dass sie nur das Dur-, das Moll- und das »Durmoll«-System behandeln. Die Aufschriebe brechen danach, wie schon das vorher erwähnte Konvolut, abrupt ab. Alterierte Akkorde sowie der übermäßige Dreiklang werden nicht behandelt.

Die Beschaffenheit dieser Quelle zeigt eindrücklich, wie Cornelius das im Lehrplan angekündigte Vorhaben – »Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen«²² – praktisch umsetzte.

Hauptmanns Kernaussagen bleiben abgesehen von der aufgezeigten wesentlichen Vereinfachung bei den grenzverbindenden Akkorden des Tonartsystems auch in den anderen Skripten als Gerüst des Harmonielehreunterrichtes weitestgehend bestehen. Die inhaltliche

20 Vgl. Tafel VI, Cornelius *UbH*, fol. 24v, und wieder 30v und 34v.

21 Siehe exemplarisch zur Durtonart ebd., fol. 5v, 6r, 28r, 29r, 30r; und deutlich erweitert zur Molltonart dann insbesondere fol. 41r.

22 Cornelius *Lp*, S. 23.

sowie sprachliche Vereinfachung von Hauptmanns Text war einerseits für seinen Zuhörerkreis zwingend notwendig, darüber hinaus wird aus direkten Aussagen Cornelius' aber auch offensichtlich, dass er sich selbst, trotz mehrfacher intensiver Lektüre, mit der Sprache und dem Stil Hauptmanns schwertat. Die Struktur in Hauptmanns musiktheoretischer Abhandlung diente Cornelius als übergeordnetes inhaltliches Gerüst, das er dann mit praktischen satztechnischen Informationen, Übungen und mit Beispielen aus der Literatur individuell nach dem Leistungsstand der jeweils zu unterrichtenden Klasse füllte.

Zu einem vollständigen Harmonielehrehrgang auf den Grundlagen von Hauptmann durch Cornelius kam es, wie bereits erwähnt, nicht. Dabei strebte er durchaus danach, auch den letzten noch nicht bearbeiteten umfangreichen Bereich aus Hauptmanns Lehrbuch in eigenständiger Form darzustellen: die Modulation.²³ Bis kurz vor seinem überraschenden Tod im Jahr 1874 schrieb er an Beispielen für eine Modulationslehre, die sein Schüler Carl Wagner zu einem 33-seitigen Skript zusammenstellte.²⁴ Die genauen Umstände – weshalb Cornelius nicht selbst das Manuskript anfertigte, inwiefern die textlichen Abschnitte original von Cornelius oder auch eine Zusammenstellung des Schülers sind und ob das sauber geschriebene Manuskript evtl. sogar für eine Veröffentlichung gedacht war – sind leider nicht in Erfahrung zu bringen. Im Vergleich mit den anderen hier thematisierten Aufzeichnungen fällt auf, dass Cornelius ein weiteres Mal das Akkordmaterial nach dem System Moritz Hauptmanns erklärt, dass er in der Umsetzung aber erneut eine losgelöste und eigenständige Vorgehensweise einschlägt, die sich darüber hinaus wiederum auch durch die Verwendung umfangreicher praktischer Beispiele auszeichnet.

Abschließend sei bemerkt, dass Cornelius' besondere Leistung als verantwortungsbewusster Pädagoge, insbesondere aber auch sein Verdienst, die Theorie Moritz Hauptmanns für die praktische Anwendung nutzbar zu machen, seinem direkten Umfeld nicht verborgen blieb, wie dem Nachruf im Jahresbericht der Musikschule zu entnehmen ist:

Er besaß in hohem Grade die Gabe, seine Schüler anzuregen und sich in ihren Geist hinein zu versetzen. [...] Er war jung mit seinen Schülern, er strebte und arbeitete mit seinen Schülern, dafür wurde er mit seltener Hingabe von ihnen verehrt und geliebt. [...] In der Harmonielehre bildete er seinen auf das Hauptmann'sche System gegründeten Lehrgang zu immer grösserer Klarheit und Fasslichkeit aus. Seine Künstlernatur gab sich auch darin kund, dass er wie wenige von einem unaufhörlichen Streben nach Vervollkommenung beseelt war, dass er nie ruhte, sondern immer an sich fortarbeitete.²⁵

Literatur

Anonym 1875 | Anonym: Nekrologe. Peter Cornelius, in: *Erster Jahresbericht de K. Musikschule in München*, München: Wolf & Sohn 1875, S. 36 f.

Cornelius 2004 | Peter Cornelius, *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James A. Deaville, Mainz: Schott 2004.

Cornelius Ab1 | Peter Cornelius: *Großes Arbeitsbuch*, Bd. 1, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus.Hs.4760/I, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/10033F21>.

Cornelius Ab2 | Peter Cornelius: *Großes Arbeitsbuch*, Bd. 2, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus.Hs.4760/II, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1001601B>.

²³ Vgl. dazu nochmals Cornelius' inhaltlichen Aufbau und das Inhaltsverzeichnis Hauptmanns in der Abbildung.

²⁴ Vgl. I.D dieses Bandes.

²⁵ Anonym 1875, S. 37.

- Cornelius Lp | Peter Cornelius: *Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München*, D-MZs PCA Nb 61, online zugänglich unter www.dilibri.de/urn/urn:nbn:de:0128-1-111902, zitiert nach der Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 23–27, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-23>).
- Cornelius UbH | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch/Harmonielehre*, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus. Hs.4795, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1000ECE0>.
- Hauptmann 1853 | Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853.
- Hiller 1860 | Ferdinand Hiller: *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, Köln: Du Mont-Schauberg 1860.
- Holtmeier 2005 | Ludwig Holtmeier: Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), S. 224–229.
- Jost 2005 | Christa Jost: Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874), in: Schmitt 2005, S. 35–109.
- Köhler 1855 | Louis Köhler: Studien und Betrachtungen über Hauptmann's Buch »Die Natur der Harmonik und der Metrik«, in: *NZfM* 22/43/16–21 (12.10.–16.11.1855), S. 165 f., 177 f., 189 f., 197 f., 209 f. und 221–223.
- Lehner 2024 | Michael Lehner: Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition, in: Zirwes et al. 2024, S. 143–170, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-143>.
- Münster 2005 | Robert Münster: Das Königliche Konservatorium für Musik 1846–1865 und seine Vorläufer, in: Schmitt 2005, S. 13–34.
- Petersen 2024 | Birger Petersen: »Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius, in: Zirwes et al. 2024, S. 213–220, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-213>.
- Schmitt 2005 | *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Schneider 2005 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 1).
- Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

Stephan Zirwes studierte Musiktheorie und Klavier an der Hochschule für Musik Karlsruhe und Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 2008 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung sowie Mitarbeiter in der Forschungsabteilung im Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern. 2015 schloss er an der Universität Bern seine Promotion mit einer Arbeit über die Ausweichungslehren in den deutschsprachigen musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts ab.

JOSEPH HAYDN'S
Quartetten

für
zwei Violinen, Viola u. Violoncello.

PARTITUR - AUSGABE.

MANNHEIM
bei
K. Ferd. Heckel.

Abb. 1 Haydn Quartetten, Titel.

Martin Skamletz

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«.¹ Zu Peter Cornelius' Manuskript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*

Die in diesem Band enthaltene Edition des Manuskripts von Peter Cornelius schlägt eine neue Anordnung seines Inhalts vor, die die von Cornelius analysierten Vorlagen und ihre durch seine Schülerinnen angefertigten Nachbildungen nebeneinanderstellt. Außerdem werden anhand weiterer Quellen verschiedene Aspekte der praktischen Organisation von Cornelius' Unterricht besprochen. Ein Blick auf die spätere Laufbahn einiger seiner Schülerinnen mündet in eine Würdigung seiner Beliebtheit als Lehrer.

»... so here, too, self-exercise should be combined with critical analysis«. On Peter Cornelius's manuscript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*

The edition of Peter Cornelius's manuscript that is included in this volume proposes a new arrangement of its contents, grouping the models analysed by Cornelius with the recreations of them (»Nachbildungen«) made by his pupils. In addition, various aspects of the practical organisation of Cornelius's teaching are discussed on the basis of further sources. A look at the later careers of some of his pupils leads to an appreciation of his popularity as a teacher.

Das der Lehrtätigkeit von Peter Cornelius an der Königlichen Musikschule in München in den Jahren um 1870 zuzuordnende Manuskript mit dem Titel *Aus Joseph Haydn's Quartetten*² ist bereits durch Christoph Hust bezüglich des in ihm zum Ausdruck kommenden Verständnisses von musikalischer Analyse und hinsichtlich der Vorbilder der darin verfolgten Methode der »Nachbildung von Meisterwerken«³ kritisch besprochen worden.⁴ Es enthält Partiturabschriften der eröffnenden Abschnitte von ausgewählten langsamen Sätzen aus Streichquartetten von Joseph Haydn,⁵ Cornelius' schriftliche Analysen dieser Teile sowie die tonsetzerischen Nachbildungen ihrer Struktur durch seine Schülerinnen – durch Cornelius selbst ins Manuskript kopiert, korrigierend kommentiert und in einem Fall mit einem alternativen Schluss versehen.

1 Cornelius *Lp*, S. 10.

2 Cornelius *HQ*. Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 77–101).

3 Der hier und im Folgenden verwendete Begriff »Nachbildung von Meisterwerken« ist zusammengezogen aus: »durch genaues Anschauen und Prüfen von Meisterwerken und durch Versuche zu deren Nachbildung« (Cornelius *HQ*, S. 3).

4 Hust 2006. Zu Cornelius' Vorbild hier S. 45: »The method is, of course, neither new nor of Cornelius's invention. Instead, he adopted it from Johann Christian Lobe's writings [...]«.

5 Die von Cornelius ebenfalls noch als Werke Haydns angesehenen Sätze aus den Quartetten »op. 3« (Hob. III:13–18) werden in der Zwischenzeit nicht mehr Haydn, sondern Roman Hoffstetter (1742–1815) zugeschrieben, siehe Tyson/Robbins Landon 1964. Vgl. auch Feder 1998, S. 15 f.

Von zwei der drei Schülerinnen sind zusätzlich auch noch einzelne als »frei« bezeichnete Satzübungen aufgenommen, die nicht auf einem Muster von Haydn basieren.

Das Dokument ist auf 24-linigem Notenpapier abgefasst, wobei mehrere Seiten unbeschrieben geblieben sind.⁶ Dieser Umstand legt nahe, dass es nicht in einem Zuge niedergeschrieben, sondern von Anfang an als modulares Arbeitsmaterial für den Unterricht konzipiert und auf erweiternde Einschübe hin angelegt worden ist. Zwei gegen Ende aufgenommene Menuette aus Streichquartetten samt ihren Trios – das eine von ihnen ebenfalls mit ausformulierter Analyse und allgemeinen Bemerkungen zu dieser Tanzform, das zweite lediglich mit analytischen Eintragungen im Notentext, beide ohne Nachbildungen – können als der Beginn der Vorbereitung einer nächsten Unterrichtseinheit verstanden werden, die entweder nur fragmentarisch erhalten geblieben oder aber nie vollständig ausgeführt worden ist. Auf der letzten Seite des Manuskripts (S. 22) stehen vier je zweitaktige Notate im vierstimmigen Satz aus Choralätzen von Johann Sebastian Bach, die sich satztechnischen Spezialproblemen widmen: Sie werden in der Edition nicht wiedergegeben und – über ihre bloße Identifizierung hinaus – nicht kommentiert, da sie in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit den Haydn-Analysen und -Nachbildungen zu stehen scheinen.⁷

Als Vorlage für seine Haydn-Abschriften hat Cornelius wohl die bei Karl Ferdinand Heckel in Mannheim unter dem Titel *Joseph Haydn's Quartetten* erschienene sechsbändige Ausgabe von Studienpartituren verwendet (Titelblatt siehe Abb. 1).⁸ Dies legen neben zahlreichen Details im Notentext und in den Tempobezeichnungen nicht zuletzt die dort eingeführten Metronomzahlen nahe, die Cornelius übernimmt. In diesem Sinne ist wohl sogar der Titel von Cornelius' Heft zunächst in erster Linie als Quellenangabe zu lesen: Es handelt sich zu Beginn der Niederschrift schlicht um Exzerpte »[a]us [der Ausgabe mit dem Titel] *Joseph Haydn's Quartetten*«.

Das Manuskript weist keine Datierung auf und auch die in ihm namentlich erwähnten drei Schülerinnen (»Frl. Ida Herbeck«, »Frl. [Agnes] John« und »Frl. Rosa Keyl«)⁹ lassen sich nicht zweifelsfrei einem bestimmten Jahrgang an der Musikschule zuordnen, da offizielle Jahresberichte dieser Institution erst ab dem auf Cornelius' Ableben folgenden Schuljahr 1874/75 erschienen sind. Aus dem ersten dieser Jahresberichte geht hervor, dass zwar das Lehrerkollegium zu diesem Zeitpunkt ausschließlich aus Männern bestand, der Anteil der Schülerinnen mit 46 aber nicht wesentlich kleiner war als jener der Schüler (59, jeweils zu Beginn des Schuljahres

6 Leer geblieben sind die Seiten 4, 10, 12 und 19 f. – Für eine Inhaltsübersicht des Manuskripts siehe unten die Tabelle.

7 Die Beispiele 2–4 auf S. 22 können als wörtliche Abschriften aus Bachs Choralatz »Drum will ich, weil ich lebe noch« (auf die Melodie »Ach Gott, wie manches Herzeleid« in der Kantate »Schau, lieber Gott, wie meine Feind« BWV 153) identifiziert werden (dort T. 9 f., 11 f. und 15 f.). Für das erste Beispiel, das unmissverständlich mit »J. S. Bach. Choral 1« bezeichnet ist und bei dem es um den verminderten Quartsprung vom Leitton aufwärts in die Terz des Schlussklangs in der Tenorstimme innerhalb einer a-Moll-Kadenz geht (*gis-c'*), finden sich zwar rhythmisch leicht abweichend gestaltete, aber in der Stimmführung entsprechende Vorbilder in Bachs Choralätzen »Christ lag in Todesbanden« BWV 277 (T. 8), »Christ, unser Herz, zum Jordan kam« BWV 280 (T. 2), »Nun lob', mein' Seel', den Herren« BWV 389 (T. 6, alle mit Basssprung abwärts) und »Herr, ich habe missgehandelt« BWV 330 (T. 2, mit dem Bass eine Oktave tiefer). Am Schluss (T. 14) von »Ich hab' in Gottes Herz und Sinn« (auf die Melodie »Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit« in der Kantate BWV 65 »Sie werden aus Saba alle kommen«) springt der Tenor aus dem *gis* mit dem Intervall einer reinen Quart in die picardische Schluss-terz *cis'*.

8 Haydn *Quartetten* (Abdruck der Vorlagen im Anhang). – Langsame Sätze: op. 55/2 [Hob. III:61], 1. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–26: Bd. 5, S. 35 f.; op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. *Andante*, T. 1–18: Bd. 1, S. 305; op. 71/3 [Hob. III:71], 2. *Andante con moto*, T. 1–16: Bd. 5, S. 410; op. 71/1 [Hob. III:69], 2. *Adagio*, T. 1–20: Bd. 5, S. 345 f.; op. 50/3 [Hob. III:46], 2. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–24: Bd. 4, S. 118 f.; op. 74/3 [Hob. III:74], 2. *Largo*, T. 1–22: Bd. 6, S. 106 f. – Menuette: op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. o. *Bez.*: Bd. 1, S. 421 f.; op. 76/1 [Hob. III:75], 3. *Presto*: Bd. 6, S. 153–155. *) von Roman Hoffstetter.

9 Vorname »Agnes« von »Frl. John« gemäß Cornelius *Nb* 38, S. 242.

erhoben). Die Schülerinnen belegten als »Specialfach« nur »Clavier« oder »Sologesang« (teilweise zusätzlich »dramatische Ausbildung«) – mit der einzigen Ausnahme der Therese von Branca, die neben Klavier auch noch Violine studierte –, wohingegen männliche Schüler auch auf anderen Instrumenten und im »Contrapunkt« ausgebildet wurden, im letztgenannten Fach durch Josef Gabriel Rheinberger.¹⁰

Organisation des Unterrichts

In Cornelius' Notizbüchern, die wie sein Haydn-Manuskript im Peter-Cornelius-Archiv in der Stadtbibliothek Mainz aufbewahrt werden, finden sich an verschiedenen Stellen Listen von Schülerinnen und Schülern verbunden mit Aufstellungen von Gruppeneinteilungen und Unterrichtszeiten. Diese Pläne scheinen nicht immer eindeutig datierbar, da sie offenbar später in Lücken zwischen schon bestehenden Notizbucheinträgen eingeschoben wurden, und sind auch nicht immer eindeutig zu entschlüsseln, da in ihnen oft mehrere Zusammenstellungen der weitgehend selben Personen samt Streichungen und Hinzufügungen nebeneinander stehen. So ist etwa Cornelius' *Notizbuch* 38¹¹ zum Jahreswechsel 1867/68 begonnen worden und enthält – teilweise von der Hand seiner Frau Bertha¹² – neben vielen undatierten auch verschiedene Einträge mit Datierungen, die sich im Fall erster Entwürfe von Artikeln Cornelius' auch anhand von deren Druckfassungen bestätigen lassen.¹³ Cornelius muss seinem *Notizbuch* 38 insofern einen besonderen Stellenwert beigemessen haben, als er darin auch jeweils auf einer eigenen Seite die Geburt seiner vier Kinder zwischen 1868 und 1873 festgehalten hat.¹⁴ Auf frei gebliebenen Seiten dieses Notizbuchs hat er zu verschiedenen Zeitpunkten – wenn überhaupt datiert, dann oft noch auf 1871 – auch Aufzeichnungen zur Organisation seines Unterrichts eingetragen.

So findet sich auf den Seiten 230 f. – auf denen bereits Einträge vom 25. und 27. Dezember 1870 wohl zur Vorbereitung des Rhetorik-Unterrichts stehen – ein alphabetisches Register von Schülerinnen und Schülern, das auf der bis dahin fast leeren Seite 231 beginnt und die letzten drei Buchstaben V, W und Z auf einer frei gebliebenen Ecke der davor liegenden Seite 230 unterbringt. Dieses Register selbst ist nicht datiert, der wahrscheinlich dazugehörige Entwurf einer Gruppeneinteilung auf der folgenden Seite 232 hingegen, auf den nach einer leeren Seite wiederum Gedichtentwürfe von Anfang November 1870 folgen, auf den 11./12. Oktober 1871. In diesem also wohl der Planung des Studienjahres 1871/72 dienenden Register erscheinen alle drei Namen der im Haydn-Manuskript genannten Schülerinnen, allerdings nur »John« eindeutig ein einziges Mal, die anderen mit zusätzlichen Bezeichnungen, offenbar um Verwechslungen zwischen verschiedenen Personen gleichen Nachnamens zu vermeiden: »Keil (R.)«/»Keyl« (beide Namen eingekreist) und »Herbeck I II III«. Nur wenige Seiten später (S. 241 f., wobei wiederum Einträge von 1869 und 1868 dazwischen liegen) folgen nochmals Listen von Schülerinnen und Schülern: Der Seite 242 (datiert »12^{ten} Oktober« ohne Jahr) kann mit »Agnes« sogar der Vorname von »Frl. John« entnommen werden, und auch »Frl. Herbeck« ist hier eindeutig die »Ida Herbeck« des Haydn-Manuskripts. Die undatierte Seite 241 weist als einzige eine Gruppenzusammenstellung auf, die zu den Haydn-Analysen passt, wobei unklar bleibt, warum die anderen hier genannten Mitglieder der Gruppe entweder keine eigenen Nachbildungen angefertigt haben oder

¹⁰ KBMMJb 1875.

¹¹ Cornelius Nb 38.

¹² Cornelius 2004, S. 440, 466 & 591.

¹³ Siehe etwa die verschiedenen Entwicklungsstadien der Texte, die im Zusammenhang der Münchner Uraufführung von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* im Juni 1868 entstanden sind (Cornelius 2004, S. 472–501).

¹⁴ Cornelius Nb 38, S. 96–99.

aber Cornelius diese nicht in sein Manuskript aufgenommen hat: »Montag und Donnerstag / 3–4 / Heiß / John / Keyl / Herbeck / Menter«. In der Gruppe auf der übernächsten Seite 243, die am »Montag und Donnerstag um 3 Uhr« Unterricht hat, figurieren dann aber wiederum nur »Heiß, Keyl, Ida Herbeck, Reisner« – also ohne Agnes John, die jedoch die meisten Haydn-Nachbildungen hinterlassen hat. Nach einigen Seiten altgriechischer Sprachlehre (datiert 30. August 1868) gibt es nochmals Versuche der Zusammenstellung von Gruppen vom 9. Oktober 1871 (S. 247), unmittelbar darauf folgend aber ein Register der Schülerinnen und Schüler vom 11. Oktober 1869, wo in der Gruppe »Montag und Donnerstag 3–4« die Schülerinnen »Bringleb, Öttiker, Keyl, John« zusammen genannt werden, Herbeck hingegen als Mitglied der Gruppe »Dienstag – Freitag 2–3« (S. 248f.). Ganz offensichtlich oblag es dem Lehrer Cornelius selbst, jedes Jahr eine hohe zweistellige Anzahl von Schülerinnen und Schülern in Gruppen einzuteilen, die (in der Regel am Nachmittag) zwei Stunden pro Woche bei ihm Unterricht hatten: jeweils eine Stunde am Montag und Donnerstag, am Dienstag und Freitag oder am Mittwoch und Samstag. Eine weitere, allerdings undatierte »Alphabetische Liste der Musikschüler«, die auch alle Schülerinnen aus dem Haydn-Manuskript enthält (samt der Klärung »Keil, Rosa«/»Keyl, Math.«), steht auf Seite 225 dieses Notizbuchs.

Den insgesamt eher verwirrenden Aufstellungen im *Notizbuch 38* ist also nicht eindeutig zu entnehmen, wann genau zwischen etwa 1869 und 1871 es allenfalls eine Gruppe mit Ida Herbeck, Agnes John und Rosa Keyl gegeben hat, in der die Unterrichtssequenz zu den Haydn-Streichquartetten durchgenommen worden sein könnte – vielleicht war dies im Schuljahr 1870/71 der Fall, dessen Planung möglicherweise nicht in diesem Notizbuch dokumentiert ist. Auch in einem anderen, in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Unterrichtsmanuskript von Cornelius, das zu Beginn auf den 9. Januar 1871 datiert und mit »Harmonielehre« überschrieben ist, findet sich eine Zwischenüberschrift auf einer eigenen Seite: »Dienstag – Freitag. / 2–3. / Erste Klasse. / (Damen »Keil« etc.) / 1871. / März etc. etc.«.¹⁵

Zusätzliche Informationen bietet das kleinformatige *Notizbuch 42*, in dem Cornelius zwei längere undatierte Sequenzen der Besprechung der Leistungen von Schülerinnen und Schülern sowie der Aufzeichnung von Unterrichtsinhalten widmet.¹⁶ Hier ist als Beispiel dafür ein Eintrag wiedergegeben, in dem er seine eigene Lehrtätigkeit rückblickend kritisch reflektiert, möglicherweise im Rahmen der Nachbereitung einer abgeschlossenen Unterrichtsperiode:

Mon 4–5. / Zweite Klasse der Clavierspielerinnen. / Dreiklang und seine Verwechslungen. Der Dominantaccord und seine Verwechslungen. / Hier sah ich zu spät ein, daß ich auch mit der genauesten Intervallenlehre hätte beginnen müssen. Die Begabung der Schülerinnen ist eine äußerst ungleiche.¹⁷

15 Cornelius *UbH*, fol. 1v bzw. fol. 19r.

16 Cornelius *Nb 42*, S. 86–94 und S. 106–121. Der erste Eintrag in diesem Notizbuch ist auf den 14. September 1867 datiert (S. 1). Die Seitenzahlen sind von späterer Hand und in der Regel nur auf beschriebenen Seiten eingetragen. Viele Seiten sind jedoch unbeschrieben und demgemäß meist unnummeriert geblieben (u. a. 18 leere Seiten zwischen S. 11 und 12, 7 zwischen S. 64/65, 10 zwischen S. 78/79, 9 zwischen S. 81/82, 10 zwischen S. 78/79, usw.) und der größte Teil der beschriebenen Seiten ist undatiert. Bevor die hier zitierten Aufzeichnungen zum Unterricht einsetzen, gibt es einzelne Datierungen von Mai 1868 (zwischen S. 18 und S. 48), auf S. 51 wiederum eine vom 28. Oktober 1867 (»Baß v. Hiller. Fr. Potter«, siehe Notenbeispiel 1) und schließlich einige vom Januar 1873 (S. 75–79). Die Einträge in diesem Notizbuch stammen also mindestens aus den Jahren 1867–1873, dies nicht unbedingt in chronologischer Reihenfolge, und die angesprochenen Bemerkungen zum Unterricht sind innerhalb dieses Zeitraums, der fast die ganze Zeit der Münchner Unterrichtstätigkeit von Cornelius umfasst, nicht eindeutig einzuordnen.

17 Cornelius *Nb 42*, S. 87. Eine Stelle im Lehrplan Harmonie bestätigt, dass Cornelius mit »Intervallenlehre« nicht die moderne Auffassung der Intervalle im chromatischen Raum meint, sondern eine Vertrautheit mit dem System der diatonischen Leiterstufen, das nach modernem Verständnis in den Bereich der Hörschulung gehört:

Direkt anschließend werden die Leistungen einer der aus dem Haydn-Kurs bekannten Schülerinnen besprochen: »I Frl. Ida Herbeck. Fleißig, eifrig, begabt; sehr lobenswerth«, in der »Harmoniestunde der Sängerinnen« (ebenfalls »Mon 4–5«) dann die einer weiteren: »1., Frl. Keyl. Hatte bereits Harmonieunterricht«.¹⁸ Sowohl Ida Herbeck als auch Rosa Keyl werden später eine Laufbahn als Sängerin einschlagen (hierzu unten mehr), zeigen aber offenbar darüber hinaus noch überdurchschnittliches Interesse an Harmonielehre. Ida Herbeck nimmt in der Gruppe der »Clavierspielerinnen« am Unterricht teil, studiert also möglicherweise neben »Sologesang« auch ein zweites »Specialfach«; Pianistische Fertigkeit ist ja nicht zuletzt für eine spätere Karriere als Gesangspädagogin von Vorteil. Zu Agnes John sind in diesem Notizbuch keine vergleichbaren Eintragungen zu finden, aber Rosa Keyl und Ida Herbeck scheinen auf jeden Fall begabte und engagierte Schülerinnen gewesen zu sein, die jeweils als erste Mitglieder ihrer Gruppen besprochen werden. Vielleicht kann daraus gefolgert werden, dass die Unterrichtssequenz der Haydn-Analysen und -Nachbildungen einen – wohl einmalig unternommenen – Versuch Cornelius' darstellt, einer eigens dafür zusammengestellten Gruppe von besonders interessierten Schülerinnen einen außergewöhnlichen Unterrichtsgegenstand zu bieten.

Herausforderungen für den Lehrer durch unausgeglichenes Niveau der Vorkenntnisse werden auch noch an anderer Stelle thematisiert:

Mon 4–5. / Harmoniestunde der Clavierspielerinnen. [...] In dieser Stunde brachte ich es erst gegen Ende der ersten sechs Wochen dazu, die gänzlichen Anfängerinnen so weit nach zu bringen, daß die Stunde von jetzt an mit gleicher Betheiligung Aller gegeben werden kann.¹⁹

Da an dieser Stunde, die einmal mehr »Mon 4–5« stattfindet, wiederum andere Schülerinnen teilnehmen, darunter eine »Frl. Henriette Herbeck«,²⁰ müssen auch diese sämtlich undatierten Eintragungen im *Notizbuch 42* wohl aus verschiedenen Schuljahren stammen. Immer wieder werden in Cornelius' Aufzeichnungen auch Elemente einer Hörschulung greifbar, die er offenbar als Vorbedingung für den Harmonie-Unterricht ansieht und bei Bedarf mit den Schülerinnen und Schülern nachholt, wie aus einer ausführlichen Notiz zu einer anderen Gruppe mit männlichen Schülern hervorgeht:

Mit den übrigen Schülern dieser Stunde mußte ich größtentheils Gehör und Treffübungen anstellen. [...] Ich diktirte ihnen kurze melodische Sätze, die ich sie an der Tafel nachschreiben ließ. Ich schrieb ihnen unter anderm auch eine oder zwei Stimmen in einem einfachen Schritt an die Tafel und ließ sie dies absingen, während sie die dritte Stim[m]e auffassen mußten, die ich improvisirte.²¹

Besonders gelungene Lösungen von Harmonieaufgaben durch die Schülerinnen und Schüler hat Cornelius fallweise in seine Notizbücher kopiert, so auf Seite 51 des *Notizbuches 42* (datiert »28^o Okt 1867«) einen »Baß v. Hiller« von »Frl. Potter«; die Aussetzung des 1. Basses der 16. Übung aus Ferdinand Hillers *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, in der »Bässe

»Dann erst gehe ich auf die Lehre der einzelnen Intervalle auf ihr Verhalten zum Grundton und unter sich, in Dur und Moll, zurück« (Cornelius *Lp*, S. 3 f.).

18 Cornelius *Nb 42*, S. 88 bzw. 92.

19 Ebd., S. 115 f.

20 Ebd., S. 118.

21 Ebd., S. 106 f. Vgl. im Lehrplan Harmonie: »[E]s muß sich hier im ersten Capitel alsbald zeigen ob der Schüler fähig ist, weiter zu folgen, ob er musikalisch zu denken vermag, indem er jedes Intervall, jeden Dreiklang singend anzugeben weiß, und also auch die Kraft hat beides zu denken, ohne daß es sich in Tönen vergegen wärtigt« (Cornelius *Lp*, S. 4).

mit ausschliesslicher Anwendung des Dreiklangs und des Sextenakkordes zu bearbeiten«²² sind (Notenbeispiel 1).



Notenbsp. 1 Bass Nr. 16/1 aus Hiller 1860 (S. 9), ausgesetzt durch »Frl. Potter« und von Cornelius in sein *Notizbuch 42* kopiert (S. 51). Ausstreichen des Verschreibers in T. 5 durch Cornelius; in der Vorlage die Generalbassziffern unter dem System.

An dieser Lösung mag Cornelius die konsequente Führung der Oberstimme gefallen haben. Da sie in seine allererste Zeit an der Münchner Musikschule im Herbst 1867 gehört, wird sie wohl aus einem Erstsemestrigen-Kurs stammen; von einer solchen homophonen Aussetzung eines gegebenen Basses ohne Modulation bis zur Gestaltung eines Streichquartettsatzes, wie sie in den Haydn-Studien gefordert sein wird, ist es für Lehrer wie Schülerinnen ein weiter Weg.

Die Analysen und Nachbildungen in Cornelius' Unterricht

Nach diesem Blick in das Alltagsgeschäft eines Lehrers, der neben dem eigentlichen Unterricht auch noch umfangreiche organisatorische Aufgaben zu bewältigen hat und hinsichtlich der Lehrinhalte aufgrund der unausgeglichene Vorkenntnisse seiner Schülerinnen und Schüler notgedrungen einen pragmatischen Zugang entwickeln muss, soll in der hier noch zu beantwortenden Frage – derjenigen nach der Einordnung der Haydn-Nachbildungen in Cornelius' Münchner Curriculum insgesamt – nicht ein weiteres Mal auf die in ihnen fassbaren Bezüge zu musikanalytischen und -ästhetischen Konzepten seiner Zeit eingegangen werden, die schon durch Christoph Hust aufgearbeitet worden sind,²³ sondern nochmals ein Blick in Cornelius' direkt vor seinem Stellenantritt 1867 formulierten Lehrplan geworfen werden.

Cornelius nennt im Lehrplan für Harmonie zwar relativ früh und prominent einen systematischen Ansatz mit »Gesetz, Regel, {Übung und} Beispiel und Übung« als konstitutiven Elementen (wobei die »Übung« im Manuskript nachträglich von der vierten an die dritte Stelle vorgezogen worden ist).²⁴ Damit diese vier Elemente »sich durchdringen« können,²⁵ stellt er nicht die ersten beiden, sondern »Übung und Beispiel« ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit und verfolgt ein an den Voraussetzungen der Schülerinnen und Schüler orientiertes Vorgehen, das bei ihren Kompositionsversuchen ansetzen will, die sie »gemacht haben, ehe {ihnen} noch die Regel und das Gesetz bekannt war, welches die Lehre gibt«, denn »schriftlich und praktisch müssen schon Versuche gemacht und erlebt sein, ehe die Lehre mit Erfolg beginnen kann«. In diesem anschließend durch ihn gestalteten Lehrprozess will er dann »jeden neuen Schritt vorwärts wie aus einem inneren Bedürfnis des Schülers hervorgehen« lassen, und auch »[d]ie Phantasie soll nie ganz brach liegen«.²⁶

Dementsprechend beginnt er seinen Unterricht nur mit ganz wenigen »Hauptgrundsätze[n]« der Harmonik, die »den ersten Unterricht nicht erschweren und hem[m]en«. Er legt Wert darauf, dass die Schülerinnen und Schüler von Anfang an lernen, auch die elementarsten Klänge

²² Hiller 1860, S. 9.

²³ Hust 2006, insbesondere S. 45–63.

²⁴ Cornelius *Lp*, S. 1. **Streichungen** und {nachträgliche Einfügungen} durch Cornelius im Manuskript, [Zusätze M. S.].

²⁵ Ebd., S. 2.

²⁶ Ebd., S. 1.

– nämlich Tonika und Dominantseptakkord – sofort »folgerichtig und schön zu behandeln«,²⁷ und vermeidet es, ihnen in Gestalt der »übrigen {dissonierenden} Accorde« zu früh übermäßig viel »Material aufzuhäufen«, ehe sie »zu dessen rechter Verwendung geübt« sind.²⁸ Zunächst soll nur mit den »tonischen Dreiklängen« und dem »Dominantseptimenaccord« sowie ihren »Verwechslungen« gearbeitet werden:

Da hat nun der Schüler schon Mittel zur schönsten Musik. Er soll ganze Musikstücke großer Meister analysiren, die mit seltner Ausnahme fast nur auf Basis dieser beiden Harmonien stehen und soll nun hier schon, mit diesen Mitteln sich begnügend, die verschiedenartigste[n] praktischen Übungen machen.²⁹

Mit einer systematischen Vermittlung der Theorie will Cornelius nämlich erst beginnen, wenn die Schülerinnen und Schüler »so wohl zu bezifferten Bässen richtige Accorde, als zu Melodien die entsprechende Harmonie zu geben« imstande sind: Dann sollen sie »alle Accorde systematisch **übersichtlich** aneinanderreihen«. Hierauf folgt nochmals ein praktischer Teil, in dem die Schülerinnen und Schüler »an einem Beispiel von acht oder sechzehn Takten den ganzen Lehrgang wiederholen« und dabei ihre »ganze Erfahrung bethätigen« sollen.³⁰ Der Lehrplan schließt mit der Perspektive auf ein zwar immer noch die höheren Weihen des (dann nicht mehr von Cornelius, sondern von Rheinberger unterrichteten) Kontrapunkts nur vorbereitendes, aber doch schon relativ freies Komponieren nach historischen und – mit Chopin und Schumann – fast schon zeitgenössisch zu nennenden Vorbildern:

Und wenn er [der Schüler] durch diese Recapitulation sich im vollen und ruhigen Besitz aller Mittel der Harmonielehre fühlt, dann soll er den Schulmeister der ihm bis jetzt pflichtschuldigt im Nacken saß, einmal ganz vergessen und thun als könnt' er schon was und über das Accordbeispiel und die Modulationsanlage hinaus schon mit den erworbnen Mitteln das Schöne, das Poetische erstreben; [...] er soll Präludien im Sinne Bachs und Chopins schreiben und Lieder in der Weise Schuberts und Schumanns die oft nur die einfachsten Accorde zur Grundlage haben, dann wird er schon als ein willkom[m]ner Gast in die Lehrsäale des Contrapuncts und der höhern Formen treten.³¹

Ohne Zweifel stehen die Haydn-Nachbildungen nicht an dieser allerletzten Stelle von Cornelius' Harmoniekurs, sondern an der vorletzten: der Wiederholung des ganzen Lehrgangs »an einem Beispiel von acht oder sechzehn Takten«, was auch den auffälligen Umstand erklärt, dass Cornelius in ihnen immer nur die ersten Abschnitte von langsamen Sätzen verwendet, bei denen er zudem oft noch die Wiederholungszeichen weglässt (oder diese zumindest nicht klar notiert) und dadurch eigentlich den Formtypus der Vorlage verändert.

Wenn die Haydn-Analysen an dieser Stelle von Cornelius' Lehrgang verortet werden, wird offenbar, dass es in ihnen nicht zuletzt um praktische Übungen zur »Modulationsanlage« geht: Dies erklärt auch die Auswahl der Ausschnitte durch Cornelius, in denen relativ schnell ungewöhnliche Modulationswege und -ziele auftreten. Er hat in *Joseph Haydn's Quartetten* also wohl in erster Linie nach 16-taktigen Abschnitten mit zunehmend interessanten Modulationen gesucht. Am letzten von ihm analysierten langsamen Satzbeginn, dem des E-Dur-*Adagio* aus op.

27 Ebd., S. 4.

28 Ebd., S. 5.

29 Ebd., S. 4.

30 Ebd., S. 5.

31 Ebd., S. 5 f.

74/3, wird schließlich auch nachvollziehbar, dass er mit diesem Beispiel bereits den Übergang in die letzte Phase seines Kurses vorbereitet, in der es darum gehen wird, »mit den erworbnen Mitteln das Schöne, das Poetische [zu] erstreben«:³²

Dies Stück, mit welchem wir heute die kleine Reihe von Beispielen aus Haydn abschließen ist bei weitem das schönste. Während die früheren Stücke mit Ausnahme des ersten meist nur ein anmuthiges reizvolles Tonspiel entfalteten, dessen Gemüthseinfalt sich auf die Worte des Sängers zurückführen ließ: »Ich singe wie der Vogel singt« begegnen wir hier schon einer Ausdrucksweise welche wie die Offenbarung eines ganz besondern Gemüthszustandes im Tondichter zu uns spricht. Die früheren Stücke hatten im Ganzen etwas generell Ähnliches, bei allem Unterschiedlichen kann man sie im Gedächtniß mit einander verwechseln. Bei diesem vorliegend[em] Liedsatz ist dies nicht möglich, er steht da, wie eine Schönheit unter bloß anmuthig jugendlichen Mädchenerscheinungen.³³

Warum überhaupt Haydn?

James Deaville behandelt in seiner umfassenden Darstellung von Cornelius' Tätigkeit als Musikkritiker das Haydn-Manuskript zwar nicht detailliert, sondern erwähnt es nur im Anhang;³⁴ dennoch gibt er im Zusammenhang seiner Diskussion von Cornelius' Verhältnis zur Musik von Haydn einen Hinweis auf einen Ende 1867 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienenen Konzertbericht von Cornelius³⁵ und macht dabei eine Beobachtung, die auch Licht auf die Wahl der Streichquartettsätze im Manuskript wirft: »Cornelius seems to have most favored Haydn's slow movements«.³⁶

Einer der beiden langsamen Sätze von Haydn, die Cornelius in diesem Artikel bespricht, ist eindeutig identifizierbar: Da das Florentiner Quartett im betreffenden Konzert die »Mollquartette in G, D und A von Haydn, Schubert und Beethoven« spielt, muss es sich bei dem »mit Anmuth und Innigkeit vorgetragenen Quartett von Haydn mit seinem H dur-Andante, das wie ein stiller kleiner Waldsee den blauen Himmel spiegelt,«³⁷ um den besprochenen 2. Satz aus dem »Reiterquartett« in g-Moll op. 74/3 (Hob. III:74) handeln. Dieses Stück ist zwar nicht mit *Andante*, sondern mit *Largo assai* überschrieben und steht nicht in H-Dur, sondern in E-Dur, aber das einzige andere Streichquartett in g-Moll von Haydn (op. 20/3, Hob. III:33) enthält ein noch weniger passendes *Poco adagio* in G-Dur als 3. Satz. Zudem kann die sehr schnell vollzogene Modulation in die Dominanttonart H-Dur in op. 74/3 im Rückblick durchaus den irreführenden Eindruck hinterlassen, das Stück stehe insgesamt in dieser Tonart, und überhaupt ist anzunehmen, dass Cornelius erst nach seinem Konzertbesuch Einblick in die Partitur der haydnschen Streichquartette nehmen wird, also seine Einordnung des Satzes als *Andante* tendenziell auf seinem Höreindruck beruht, den ein in diesem Konzert möglicherweise zügig gespieltes *Largo assai* bei ihm hinterlassen hat. Bei Beethovens Quartett op. 132 hingegen beschäftigt er sich auch schon

³² Ebd., S. 6.

³³ Cornelius *HQ*, S. 11.

³⁴ Deaville 1993, S. 1794 f. (»Unpublished Articles and Sketches for Unpublished Articles by Cornelius«), hier S. 1795: »[Stadtbibliothek Mainz, Peter-Cornelius-Archiv] Musikalien 49[:] analyses of string quartets by Haydn, pp. 5–22.«

³⁵ Cornelius 1867 (abgedruckt in Cornelius 2004, S. 447–450).

³⁶ Deaville 1993, S. 1137.

³⁷ Cornelius 1867, S. 461 (Cornelius 2004, S. 449).

vor dem Konzert mit dem Notentext: »Vorher und nachher brütet man über der Partitur und sinnt über diese Apokalypse in der Bibel unserer großen Tonmeister.«³⁸

Es handelt sich bei dem angeführten Haydn-»*Andante*« also sicher um den Satz, dessen Beginn Cornelius als sechste und letzte Vorlage für Nachbildungen in seinen Lehrgang aufgenommen hat, und es liegt die Vermutung nahe, dass er überhaupt erst durch den Besuch des Konzerts des Florentiner Quartetts in München während des ersten Semesters seiner eigenen Unterrichtstätigkeit an der dortigen Musikschule auf die Idee gekommen ist, langsame Sätze aus Haydn-Quartetten in seinen Unterricht einzubeziehen. Derselbe Artikel enthält davor auch noch den Bericht über ein Konzert der Bilses'schen Kapelle,³⁹ in dem nach Berlioz' Ouvertüre *Le carnaval romain* ebenfalls ein langsamer Satz von Haydn in einer selten gehörten Tonart gespielt wird:

Und welchen schönen Contrast gab nun Bilsé nach diesem blendenden Bilde von Berlioz in dem erhaben einfach gezeichneten Fis dur-Andante von Haydn, welches das volle Quartett allein ausführte. Wie neu, wie von gestern das klang! Aber auch mit welcher Feinheit und Innigkeit des Vortrags wurde es gespielt! Ja da hieß es aus dem lauten Taumel der römischen Welt in einen kleinen deutschen Garten flüchten, wo die Menschen so schön wie die Blumen sind und beide friedlich bei einander wohnen.⁴⁰

Die Ausführung durch »das volle Quartett« meint wohl die orchestral-chorische Wiedergabe eines Streichquartettsatzes, und wie im Fall von op. 74/3 ist anzunehmen, dass es sich dabei wiederum nicht um ein *Andante*, sondern um den 2. Satz *Largo. Cantabile e mesto* in Fis-Dur aus dem Quartett in D-Dur op. 76/5 (Hob. III:79) handelt.⁴¹ Diese Zuordnung bleibt hypothetisch und das betreffende Stück ist durch Cornelius auch nicht in seinen Lehrgang aufgenommen worden, aber dennoch wird in seinem Kommentar seine in dieser Zeit wohl erwachende Motivation spürbar, sich auf der Suche nach geeignetem Unterrichtsmaterial mit Haydn zu beschäftigen.

Der Poetik-Lehrplan als Muster für den der Harmonie?

Der von Cornelius angestrebte Aufbau seines Harmonie-Unterrichts, in dem Theorie nur an zwei Stellen eingebracht wird (zunächst ganz elementar und beim zweiten Mal etwas systematischer) und ansonsten die praktische kompositorische Tätigkeit der Schülerinnen und Schüler im Zentrum steht,⁴² gleicht in auffälliger Weise seinem Vorgehen in der Poetik, das er ebenfalls in einem Lehrplan skizziert hat.⁴³ Mit Blick auf einige Formulierungen in jenem der Harmonie könnte man sogar vermuten, dass dieser nach dem Modell des Poetik-Lehrplans gestaltet worden ist und nicht umgekehrt, etwa wenn die Schülerinnen und Schüler in der Harmonie angehalten sind, »sich zum Dolmetsch in einer Sprache zu bilden ~~deren Gedichte~~ welche sich an der Lösung des Welträthsels versucht.«⁴⁴ Wie Cornelius an dieser Stelle »Gedichte« hineingerutscht und von ihm wieder gestrichen worden sind, so führt auch seine Beobachtung, »daß oft

38 Cornelius 1867, S. 461 (Cornelius 2004, S. 450).

39 Zu Benjamin Bilsé (1816–1902) und seinem Orchester siehe Grotjahn 2003.

40 Cornelius 1867, S. 460 f. (Cornelius 2004, S. 447 f.).

41 Der Beginn dieses Satzes ist – obwohl in Cornelius *HQ* nicht verwendet – ebenfalls in den Anhang dieses Beitrages aufgenommen worden (in der Fassung aus Haydn *Quartetten*). Auch die Herausgeber von Cornelius 2004 (S. 448, Anm. 13) schlagen diesen langsamen Satz als den hier gemeinten vor.

42 Vielsagend ist Cornelius' Bemerkung zu Hauptmann 1853, dem er für seinen Unterricht die Gesetze der Harmonik entnimmt: »Das Studium dieses Werkes selbst werde ich den Schülern erst nach völlig abgeschlossenem Compositionsstcursus anrathen.« Cornelius *Lp*, S. 2.

43 Ebd., S. 7–10.

44 Ebd., S. 2.

die poetischsten Stellen großer Werke sich auf die einfachsten harmonischen Beispiele zurückführen lassen« – die an sein schon besprochenes Prinzip erinnert, dass auch mit den einfachsten Harmonien sofort Musik gemacht werden soll («Jede, noch so einfache Folge von Accorden ist Gegenstand der aesthetischen Betrachtung») –, zu einem Vergleich mit der Dichtung: »[D]enn die Worte liegen in der Sprache, nur ihre begriffliche Vereinigung zu einem neuen Gedanken ist die Arbeit des Dichters«. ⁴⁵

Auch in der Poetik will Cornelius nicht in erster Linie eine »Kenntnißnahme aller möglichen älteren und neueren, antiken und romantischen Dichtungsformen« erreichen und somit keine »Bücherkenntniß[e]« vermitteln, sondern »Theorie und Praxis sollten auch hier immer Hand in Hand gehen«, ⁴⁶ und der ehemalige Schauspieler Cornelius kann in der Poetik mit den Schülerinnen und Schülern sogar am Vortrag arbeiten, was in der Musik den Lehrenden des jeweiligen »Specialfachs« vorbehalten bleibt – nicht umsonst figuriert Cornelius im Jahresbericht der Musikschule denn auch als »Lehrer der Harmonie und Rhetorik« (nicht Poetik). ⁴⁷

Dementsprechend setzt er in der Poetik wie in der Harmonie mit einem Minimum an Theorie ein, nämlich einer Wiederholung von »Elemente[n] der deutschen Grammatik«, ⁴⁸ deren folgende »Verwendung [...] zu schöner Darstellung völlig aus dem Innern des Schülers hervorgehen« soll, »ohne daß man zu peinlich an der Vollkom[m]enheit des Einzelnen haften bliebe«. ⁴⁹ So »würden die Hauptgesetze aller Dichtung und alles Vortrags derselben sich ganz unmerklich und scheinbar zufällig entwickeln«, indem die Schülerinnen und Schüler in praktischen Übungen ihnen selbst auf die Spur kommen, nicht indem Cornelius sie ihnen vorweg theoretisch vermittelt. »[K]lassische Beispiele guter Prosa« ⁵⁰ werden ebenso studiert wie »subjective Lyrik [...] zum Muster, zur Analyse, zum Vortrag« ⁵¹ gegeben, und der Lehrer bemüht sich, die Schülerinnen und Schüler »zur Nachahmung anzureizen«. ⁵² Die Vermittlung von systematischer Theorie folgt wie in der Harmonie erst nach solcher Selbstübung:

Dann erst gebe ich dem in dieser Weise vorbereiteten Schüler eine systematische Lehre der Metrik, einen Überblick über alle ihre Mittel. [...] Im fortwährenden Geleit der Selbstübung {und der kritischen Analyse} durchwandere er dann die Formengebiete der klassischen und romantischen Poesie und wenn ihm seine eignen Versuche auch keinen Platz auf dem Parnas geachtet haben, so wird er schon an dem Vortrag und etwa der Composition schöner Dichtungen zeigen, wieviel er dieser Selbstübung zu verdanken hat. ⁵³

Seinen Dienstgebern gegenüber, für die er diese Lehrpläne verfasst und die wahrscheinlich einen stärker regelbasierten Ansatz und weniger künstlerische Ermächtigung der Schülerinnen und Schüler erwarten, meint sich Cornelius fast entschuldigen zu müssen:

Ich vermesse mich damit nicht, Dichter bilden zu wollen, sondern strebe nur den nothwendigen Grad dichterischer Bethätigung und Selbstübung im Schüler zu ermöglichen erreichen ~~der~~ welcher ihm ein unterscheidendes Urtheil über Schön oder nicht schön und damit Geschmack

⁴⁵ Ebd., S. 3.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ *KBMMJb* 1875, S. 6 und sinngemäß auch im Nekrolog im selben Band (Anonym 1875).

⁴⁸ Wie in der Harmonie auf Hauptmann greift Cornelius in der Poetik auf ein aktuelles Lehrwerk zurück: Koch 1860 (Cornelius 2004, S. 427, Anm. 5).

⁴⁹ Cornelius *Lp*, S. 7.

⁵⁰ Ebd., S. 8.

⁵¹ Ebd., S. 9.

⁵² Ebd., S. 8.

⁵³ Ebd., S. 9 f.

und richtiges Verständniß der Poesie einzig verleihen und ihm die Erkenntniß der inneren Form verschaffen kann.⁵⁴

Die Verwandtschaft dieses Ansatzes mit dem in der Harmonie ist offensichtlich, und die Haydn-Analysen und -Nachbildungen sind wahrscheinlich analog der Vorgangsweise in der Poetik gestaltet, in der Cornelius Gedichte analysieren und ihren »innersten Inhalt [...] anders ein-
kleide[n]« lässt.⁵⁵

Besonders bemerkenswert erscheint, dass im Zusammenhang dieser Selbstübungen nicht nur eine »Kritik dieser unregelten, ungelehrten Versuche«⁵⁶ der Schülerinnen und Schüler durch den Lehrer zu erwarten ist, sondern dass damit eigentlich auf die »so unentbehrliche Selbstkritik« der angehenden Künstlerinnen und Künstler hingearbeitet wird und dass sogar die gemeinsam studierten und analysierten Meisterwerke ausgesprochen kritisch betrachtet werden, denn »es kann an derselben Stelle ein Anderes, Besseres, Schlechteres stehen – es wird zu entscheiden sein, was den innersten Bedingungen der Schönheit, der Natürlichkeit am meisten anspricht«.⁵⁷ Im Poetik-Lehrplan wird in ähnlicher Weise versucht, nachzuvollziehen, »wie [...] grade diese und keine andre äußere Form die richtige war, oder daß sie es nicht war und daß der Dichter diesmal nicht seine volle Höhe erreichte«.⁵⁸

In den Haydn-Analysen zeigt sich dieser Versuch, auch dessen Streichquartett-Œuvre als Ergebnis einer sich fortschreitend verbessernden Entwicklung zu zeigen, im bewussten Rückgriff auf ein vermeintliches Frühwerk des Meisters (das, wie Cornelius noch nicht wissen kann, gar nicht von Haydn selbst stammt), und an diesem Beispiel wird das Anliegen des Nachbildungs-Lehrgangs nachvollziehbar erklärt:

Indem wir mit diesem Stück in eine frühere Zeit Haydns, aus op 55 zu op 3 zurückgreifen, belauschen wir den Meister im Werden und wir genießen schon einen Vortheil den wir aus der anhaltenden Beschäftigung mit dem vorigen Stücke gewonnen, daß wir unsre Kritik ~~unser~~ das unterscheidende Urtheil über Mängel und Vorzüge gestärkt finden. Das ist es ja, was wir auf diesem Wege erreichen möchten durch genaues Anschauen und Prüfen von Meisterwerken und durch Versuche zu deren Nachbildung uns künstlerischen Geschmack anzueignen und durch ein geklärtes Anschauen das Schöne voller und inniger zu genießen. So lehrt uns diese frühere Arbeit des Meisters, grade durch die Ähnlichkeit der äußeren Umrisse die spätere Meisterarbeit recht verstehen und erkennen.⁵⁹

54 Ebd., S. 7.

55 Ebd., S. 9.

56 Ebd., S. 1.

57 Ebd., S. 3.

58 Ebd., S. 9.

59 Cornelius *HQ*, S. 3.

S.	Quelle	S.	Edition
1f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1. <i>Andante più tosto Allegretto</i> f-Moll 2/4, T. 1–26: P & K	1 f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1. <i>Andante più tosto Allegretto</i> f-Moll 2/4, T. 1–26: P & K
3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. <i>Andante</i> C-Dur 2/4, T. 1–18: P & K [S. 4 nicht beschrieben]	15 f.	a., Frl. Rosa Keyl N fis-Moll 2/4 (26 T.) & K
5	2., Frl. John: N <i>Andante</i> a-Moll 2/4 (26 T.) & K	5	2., Frl. John: N <i>Andante</i> a-Moll 2/4 (26 T.) & K
6	3., Frl. Ida Herbeck: N <i>Andante</i> d-Moll 2/4 (26 T.) & K & alternatives Ende (T. 12–26)	6	3., Frl. Ida Herbeck: N <i>Andante</i> d-Moll 2/4 (26 T.) & K & alternatives Ende (T. 12–26)
7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2. <i>Andante con moto</i> B-Dur †2/4§, T. 1–16: P & K	3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. <i>Andante</i> C-Dur 2/4, T. 1–18: P & K [S. 4 nicht beschrieben]
8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2. <i>Adagio</i> F-Dur 6/8, T. 1–20: P & K	17-1	John 1. N G-Dur 2/4 (22 T.)
9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. <i>Andante più tosto Allegretto</i> B-Dur †2/4°, T. 1–24: P & K [S. 10 nicht beschrieben]	17-2	John 2. N B-Dur 2/4 (18 T.)
11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. <i>Largo</i> E-Dur C, T. 1–22: P & K [S. 12 nicht beschrieben]	18-1	Herbeck 1. N <i>Andante</i> D-Dur 2/4 (17 T.)
13	Menuetto/Trio op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. A-Dur †3/4: P & K [S. 14 nicht beschrieben]	7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2. <i>Andante con moto</i> B-Dur †2/4§, T. 1–16: P & K
15 f.	a., Frl. Rosa Keyl N fis-Moll 2/4 (26 T.) & K	17-3	John 3. N C-Dur †2/4§ (16 T.)
17-1	John 1. N G-Dur 2/4 (22 T.)	8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2. <i>Adagio</i> F-Dur 6/8, T. 1–20: P & K
17-2	John 2. N B-Dur 2/4 (18 T.)	9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. <i>Andante più tosto Allegretto</i> B-Dur †2/4°, T. 1–24: P & K [S. 10 nicht beschrieben]
17-3	John 3. N C-Dur †2/4§ (16 T.)	11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. <i>Largo</i> E-Dur C, T. 1–22: P & K [S. 12 nicht beschrieben]
17-4	John 4. »frei« C-Dur †C (16 T.)	17-4	John 4. »frei« C-Dur †C (16 T.)
18-1	Herbeck 1. N <i>Andante</i> D-Dur 2/4 (17 T.)	18-2	Herbeck 2. »frei« fis-Moll 3/8 (20 T.)
18-2	Herbeck 2. »frei« fis-Moll 3/8 (20 T.)	13	Menuetto/Trio op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. A-Dur †3/4: P & K [S. 14 nicht beschrieben]
19 f.	[nicht beschrieben]	19 f.	[nicht beschrieben]
21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3. G-Dur 3/4: P	21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3. G-Dur 3/4: P
22	[Notate aus Choralensätzen von J. S. Bach]	22	[Notate aus Choralensätzen von J. S. Bach]

Tabelle Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten* (Cornelius HQ), Struktur der Quelle (links) und Neuordnung ihres Inhalts in der Edition (rechts). – Mit Schattierung: Vorlagen, ohne Schattierung: Schülerinnen, **geschwärzt**: nicht in den Kontext der Nachbildungen langsamer Sätze gehörend. – **P**: Partitur Haydn, **K**: Kommentar Cornelius, **N**: Nachbildung Schülerin, *) von Roman Hoffstetter (nicht von Haydn), †) mit Auftakt, §) mit ungewöhnlicher Modulation im 1. Teil (in die Tonart der III. Stufe in Dur), °) ohne Modulation im 1. Teil; S. 17/18: vier Arbeiten von Agnes John, zwei von Ida Herbeck auf je einer Seite.

Umstellung der Reihenfolge des Materials in der Edition

Für die in diesem Band enthaltene Edition des Manuskripts⁶⁰ wurde versucht, das in ihm enthaltene Material so anzuordnen, dass die durch Cornelius analysierten Abschnitte aus Haydns Quartetten jeweils zusammen mit den dazugehörigen Nachbildungen seiner Schülerinnen betrachtet werden können. Wie der Aufstellung des Inhalts des Manuskripts zu entnehmen ist (siehe die linke Hälfte der Tabelle), stehen die Analysen in seiner ersten, die Nachbildungen hingegen großteils in seiner zweiten Hälfte, wohl weil Cornelius' Vorbereitung seiner Vorlesungsreihe jeweils weiter fortgeschritten war, als die Schülerinnen ihm Abschriften ihrer Nachbildungen von bereits analysierten Stücken abgeben konnten.⁶¹ So hatte er seine zweite Analysestunde über op. 3/2 (S. 3) wohl bereits konzipiert und sogar schon gehalten, als er die Nachbildungen zum in der ersten Stunde (S. 1f.) behandelten Abschnitt aus op. 55/2 erhielt, die er deswegen erst anschließend an op. 3/2 in sein Heft kopieren und kommentieren konnte (Nachbildungen von Agnes John auf S. 5 und von Ida Herbeck auf S. 6). Außerdem bezieht sich auch die erst auf Seite 15 f. ins Manuskript aufgenommene und besprochene Nachbildung von Rosa Keyl eindeutig auf den zuallererst analysierten Abschnitt aus op. 55/2, wie nicht nur der Struktur der Arbeit von Rosa Keyl an sich, sondern auch verschiedenen Formulierungen in Cornelius' Kommentar zu entnehmen ist, der die Nachbildung detailliert mit dem Vorbild vergleicht.⁶² Alle drei erwähnten Nachbildungen dieses Satzes stehen wie ihre Vorlage (f-Moll) in Molltonarten (fis-Moll, a-Moll, d-Moll) und umfassen wie sie genau 26 Takte im 2/4-Takt, die in zwei der drei Nachbildungen mit *Andante* überschrieben sind (nach der Vorlage *Andante più tosto Allegretto*). Sie sind gemäß der ihnen jeweils vorangestellten Nummerierung (»a.« – »2.« – »3.«) in der Edition in der Reihenfolge Keyl – John – Herbeck angeordnet; warum die Version von Rosa Keyl erst viel weiter hinten Eingang ins Manuskript gefunden hat, muss offen bleiben. Allerdings erscheint es angesichts der sich in Cornelius' Notizbüchern stetig ändernden und immer wieder neu entworfenen Gruppenzusammensetzungen als durchaus denkbar, dass Rosa Keyl später in diese Gruppe eingetreten ist und die erste Aufgabe nachgeholt hat. Oder hat sie umgekehrt – vielleicht krankheitsbedingt – die Gruppe früher wieder verlassen und nachträglich doch noch die erste Aufgabe abgegeben?

Auch bei den auf den Seiten 17 und 18 gesammelt aufgenommenen Nachbildungen von Agnes John und Ida Herbeck wurde versucht, sie ihren wahrscheinlichen Vorlagen zuzuordnen, was eine schwierigere Aufgabe darstellt, da Cornelius diese Arbeiten nicht kommentiert hat. Die Zuordnung fällt bei den möglichen Nachbildungen von op. 3/2 nicht immer eindeutig aus, auch wenn die betreffenden Stücke von Agnes John und von Ida Herbeck sämtlich in Durtonarten und im 2/4-Takt ohne Auftakt stehen und wie die Vorlage geringfügig länger sind als die regelmäßigen 8+8 Takte. Beim dritten Stück von Agnes John hingegen erscheint die Zuordnung zu op. 71/3 fraglos und überzeugend, da diese Nachbildung neben der Länge und dem Auftakt sogar den ungewöhnlichen Modulationsweg im 1. Teil von der Vorlage übernimmt (Haydns op. 71/3 moduliert von B-Dur nach d-Moll, Agnes John von C-Dur nach e-Moll).

⁶⁰ Zirwes et al. 2024, S. 77–101.

⁶¹ Vgl. die Absichtserklärung im Lehrplan: »Für den Lauf des Unterrichtes verlange ich von den Schülern in jeder Stunde eine Abschrift ihrer Arbeiten, welche ~~mein~~ Eigentum der Schule bleibt und mir ein Bild von dem Weg ihrer Entwicklung geben [sic]; auch werden manche glückliche Entwicklungsmomente der begabteren Schüler als Beispiele und Anknüpfungspunkte für später Kom[m]ende zu benutzen sein.« Cornelius *Lp*, S. 1.

⁶² Etwa »Bei Haydn ist die Dominante schon in Takt 15 erreicht, sie wird in Takt 16 bestärkt und bestätigt«, »Die Wendung nach B moll Takt 9–12 ist bei Haydn fest cadenzirt« oder »Wie fest schreitet dagegen bei Haydn der Baß von B durch H nach der Dominante C von F moll«. Cornelius *HQ*, S. 15.

Praktische Durchführung: eine möglicherweise gescheiterte Unternehmung ...

Zu den übrigen von Cornelius analytisch kommentierten Abschnitten aus Werken Haydns sind entweder keine Nachbildungen mehr entstanden oder aber die ganze Unterrichtssequenz wurde trotz bereits erfolgter Vorbereitung vorzeitig abgebrochen. Auf diese zweite Möglichkeit könnte eine vielleicht allzu große und nicht angemessen überbrückbare Differenz hinweisen, die sich zwischen den Vorlagen und den Nachbildungen auftut: Die von Cornelius analysierten Sätze Haydns reihen ausgesprochene Sonderfälle aneinander, die einen Einblick in unregelmäßige und anspruchsvolle kompositorische Lösungen bieten, während den Arbeiten seiner Schülerinnen ausnahmslos anzumerken ist, dass sie sich satztechnisch auf einem nicht besonders fortgeschrittenen Niveau bewegen und mit viel grundlegenden Problemen zu kämpfen haben. Möglicherweise sieht Cornelius selbstkritisch ein, dass er seine Schülerinnen mit komplexen Harmoniefolgen wie denjenigen im E-Dur-*Largo* aus op. 74/3 überfordert und dass er in seinem schon dargestellten Bestreben, mit den Haydn-Nachbildungen den Schülerinnen nicht zuletzt Anregungen in Hinblick auf modulatorische Prozesse zu geben, zu schnell fortgeschritten ist. Am Beispiel von Agnes Johns Nachbildung von op. 55/2 in a-Moll (S. 5) und Cornelius' Kommentar dazu wird deutlich, dass den Schülerinnen die Voraussetzungen in Bezug auf normale Modulationsprozesse in leitereigene Tonarten fehlen, um die haydnischen Eigenheiten einordnen und nachbilden zu können, mit denen sie Cornelius in schneller Folge konfrontieren wird:

Das Aushalten des Quartsextaccordes Takt 24 ist sehr hinderlich. Takt 13–14 ist die Auflösung nach Fis dur an und für sich ganz interessant, aber für dies kurze Stück ist sie allzu leiterfremd, und sie bereitet nicht einmal E dur, in welchem sie ja auch leiterfremd ist, gut vor, nein! der unerbittliche Quartsextaccord von E tritt auch hier allzu heftig ein, ohne angeklopft zu haben.⁶³

Demnach könnte Cornelius seinen Unterricht zu den Haydn-Analysen und -Nachbildungen schon nach wenigen Stunden wieder abgebrochen oder sich zumindest fortan auf die Analyse der Stücke von Haydn beschränkt haben. Ohnehin ist auch die Frage nach der Praktikabilität dieses ganzen Unterrichtskonzepts der »Nachbildung von Meisterwerken« zu stellen, hinsichtlich derer einige Aspekte klärungsbedürftig erscheinen: Diente Cornelius' Manuskript tatsächlich zur Gänze der Vorbereitung seines Unterrichts oder handelt es sich dabei zumindest teilweise auch um eine nachträgliche Dokumentation desselben? Es ist kaum vorstellbar, dass eine nicht nur im schriftlichen, sondern gewiss auch im mündlichen Ausdruck versierte Lehrperson wie Cornelius in einer Kleingruppe von nur drei bis fünf Schülerinnen einen vorweg ausformulierten analytischen Text abgelesen haben könnte, statt mit den Schülerinnen im Gespräch angesichts von Haydns Partitur diese Analyse erst zu entwickeln. Wie hätte er gleichzeitig zum Vorlesen aus seinem Manuskript den Schülerinnen die analysierten Partituren zugänglich machen sollen? Angesichts der dicht gedrängten Folge von einstündigen Unterrichtseinheiten ohne Pausen in Cornelius' Stundenplan ist es ebenfalls kaum denkbar, dass er Zeit dafür hatte, die zu analysierenden Sätze Haydns vor der Stunde nochmals an die im Unterrichtsraum wahrscheinlich vorhandene Tafel zu schreiben. Außerdem mussten die Schülerinnen diese Partituren anschließend auch noch selbst abschreiben, um sie als Hausaufgabe nachbilden zu können – auch diese Arbeit kann aufgrund des dafür nötigen Zeitaufwands unmöglich innerhalb der einen zur Verfügung stehenden Stunde erfolgt sein. Was im heutigen Musiktheorie-Unterricht mit seinen selbstverständlich verfügbaren Möglichkeiten der mechanischen oder

63 Ebd., S. 5.

digitalen Reproduktion, Vervielfältigung, Projektion und Versendung von schriftlichen Unterlagen ohne großen Aufwand realisierbar wäre, muss unter den technischen Voraussetzungen um 1870 etwa folgendermaßen abgelaufen sein:

- Als Vorbereitung auf den Unterricht wählt Cornelius das mit den Schülerinnen zu besprechende Stück von Haydn aus und schreibt es in sein Heft ab (op. 55/2 auf S. 1) – im Sinne des eingangs angesprochenen Exzerpts »[a]us *Joseph Haydn's Quartetten*«. Wenn er nicht privat über eine große Sammlung an Musikalien verfügt, tut er dies wohl in der Bibliothek der Musikschule, sucht vielleicht gleich mehrere zu besprechende Stücke auf einmal aus, kopiert sie jeweils an den Beginn einer Seite und lässt deren Rest und allenfalls noch Seiten dazwischen frei, auf denen er später seine Kommentare und die Nachbildungen der Schülerinnen nachtragen wird.
- Den eigentlichen Unterricht hält Cornelius am Klavier, während die Schülerinnen hinter oder neben ihm sitzen oder stehen. Alle blicken gemeinsam auf sein Heft mit dem Exzerpt; Cornelius spielt den von ihm ausgewählten Satz vor und analysiert ihn aus dem Stegreif, die Schülerinnen beteiligen sich vielleicht am Gespräch und machen sich möglicherweise Notizen.
- Da für Cornelius nach dieser Stunde sofort die nächste Unterrichtseinheit mit einer anderen Gruppe folgt, überlässt er den Schülerinnen der Haydn-Gruppe nach ihrer Stunde sein Heft, damit sie das eben gemeinsam analysierte Stück abschreiben können, das sie als Hausaufgabe nachbilden sollen. Deswegen befinden sich die Haydn-Exzerpte auch in einem separaten Heft. Die Schülerinnen geben ihm dieses Heft zurück, sobald sie je für sich mit dem Abschreiben der Vorlage fertig sind, während er selbst schon die nächste Stunde hält.
- In seiner Nachbereitung schreibt Cornelius unter der im Unterricht analysierten Partitur auf dem noch freien Teil der betreffenden Seite nieder, was er mit den Schülerinnen besprochen hat. Nach der ersten Stunde, in der er viele Grundlagen vermittelt hat, wird dieser Text so lang, dass er auch noch die folgende Seite 2 des Heftes füllt. Oben auf Seite 3 wird mit op. 3/2 als Vorbereitung auf die nächste Stunde der neue zu analysierende Abschnitt hingeschrieben, falls er nicht ohnehin aus der angesprochenen längerfristigen Vorbereitung bereits dort eingetragen ist.
- In der zweiten Stunde analysiert Cornelius mit seinen Schülerinnen in vergleichbarer Weise op. 3/2. Sie schreiben anschließend an die Stunde wieder diese Vorlage ab. Außerdem können sie bei Bedarf oder Interesse Cornelius' nun schriftlich vorliegende Analyse von op. 55/2 nachlesen oder sogar ebenfalls abschreiben, und in der Nachbereitung formuliert Cornelius wieder seine im Unterricht mit den Schülerinnen entwickelte Analyse von op. 3/2 aus und füllt mit diesem Text die Seite 3 des Heftes (warum Seite 4 unbeschrieben bleibt, ist offen). Dieser Prozess der Analyse der Vorlagen kann in dieser Form weitergeführt werden. Es scheint allerdings auch nicht völlig undenkbar, dass Cornelius seine Analyse schon vor der jeweiligen Stunde vorlesungsartig ausformuliert hat und sie dann während der Stunde mit den Schülerinnen durchgeht.
- Mit geringer zeitlicher Verschiebung beginnt der mit dem Analyseprozess eng zusammenhängende Umgang mit den Nachbildungen: In der zweiten Stunde geben mindestens Agnes John und Ida Herbeck Cornelius Reinschriften ihrer eigenen Nachbildungen von op. 55/2 ab, die Cornelius einsammelt und in der Folge in sein Heft kopiert und mit einem Kommentar versieht (die Nachbildung von Agnes John auf Seite 5, diejenige von Ida Herbeck auf Seite 6).

- Er kann diese Nachbildungen entweder sofort nach Erhalt besprechen (und mit der in seinem Heft enthaltenen Vorlage vergleichen) oder dies erst in der nächsten Stunde tun, nachdem er sie ebenfalls ins Heft kopiert hat.
- Auch bei seiner eigenen Alternativversion des Schlusses zur Nachbildung von Ida Herbeck (S. 6 unten) bleibt offen, ob er sie schon in der Stunde improvisiert und in der Nachbereitung aufgeschrieben oder erst nachträglich komponiert hat.
- Auf jeden Fall scheint Cornelius durch das Zusammentragen aller Vorlagen, Analysen, Nachbildungen, Kommentare und Alternativlösungen kontinuierlich darauf hinzuwirken, das anfänglich von leeren Seiten durchsetzte Haydn-Exzerpt nach und nach zu einer lückenlosen Dokumentation eines wie dargestellt facettenreichen Unterrichtsprozesses anzureichern.

Dass die Nachbildungen der Schülerinnen der modulatorisch immer komplexeren Faktur der Vorlagen teilweise nicht gerecht werden, ist als mögliches Problem, das zum Abbruch dieser Unterrichtssequenz geführt haben könnte, schon angesprochen worden (es hätte keinen Sinn gemacht, den Schülerinnen immer noch außergewöhnlichere Beispiele als Vorlagen zu geben). Ein weiterer und vielleicht gewichtiger Grund könnte in dem Umstand liegen, dass sich der ursprüngliche Zeitplan von Cornelius nicht mehr aufrechterhalten ließ, da es im Verlauf der Sequenz immer schwieriger wurde, sowohl die wahrscheinlich wachsende Zahl der Nachbildungen des zuletzt durchgenommenen Werkes zu besprechen als auch jeweils wieder ein neues Stück als Vorlage zu analysieren. Aufgrund des beschriebenen anzunehmenden Arbeitsprozesses hätten die Schülerinnen in einer Stunde wahrscheinlich

- die Aufgabe der letzten Stunde abgegeben,
- von Cornelius Rückmeldung entweder direkt dazu oder aber zu ihrer Aufgabe der vorletzten Stunde erhalten,
- im Unterricht gemeinsam mit ihm ein neues Stück analysiert und danach abgeschrieben, um es wiederum bis zur nächsten Stunde nachzubilden.

So trug in paradoxer Weise wohl gerade der Erfolg seines Unterrichts, der sich in Form vieler erarbeiteter Nachbildungen niederschlug, dazu bei, den Fortschritt dieses Unterrichts tendenziell zu beeinträchtigen: Aufgrund der beschränkten Zeit musste sich Cornelius entscheiden, eher Nachbildungen zu besprechen oder aber neue Vorlagen zu analysieren. Der weitere Inhalt des Manuskripts, in dem ausformulierte Analysen von neuen Stücken einerseits und unkommentierte Sammlungen von Nachbildungen andererseits nebeneinander stehen, deutet darauf hin, dass er sich tendenziell für die Analyse von neuen Stücken entschieden hat.

Einen besonders interessanten Teil seines Haydn-Manuskripts bildet die kurze Passage, in der Cornelius selbst den Schluss von Ida Herbecks Nachbildung von op. 55/2 nochmals »freier ausarbeitet« (S. 6) und ein alternatives Ende zur Version seiner Schülerin komponiert, an dem deutlich wird, worauf er mit dieser Übung der »Nachbildung von Meisterwerken« eigentlich hinaus will: Er nimmt die bereits von Haydn (T. 20–22) vorgeführte dreitaktige Prolongation der Harmonie der neapolitanischen II. Stufe sinngemäß auf (in seiner »Abänderung« T. 21–23), versetzt sie aber – den Lagen der Instrumente innerhalb der von f-Moll zu d-Moll veränderten Tonart gemäß – in einen anderen Außenstimmensatz, der ebenso folgerichtig in die abschließende Kadenz in der Grundtonart zurückführt wie der ursprünglich von Haydn entwickelte (Notenbeispiel 2).

J. Haydn: op. 55/2, 2. **Andante più tosto Allegretto** (*Joseph Haydn's Quartetten*, Bd. 5, S. 35 f.)

17

p *fz* *p*

P. Cornelius: Abänderung der Nachbildung von Fr. Ida Herbeck (*Aus Joseph Haydn's Quartetten*, S. 6)

17

p *f* *p*

Notenbsp. 2 Haydn: op. 55/2, 2. Satz (nach der Edition Haydn *Quartetten*, Bd. 5, S. 35 f.) und Cornelius' Abänderung des Schlusses der Nachbildung von Ida Herbeck (Cornelius *HQ*, S. 6). Reduktion auf Außenstimmen und Generalbassbezeichnung. Haydn, T. 25, Bass: im Kleindruck Angleichung des Rhythmus der Vc.-Stimme durch Cornelius.

Diese auch rein handwerklich interessante Prozedur soll hier als durch Cornelius selbst vorbildhaft realisierte Lösung seiner im Lehrplan für Poetik formulierten Aufgabe interpretiert werden, »daß er [der Schüler] mir den innersten Inhalt von Gedichten solcher Meister anders einkleidet, daß er dem Gefühl eine andre Form gibt«. Wie laut Cornelius in der Dichtung die hier angesprochenen Meister »Goethe, Eichendorff, Uhland[,] Heine«⁶⁴ Gefühle in Gedichte gegossen haben, die nachempfunden und in eine neue sprachliche Form übersetzt werden sollen, so sind es in der Übertragung dieser Idee auf die Musik die großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven, deren ganz individuelle harmonische Entwürfe zu analysieren und in verwandelter Form wiederzugeben sind, denn: »Diese drei Meister bilden für den Moment in welchem wir leben die sicherste Orientirung für das was schön ist. Ihre Werke sind in einer Weltsprache geschrieben, die Allen verständlich ist. Hier sind wir sicher das Schöne im[m]er und überall zu finden«. ⁶⁵ Dabei geht es Cornelius, wie er auch in seiner eigenen Lösung der Aufgabe demonstriert, gar nicht um eine strenge Stilkopie eines Satzes à la Haydn, sondern dessen struktureller Grundriss darf auch (oder soll sogar) in einer zeitgenössisch-romantischen Sprache überbaut werden: Auch eher weit hergeholte Tonartverbindungen findet Cornelius, wie schon am Beispiel der Nachbildung des selben Stücks von Agnes John zitiert, »an sich ganz intressant«. ⁶⁶

Von einer wahrscheinlich ebenfalls geplanten Sequenz zu Menuetten von Haydn wurde dann nur noch die erste Analyse gehalten, und die abschließenden »freien« Übungen von Agnes John und Ida Herbeck mögen – da sie vielleicht nicht repräsentativ genug geraten sind, um für den krönenden Abschluss seines Harmonie-Lehrgangs im Übergang zur ernsthaft poetischen Komposition stehen zu können – wohl eher als Teil von Cornelius' Versuch zu verstehen sein, die Unterrichtssequenz zu langsamen Sätzen Haydns, deren Anforderungen die zeitlichen Möglichkeiten innerhalb des Harmonielehre-Kurses an der Münchner Musikschule zu dieser Zeit übersteigen, mit einer versöhnlichen Schlussaufgabe abzurunden. Dass er sie ebenfalls in seine Dokumentation aufnimmt, führt auch vor Augen, dass sich Cornelius wirklich ernsthaft für die »Versuche« seiner Schülerinnen und Schüler interessiert, »sich musikalisch auszusprechen«, wie er das in seinem Lehrplan angekündigt hat.⁶⁷

64 Cornelius *Lp*, S. 9.

65 Cornelius HQ, S. 1.

66 Ebd., S. 5.

67 Cornelius *Lp*, S. 1.

... und langfristiger Erfolg

Mindestens zwei der drei Schülerinnen, deren Haydn-Nachbildungen Cornelius kommentiert hat, entfalten nach Beendigung ihres Studiums beachtliche Karrieren als Sängerinnen. Ida Herbeck (1851–1915) wird offenbar bereits 1872 direkt von der Musikschule an die Münchner Hofoper engagiert, wechselt 1873 ans Mannheimer Hoftheater, beendet nach ihrer Heirat mit dessen technischem Direktor Oskar Auer ihre Bühnenkarriere und wird Hochschullehrerin mit Anstellungen in Mannheim, Dresden und Berlin.⁶⁸ Im Frühjahr 1912 vertritt sie in der großen Berliner Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* die Musikpädagogik.⁶⁹ Bereits 1902 kommen in Dresden in einem »Weihnachts-Concert [...] unter gefälliger Mitwirkung von Gesangsschülerinnen der Frau Ida Auer-Herbeck« zwei von Cornelius' *Weihnachtsliedern* op. 8 zur Aufführung.⁷⁰

Rosa Keyl tritt 1891 als private Gesangslehrerin in München in Erscheinung: Sie veranstaltet ein Konzert ihrer Schülerinnen, bei dem auch einzelne Hofmusiker mitwirken, darunter der Klarinettist Wittstatt [sic];⁷¹ bereits ein Jahr später wird sie im *Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern* unter dem Namen Rosa Wittstatt-Keyl als Hofsängerin genannt (und Bernhard Wittstatt als Klarinettist mit Verpflichtung zur Bassklarinette).⁷² Als Rosa Wittstatt-Keyl 1897 einen Liederabend in München gibt, streut sie Reminiszenzen an ihre Studienzeit an der Königlichen Musikschule, die mittlerweile Königliche Akademie der Tonkunst heißt, in ihr Programm ein und singt neben einem Lied von Josef Gabriel Rheinberger auch vier Lieder von Peter Cornelius: »Erwachen«/»Am Morgen« aus den nachgelassenen *Brautliedern*, »Ein Ton« op. 3/3, »Schmetterling« op. 1/4 und das »Wiegenlied« op. 1/3 (Programm siehe Abbildung 2).⁷³

Die Schülerinnen von Cornelius' Haydn-Lehrgang pflegten also Kompositionen ihres Lehrers in ihre Programme aufzunehmen. So beruhen denn die Formulierungen im Nachruf auf Peter Cornelius, der 1875 im Jahresbericht der Musikschule erscheint, durchaus auf echter Wertschätzung, die auch eine von Seiten der Schülerinnen und Schüler gewesen sein muss. Sie haben wohl nicht zuletzt sein Bemühen um ungewöhnliche didaktische Ansätze geschätzt, wie sie in den Haydn-Nachbildungen dokumentiert sind, die sich wie dargestellt seiner eigenen späten Entdeckung von Haydns Streichquartetten verdanken:

Was hier besonders hervorgehoben werden muss, ist die segensreiche Tätigkeit, die Cornelius als Lehrer an unserer Schule entfaltet hat. Er besass in hohem Grade die Gabe, seine Schüler anzuregen und sich in ihren Geist hinein zu versetzen. Bis an seinen Tod bewahrte er sich eine ungewöhnliche Frische und Jugendlichkeit, und wie er selbst eine für das Höchste und Edelste begeisterte Natur war, so wusste er auch seine Schüler für die idealsten Ziele zu erwärmen. Er war jung mit seinen Schülern, er strebte und arbeitete mit seinen Schülern, dafür wurde er mit seltener Hingabe von ihnen verehrt und geliebt. [...] Nicht bloss der Lehrer in der Rhetorik und Harmonie-

68 Kutsch/Riemens 2003, S. 175.

69 »Die Frau im Beruf. Gruppe 18: Die Frau in der Musik. [...] Unterabteilung II: Pädagogik und Musikwissenschaft. [...] a) Musikpädagogische Arbeiten. Ida Auer-Herbeck [...]«. *DFHB* 1912, S. 55–57.

70 »Dresden. [...] 14. Dezember 1902. Weihnachts-Concert (44. Aufführung) unter gefälliger Mitwirkung von Gesangsschülerinnen der Frau Ida Auer-Herbeck [...]. Cornelius (Zwei Weihnachtsgesänge für Sopran mit Begleitung der Orgel: a. Christbaum, b. Christkind [Fr. {Natalie} Ziller]).« *NZfM* 1903, S. 282.

71 »München, Mai 1891. [...] Zu nennen sind ferner die beiden Productionsabende, welche die Gesangslehrerinnen Frau E. Kaula und Fr. Rosa Keyl je mit ihren Schülerinnen, ebenfalls im Museumsaaale, veranstaltet haben [...]. Im [...] Concert Keyl [wirkten] die HH. Hofmusiker Hoyer (Horn), Wittstatt (Clarinette) und Zwerger (Harfe) mit.« *MWb* 1891, S. 368.

72 »K. Hofmusik-Intendanz. [...] Vokal-Musik. [...] Alt: [...] Rosa Wittstatt-Keyl [...]. Hofmusiker. [...] Klarinette: [...] Bernh. Wittstatt (zugl. Baß-Klarinettist)«. *HSHbKB* 1892, S. 154–156.

73 Konzertprogramm *Lieder-Abend Rosa Wittstatt-Keyl*, München – Museum, 15.3.1897, Beilage zu *MKTA* 1897.

lehre, sondern der ganze Mensch mit seinem warmen und edlen Herzen, mit seinem unermüdlichen Fortschrittsdrang, mit seiner viel umfassenden Bildung, mit seinem regen Interesse für die Gesamtaufgabe und Thätigkeit der Schule ist es, den wir in Cornelius betrauern, und dessen Andenken nie in uns erlöschen wird.⁷⁴

MÜNCHEN - MUSEUM.

Montag, den 15. März 1897, Abends 7 Uhr:

LIEDER-ABEND
von
Rosa Wittstatt-Keyl

unter gütiger Mitwirkung der Herren
Ernst Reichenbächer, **Franz Drechsler,**
kgl. Kammermusiker (Oboe), kgl. Hofmusiker (Violine),
Ludwig Maier,
Lehrer an der kgl. Akademie der Tonkunst (Klavier).

PROGRAMM.

I. a) „Caro mio ben“, Arie Tommaso Giordani.
b) „O del mio dolce ardor“, Arie aus „Paris
und Helena“ Ch. W. von Gluck.
c) „La nuit monte“, Serenade Josef Haydn.
für Gesang von P. Viardot.
d) „Freudvoll und leidvoll“ } Ludwig van Beethoven.
e) „Neue Liebe, neues Leben“ }

II. Präludium, Romanze und Burleske aus der Suite
op. 27 F-dur No. II für Violine . . . Franz Ries.

III. a) „Adieu!“
b) „Vor meiner Wiege“ } Franz Schubert.
c) „Gretchen am Spinnrade“
d) „Rastlose Liebe“ }

IV. Drei Romanzen für Oboe und Klavier, op. 94 . . . Robert Schumann.

V. a) „Erwachen“
b) „Ein Ton“ } Peter Cornelius.
c) „Schmetterling“
d) „Wiegenlied“
e) „Von ewiger Liebe“ Johannes Brahms.
f) „Vorüber!“ Josef von Rheinberger.

Flügel aus der kgl. Hofpianoortefabrik von J. Mayer & Co., München.

Eintritts-Karten

Nummerirter Sitz 3 Mk., Unnummerirter Sitz 2 Mk., Kategoriekarte 1 Mk.
sind zu haben in der kgl. Hofmusikalienhandlung von Otto Halbreiter,
Promenadeplatz 16, sowie Abends an der Kasse.

Programme mit Liedertext à 20 Pfg.

Kassa-Eröffnung 6¹/₂ Uhr. Ende gegen 9 Uhr.

J. Schreiber, München, Rosenthal 6.

Abb. 2 Konzertprogramm *Lieder-Abend Rosa Wittstatt-Keyl*, 15.3.1897 (Beilage zu MKTA 1897).

74 Anonym 1875, S. 37.

Literatur

- Anonym 1875 | Anonym: Nekrologe. Peter Cornelius, in: *KBMMJb* 1875, S. 36 f.
- Cornelius 1867 | Peter Cornelius: München, Ende November. (Schluß.), in: *Neue Zeitschrift für Musik* 34/63/52 (20.12.1867), S. 460 f. (abgedruckt in Cornelius 2004, S. 447–450).
- Cornelius 2004 | Peter Cornelius: *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James A. Deaville, Mainz: Schott 2004.
- Cornelius HQ | Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, D-MZs PCA Mus. ms. 49. Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 77–101, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-77>).
- Cornelius Lp | Peter Cornelius: *Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München*, D-MZs PCA Nb 61. Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 23–27, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-23>).
- Cornelius Nb 38 | Peter Cornelius: *Notizbuch 38*, D-MZs PCA Nb 38.
- Cornelius Nb 42 | Peter Cornelius: *Notizbuch 42*, D-MZs PCA Nb 42.
- Cornelius UbH | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch/Harmonielehre*, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus. Hs.4795, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1000ECE0>.
- Deaville 1993 | James A. Deaville: *The Music Criticisms of Peter Cornelius*, PhD Diss. Northwestern University 1986, Ann Arbor: University Microfilms International 1993.
- DFHB 1912 | *Ausstellung Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin u. Königin*, Berlin: Mosse 1912.
- Feder 1998 | Georg Feder: *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München: C. H. Beck 1998.
- Grotjahn 2003 | Rebecca Grotjahn: Die Entdeckung der Terra incognita – Benjamin Bilse und sein reisendes Orchester, in: *Le Musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hg. von Christian Meyer, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2003 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Bd. 1), S. 253–281.
- Hauptmann 1853 | Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853.
- Haydn Quartetten | *Joseph Haydn's Quartetten für zwei Violinen, Viola & Violoncello, Partitur-Ausgabe*, Mannheim: K. Ferd. Heckel o. J., 6 Bd. (PN 752–757).
- Hiller 1860 | Ferdinand Hiller: *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, Köln: Du Mont-Schauberg 1860.
- HSbKB 1892 | *Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern* 1892, München: Oldenbourg [1892].
- Hust 2006 | Christoph Hust: On the Methods, Goals, and Limitations of Music Analysis: The Haydn Lectures of Peter Cornelius, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 13 (2006), S. 43–74.
- KBMMJb 1875 | *Erster Jahresbericht der k. Musikschule in München. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1874/75*, München: Wolf & Sohn 1875.
- Koch 1860 | Karl Friedrich Koch: *Deutsche Grammatik nebst den Tropen und Figuren und den Grundzügen der Metrik und Poetik*, Jena: Mauke 1860.
- Kutsch/Riemens 2003 | Anonym: Art. Auer-Herbeck, Ida, in: *Großes Sängerlexikon*, hg. von Karl Joseph Kutsch und Leo Riemens, München: K. G. Saur 2003, Bd. 1, S. 175.
- MKTA 1897 | *Münchener Kunst- u. Theater-Anzeiger* 10/3301 (15.3.1897).
- MWb 1891 | D.: München, Mai 1891. Uebersicht der Concerte des Winters 1890/91 (Schluss), in: *Musikalisches Wochenblatt* 22/28 (9.7.1891), S. 368.
- NZfM 1903 | Aufführungen, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 70/99/18 (29.4.1903), S. 281 f.
- Tyson/Robbins Landon 1964 | Alan Tyson/H. C. Robbins Landon: Who composed Haydn's Op 3?, in: *The Musical Times* 105/1457 (1964), S. 506 f.
- Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

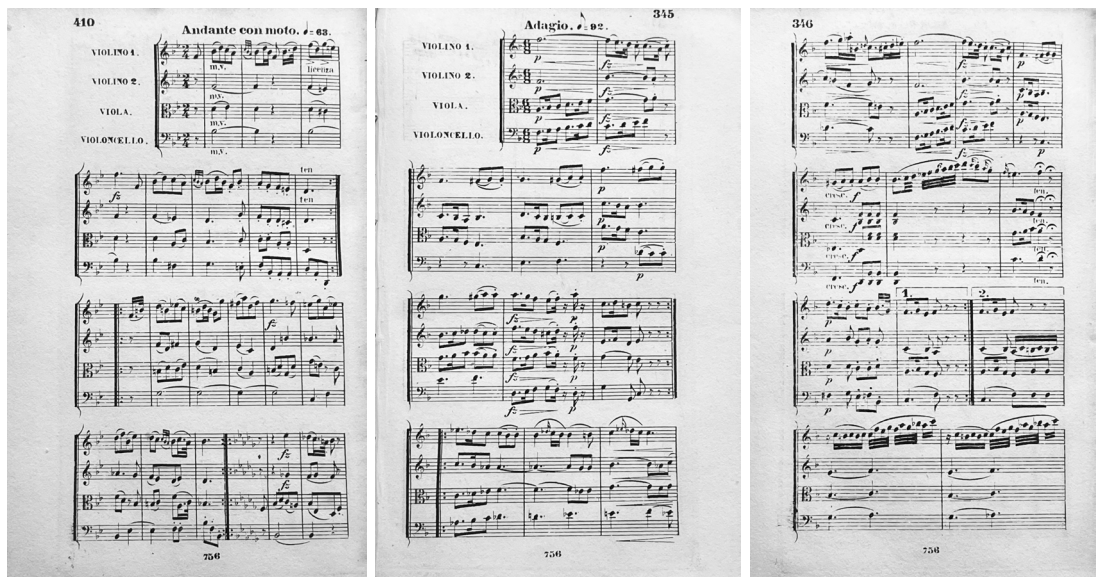
Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien, Traverso in Brüssel und Komposition in Feldkirch. Nach Lehrtätigkeit beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband, an der Musikhochschule Trossingen und am Vorarlberger Landeskonservatorium trat er 2007 eine Stelle an der Hochschule der Künste Bern an, wo er für das Institut Interpretation verantwortlich ist und musiktheoretische Fächer unterrichtet.

Anhang: Cornelius' Quelle für die Abschrift der Vorlagen

Haydn Quartetten (Titelblatt siehe Abbildung 1).



Op. 55/2 [Hob. III:61], 1. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–26: Bd. 5, S. 35 f.
Op. 3/2 [Hob. III:14], 1. *Andante*, T. 1–18: Bd. 1, S. 305 (von Roman Hoffstetter).



Op. 71/3 [Hob. III:71], 2. *Andante con moto*, T. 1–16: Bd. 5, S. 410.
Op. 71/1 [Hob. III:69], 2. *Adagio*, T. 1–20: Bd. 5, S. 345 f.

118

Andante più tosto Allegretto $\text{♩} = 68$.

VIOLINO 1.

VIOLINO 2.

VIOLA.

VIOLONCELLO.

255

119

256

Op. 50/3 [Hob. III:46], 2. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–24: Bd. 4, S. 118 f.

106

Largo assai. $\text{♩} = 54$.

VIOLINO 1.

VIOLINO 2.

VIOLA.

VIOLONCELLO.

257

107

257

302

Largo.
Cantabile e mesto. $\text{♩} = 40$.

VIOLINO 1.

VIOLINO 2.

VIOLA.

VIOLONCELLO.

257

Op. 74/3 [Hob. III:74], 2. *Largo*, T. 1–22: Bd. 6, S. 106 f.

Op. 76/5 [Hob. III:79], 2. *Largo. Cantabile e mesto*, T. 1–13: Bd. 6, S. 302: von Cornelius besprochen in *NZfM* 1867, S. 460 f. (Cornelius 2004, S. 447 f.).

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«

Menuetto.

421

♩ = 100.

VIOLENO I.

VIOLENO 2.

VIOLA.

VIOLOCELLO.

mf pizz.

f mf pizz.

mf pizz.

arco.

pizz.

752

[illegible]

Menuette: op. 3/6 [Hob. III:18], 3. o. Bez.: Bd. 1, S. 421 f. (von Roman Hoffstetter).

[illegible]

Trio.

Violin I: *ff*, *p*

Violin II: *ff*, *p*

Cello/Double Bass: *ff*, *p*

Violin I: *mf* *pizz.*

Violin II: *mf* *pizz.*

Cello/Double Bass: *mf* *pizz.*

155

The musical score for "The Rose Tree" is presented in three systems. Each system consists of three staves: a treble staff, a middle staff (likely for a second voice or piano accompaniment), and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is primarily in the treble staff, featuring various musical notations including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The middle and bass staves provide harmonic support with simpler rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line.

757

M. D. C.

Op. 76/1 [Hob. III:75], 3. *Presto*: Bd. 6, S. 153–155.

Immanuel Ott

Peter Cornelius als Rezensent

In seinen Musikkritiken offenbart Peter Cornelius nicht nur seine ästhetischen Ansichten, sondern äußert auch Kritik an der Musikkultur seiner Zeit. Insbesondere in seiner Rezension von Richard Wüerst's Sinfonie in F-Dur op. 21 legt er den Unterschied zwischen kompositorischem Geschick und bedeutungsvollem Inhalt dar und argumentiert gegen die romantische Vorstellung von Musik als Ausdruck »unbestimmter Gefühle«. Seine Perspektive steht im Einklang mit der noch vergleichsweise jungen romantischen Musikkritik und betont die Rolle von Komponisten-Kritikern bei der Bereitstellung nuancierter ästhetischer Urteile. Der Artikel untersucht Cornelius' Ansichten über das Verhältnis von musikalischer Form und Inhalt sowie die Spannungen zwischen konservativen und progressiven Tendenzen in der Musikkultur in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Peter Cornelius as Music Critic

In his music criticism, Peter Cornelius not only reveals his aesthetic views but also articulates a pointed critique of the musical culture of his era. Particularly in his review of Richard Wüerst's Symphony in F Major, Op. 21, Cornelius elucidates the distinction between compositional prowess and meaningful content, while arguing against the Romantic notion of music as an expression of »indeterminate feelings«. His perspective aligns with the then-nascent Romantic music criticism, emphasising the role of composer-critics in providing nuanced aesthetic judgments. This article examines Cornelius's views on the relationship between musical form and content, as well as the tensions between conservative and progressive tendencies in mid-nineteenth-century musical culture.

Die frühromantische Musikkritik, so wie sie sich beispielsweise bei E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann darstellt, unterscheidet sich nicht nur stilistisch, sondern auch von ihrer Ausrichtung her maßgeblich von älteren Kritiken. Diese Entwicklung wird bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vorbereitet, eindrucklich zeigt sich dieser beginnende Wandel in den Schriften Moses Mendelssohns. So schreibt dieser in den »Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften« von 1757:

Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Kunst, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. In den Regeln derselben, welche der Künstler, von seinem Genie geleitet, ausübt, und der Kritikus durch Nachdenken absondert, liegen die tiefsten Geheimnisse unsrer Seele verborgen.¹

In der überarbeiteten Fassung dieses Texts von 1761, nun mit dem Titel »Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften«, lautet der Text jedoch folgendermaßen:

1 Mendelssohn 1757, S. 231.

Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Beschäftigung, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. In den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet, und der Kunstrichter in Vernunftschlüsse auflöst, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen.²

Die Abweichungen in den beiden Textfassungen offenbaren eine zugrunde liegende, fundamentale Veränderung in der Kunstauffassung. Die Virtuos:innen gehen nunmehr keiner Kunst, sondern nur noch einer Beschäftigung nach, und Künstler:innen üben eine Kunst nicht mehr nach Regeln aus, sondern empfinden diese. Vor allem aber wird das Verhältnis zwischen dem Kunstschaffen und der Kunstbewertung neu austariert. In der Textfassung von 1757 nähern sich Kritiker:innen und Kunstschaffende denselben Regeln aus verschiedenen Richtungen, die einen werden von ihnen geleitet, die anderen gelangen zu ihnen durch Nachdenken; 1761 allerdings *empfinden* die Künstler:innen die Regeln und üben sie nicht mehr aus, während die Kunstrichter:innen diese nun in »Vernunftschlüsse« erschließt.³ Es gibt nun also aus Sicht Mendelssohns keine a priori feststehenden »Regeln der Schönheit«, vielmehr müssen diese durch die Kunstschaffenden zuerst mit Hilfe der Empfindung erschlossen und dann durch die Kunstrichter:innen vernünftig und logisch begründet werden.

Dieser Wandel von einer auf der formalen, grammatikalischen und rhetorischen Ebene argumentierenden Kunstkritik hin zu einer auf die ausgedrückten Gedanken und Empfindungen sich konzentrierenden Auseinandersetzung mit Kunstwerken zeigt eine fundamentale Verschiebung im Verständnis und in der Bewertung von Kunst. Der Vorwurf der modernen Kunstrichter, der ältere »Criticus« sei ein »Buchstäbler«⁴ legt so unter anderem den Grundstein für die romantische Musikkritik, indem sich eine Ablösung von einer rein textimmanenten Interpretation hin zu einer Kunstbetrachtung darstellt, in der die hinter den Worten und Tönen liegenden Ideen und ihre kulturellen und philosophischen Kontexte in die Bewertung mit einbezogen werden. Diese Entwicklung stellt eine Art »semantische Wende« dar, mit der der Fokus von der Oberfläche eines Kunstwerks auf dessen tiefere Bedeutungsebenen verschoben wird. Christiane Wiesenfeldt formuliert diesen Umstand in ihrem Buch *Die Anfänge der Romantik in der Musik* folgendermaßen:

Die gesamte Diktion der Texte ändert sich, Fachvokabular und eine Prüfung kompositorischer Korrektheit oder Gattungskonvergenz verschwinden nicht, werden aber um wirkungsästhetische Perspektiven – persönliche Eindrücke bis hin zu emphatischen Ausbrüchen – ergänzt[.]⁵

Es verwundert deshalb nicht, dass mit Beginn des 19. Jahrhunderts maßgebliche Musikkritiken vor allem von Komponist:innen verfasst wurden, die in einer Art Doppelfunktion auftraten. So haben E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Hector Berlioz und Carl Maria von Weber in ihren Kritiken wesentliche Impulse gesetzt. Aus Sicht der romantischen Musikkritik erfordert eine profunde Auseinandersetzung mit einem musikalischen Kunstwerk eine Spezialisierung, die sich eben nicht mehr nur durch technisches Wissen, sondern auch durch eine besondere Sensibilität auszeichnet. Die Idee, dass Komponist:innen als Kritiker:innen agieren, ist also keine bloße Vorliebe oder Zufall, sondern eine funktionale Notwendigkeit der romantischen Musikkritik, denn Komponist:innen sind befähigt durch ihre doppelte Expertise: Einerseits verfügen sie über das handwerkliche Können, andererseits über ein hohes ästhetisches

2 Mendelssohn 1761, S. 97.

3 Zum Verhältnis der Begriffe »Kritiker«, »Criticus« und »Kunstrichter« im 18. Jahrhundert siehe Strube 1975.

4 Vgl. ebd., S. 50.

5 Wiesenfeldt 2022, S. 73.

Empfinden, um Nuancen in musikalischen Werken zu erfassen, die Laien verborgen bleiben. Die romantische Musikkritik braucht also Komponist:innen, die Kritiken schreiben.⁶

In diesem Sinne ist es lohnend, sich mit den Kritiken und Rezensionen von Peter Cornelius auseinanderzusetzen, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Schriftsteller ein beachtliches Werk hinterlassen hat. James Andrew Deaville hat sich in seiner monumentalen Dissertation von 1986 mit diesen Texten intensiv auseinandergesetzt,⁷ darüber hinaus haben sie bislang sonst wenig Aufmerksamkeit erhalten. Das liegt zum einen daran, dass Cornelius insgesamt heutzutage weniger bekannt ist, er also keinen hohen ›Marktwert‹ besitzt, zum anderen ist es aber auch den Texten selbst geschuldet, die sich nur selten als Rezensionen im herkömmlichen Sinne begreifen lassen.

Deaville gliedert die Rezensionen deshalb grob anhand ihrer Chronologie in zwei Gruppen: Einerseits die frühen Auftragsrezensionen, zu denen Besprechen von Werken heute kaum bekannter Komponisten wie Heinrich Dorn, Eduard Franck, Hugo Ulrich oder Richard Wüerst zählen, andererseits die späteren Kritiken, in denen Cornelius dank seines Renommées eine freiere Auswahl der Themen hatte und auch heute bekannte Werke besprechen konnte.⁸ Gerade in den späteren Texten, in denen er über die Werke hochgeschätzter Kollegen wie Wagner, Liszt oder Berlioz schreibt, kommt er allerdings kaum über eine zustimmende Grundhaltung hinaus und verfällt in eine Art kreisendes Staunen, in dem mit hoher Redundanz immer wieder gleiche oder ähnliche Sachverhalte ausgedrückt werden. Eine dritte Gruppe innerhalb der Rezensionen stellen wiederum diejenigen Texte dar, in denen er den Rahmen des Üblichen verlässt und gleichsam neue Textgattungen eröffnet, wie beispielsweise in der als Märchen verfassten Besprechung »Der Diamant des Geisterkönigs von Ferdinand Raimund« von 1867⁹ oder in der als Allegorie verfassten »Auffassungs-Studie zu Beethovens Cis-moll Sonate« von 1854.¹⁰ Im Kern tut sich Cornelius also mit der einfachen, geradlinigen Werkbesprechung schwer, und er war sich dieses Umstands durchaus selbst bewusst, wie er in einem Brief an seinen Bruder Carl Adolf vom 1. November 1859 mitteilt:

Aber ich taue gar nicht dazu, mich aufs kritische Pferd zu schwingen. Ich habe nur die beiden Extreme, Enthusiasmus für das Schöne wie ich es empfinde, und entschiedenen Widerwillen gegen alles wo keine Poesie drin steckt, sei es noch so hübsch und süperb gemacht.¹¹

Erhellender sind deshalb vor allem seine frühen Werkbesprechungen, die, wie Deaville zusammenfasst, »unter seiner Hand zu Erörterungen von Fragen des literarischen Stils und der Musikästhetik« werden.¹² Insbesondere in Besprechungen, die sich auf Kompositionen beziehen, gegen die er einen »entschiedenen Widerwillen« verspürte, benennt Cornelius relativ genau, was für ihn zu einer negativen Einschätzung einer Komposition führt. Im Folgenden möchte ich mich deshalb auf die Besprechung von Richards Wüersts Sinfonie in F-Dur op. 21 konzentrieren und anhand dieser bestimmte Grundbegriffe seines Denkens in den 1850er-Jahren in den Blick nehmen.

6 Hermans (2024, S. 3) kommt hier zu einer etwas anderen Einschätzung: Aus seiner Sicht sollten die Kritiken von Komponist:innen nicht nur in Hinblick auf ihre ästhetischen Aussagen, sondern vor allem auch im Kontext einer Textgattung gelesen werden, die über ihre eigenen »textual strategies and conventions to regulate the mediation of personal opinion« verfügt.

7 Deaville 1986.

8 Vgl. Deaville 2004, S. 44 f.

9 Vgl. Cornelius 1867.

10 Vgl. Cornelius 1854b.

11 Zit. nach und vgl. Deaville 2004, S. 31.

12 Ebd., S. 45.

Kulturbetrieb: Kompositionswettbewerbe und die Sinfonie

Der Komponist und Musiktheoretiker Richard Wüerst (1824–1881) ist heute kaum noch bekannt, obwohl er zu seinen Lebzeiten als Komponist und Lehrer durchaus erfolgreich war. So wurde er 1856 in Berlin zum königlichen Musikdirektor ernannt, erhielt 1874 eine Professur und wurde 1877 Mitglied der Akademie der Künste, schrieb mehrere Opern, Konzerte und Sinfonien. Es ist deshalb interessant zu sehen, dass in Cornelius' 1854 in Weimar für die *Neue Zeitschrift für Musik* entstandenen Kritik zu Wüersts Sinfonie in F-Dur op. 21 die Musik selbst nur sehr am Rande besprochen wird. Die Komposition bietet Cornelius vielmehr Anlass, in einem großen Bogen für ihn relevante Themen wie das Verhältnis von musikalischer Form zu Inhalt, die Rolle Beethovens als Ausgangspunkt einer neuen Musik oder die restaurativen und modernen Tendenzen im Kulturbetrieb zu besprechen, vor allem aber zuletzt Cornelius' Zugehörigkeit zu einer musikalisch fortschrittlichen ›Partei‹ zu erklären. Die Diskussion um Wüersts Sinfonie erscheint so eingebettet in eine Argumentation, in der Cornelius nicht nur eine Ästhetik der Programmmusik entwickelt, sondern diese im Kontext kultureller Praktiken verortet. Schon mit dem ersten Satz der Besprechung wendet sich Cornelius deshalb nach einer äußerst knappen Charakterisierung der Komposition ihrem Titel zu:

Diesem anspruchslosen und recht geschickt gearbeiteten Werk wird sein Name bei Vielen im Wege stehen, welche mit den Umständen und Verhältnissen, mit dem relativen Werth der andern Concurrentarbeiten unbekannt sind, über welche diese Symphonie den Preis davon trug.¹³

Aus heutiger Sicht mag vor allem das dritte Wort des Satzes, »und«, irritieren, das hier anstelle eines »aber« steht – es ist aber zugleich für die Denkweise Cornelius' erhellend: Dass das Werk auf inhaltlicher Ebene anspruchslos ist, steht nicht im Gegensatz zu der kompositorischen Faktur, die eben »recht geschickt« ist. Er trennt damit ganz im Sinne einer neuen Musikkritik die kompositorisch-musikstrukturelle Ebene von der Bedeutungsebene, die nicht notwendigerweise gemeinsam und als zusammenhängend betrachtet werden müssen. Dieser Gedanke wird im weiteren Verlauf der Kritik eine zentrale Rolle spielen, zunächst wendet sich Cornelius aber dem Titel der Komposition zu, der alleine schon aus seiner Sicht verhänglich ist. Dass ein Preis errungen wurde, lässt im Allgemeinen Bedeutendes erwarten, unabhängig davon, ob den Zuhörenden die anderen Werke des Wettbewerbs bekannt sind oder nicht. Cornelius entzieht sich aber dieser semantischen Aufladung durch den Titel und erklärt, dem Werk nur auf der musikalischen Ebene begegnen zu wollen, also nicht im Kontext anderer Werke, sondern als für sich stehende Komposition. Vor allem aber stört ihn, dass das Werk in einem Kompositionswettbewerb ausgezeichnet wurde. Das ist aus seiner Sicht von vorneherein ein schlechtes Zeichen, da er Kompositionswettbewerbe ihrem Wesen nach generell für konservativ und restaurativ hält:

Man sieht irgend eine abgeschlossene Epoche der Kunstgeschichte vor sich, denkt sich innig hinein und zieht aus ihren allgemein bewunderten Erzeugnissen ästhetische Folgerungen und Gesetze. Wie kommt es, fragt man sich, daß solche Werke heutzutage nicht mehr geschaffen werden? An Talenten fehlt es nicht, die jenen Mustern mit Erfolg nachzuringen verstünden, aber die seichte Moderichtung des Tages hält sie darnieder, es fehlt ihnen an Muth, an der Möglichkeit in der verschiedensten Bedeutung, das gewollte Gute zu vollbringen. Wir müssen die rechte Kunst unterstützen: wir müssen einen Preis aussetzen!¹⁴

¹³ Cornelius 1854a, S. 249.

¹⁴ Ebd.

Kompositionswettbewerbe fundieren damit aus seiner Sicht auf ungebührliche Weise eine Art ältere ›musica perfecta‹, deren Regeln wohlverstanden sind und die nun im Sinne der ersten Fassung von Moses Mendelssohns Text von den Komponisten »ausgeübt« – und eben nicht »empfunden« wird. Zugleich ist dieses spannungsvolle Verhältnis einer modernen und einer älteren Musik, auf das Cornelius hier verweist, auch Kennzeichen des Musikbetriebs seiner Zeit, denn schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt sich ein teilweise verblüffendes Auseinanderklaffen von ästhetischen Aussagen und kompositorischen Umsetzungen in den Werken von Schriftsteller-Komponisten. So schlägt beispielsweise E. T. A. Hoffmann in seinem epochemachenden Text »Beethovens Instrumental-Musik«¹⁵ teilweise kuriose Kapriolen, um einerseits die Stellung der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik zu relativieren, sie dann andererseits wieder im Sinne einer Ehrenrettung aufzuwerten und gleichzeitig selbst als Komponist eher konservative Kompositionen zu schreiben. Das Publikum und der Betrieb forderten damals eine bestimmte Musiksprache, die sich nicht nur in Bewerbungs-Kompositionen wie im Falle Hoffmanns niederschlägt, sondern eben auch im Kontext von Kompositionswettbewerben. Diese können dann aber zwangsläufig nicht ›modern‹ sein, da sie das Bekannte als Bewertungskriterium heranziehen müssen, denn bei allen Abweichungen von einer satztechnischen oder kompositorischen Norm steht unmittelbar infrage, ob sie fehlerhaft, dilettantisch, wagemutig oder genial seien.

Gerade der mehrsätzliche Aufbau einer Sinfonie ist es, der aus Cornelius' Sicht zu einem sozialen Austauschprozess, einer Art ›Handel‹ zwischen den Komponist:innen und dem Publikum geführt habe:

Nach einem ernsten, schwierigen Stück mußte ein erbauliches, langsames kommen; auch die beliebteste Tanzform durfte nicht vergessen werden, man mußte die Damen für das geduldige Anhören der ernsten Sätze durch eine Ballreminiscenz entschädigen; dann aber noch ein lebendiger, heiter oder ernst abschließender Satz, in welchem die Fertigkeit der Spieler oder Erfindungsreichthum, contrapunktische Geschicklichkeit des Componisten in breiterer Form sich geltend machen konnte.¹⁶

Die Sinfonie stellt also als strukturiertes Ensemble verschiedener musikalischer Sätze eben nicht eine Abfolge künstlerischer Ausdrücke dar, sondern ist durch gesellschaftliche Konventionen und Erwartungen strukturiert. Cornelius versteht also Sinfonien weniger als eine Reihe von musikalischen Sätzen, die in ihrer Gesamtheit eine tiefgreifende künstlerische Aussage treffen, sondern vielmehr als ein Produkt kulturgesellschaftlicher Strukturen und Normen. Damit ist sie aber nicht mehr Ausdruck individueller kreativer Eingebung, sondern durch kollektive Erwartungen und kulturelle Codes präformiert. Sie wird lehr- und lernbar und erfüllt die Erwartungen des Publikums – wird aber zugleich flach und unpoetisch, denn sie wird zu einem »unvermeidlichen Becher [...], aus dem wir die verschiedensten geistigen Weine und viel stagnantes Wasser kosten müssen«.¹⁷

¹⁵ Hoffmann 1819.

¹⁶ Cornelius 1854a, S. 250.

¹⁷ Ebd.

Unbestimmte und bestimmte Gefühle

Der Musikbetrieb seiner Zeit, der Kompositionswettbewerbe ermöglicht und das enge Gefäß der Sinfonie präferiert, repräsentiert so eine aus seiner Sicht altmodische Auffassung von Musik:

Diese Frage theilt noch heute die musikalische Welt in zwei Parteien. Der einen ist die Musik ein phantastisches Spiel in Tönen nach Regeln des Wohllautes und ästhetischen Gesetzen [...]. Nach ihr soll die Musik durch sich selbst wirken ohne vermittelnde Nebengedanken [...]. Nach ihr hieße es die Zaubermacht der Töne, die wie keine andere uns eben die unaussprechlichen Regungen und Gefühle des Herzens ahnen läßt, entweihen und herabziehen, wollte man sie in bestimmten Darstellungen mit Poesie und bildender Kunst wetteifern lassen, deren genaue sinnliche Technik zum Zeichnen eines bestimmten Gegenstandes sie ja doch nicht besitzt.¹⁸

Was Cornelius hier formuliert, lässt unschwer kritische Bezüge zu der Sichtweise Eduard Hanslicks erkennen, ist vor allem aber auch eine Karikatur der ›romantischen‹ Musikauffassung, wie sie etwa E. T. A. Hoffmann vertreten hat. Waren für Hoffmann – und früher schon für Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck – Begriffe wie ›unendliche Sehnsucht‹, ›unbestimmte Gefühle‹, Musik als ›die romantischste aller Künste‹ und Musik als ›Zauberreich‹ zentral, um ein völlig neues Konzept von Musik zu bestimmen und sie dadurch im höchsten Maße gegen die anderen Künste aufzuwerten, dient eben dieses Vokabular bei Cornelius zur Charakterisierung einer künstlerischen Etüde: »ein phantastisches Spiel in Tönen nach [...] ästhetischen Gesetzen«.

Interessanterweise treffen sich jedoch beide Autoren in ihrer Ablehnung des Regelhaften, und Hoffmann hätte sich gegen den Vorwurf, eine nach ästhetischen Gesetzen konstruierte Musik erwecke unbestimmte Gefühle, vermutlich aufs Heftigste gewehrt. Gerade an den Kompositionen Beethovens bewunderte er ja bekanntlich das Verschlungene, Labyrinthische und organisch Gewachsene. Vielfach wendet er sich – wie später genau auch Cornelius – gegen ein Publikum, das den komplexen Abweichungen von den ästhetischen Normen in Kompositionen nicht folgen kann. Cornelius überzeichnet so die Position Hoffmanns und verzerrt damit ihre Kernaussagen, denn im Zentrum der Ablehnung steht nicht, dass Musik nach ästhetischen Regeln verfasst wird, sondern vielmehr die unterschiedliche Bedeutung, die den ›bestimmten‹ und ›unbestimmten‹ Gefühlen von den beiden Autoren zugesprochen wird.

Während für Hoffmann ›bestimmte‹ Gefühle, zumeist erzeugt durch Tonmalereien, die Musik zu sehr beschweren und sie in der Welt verankern, fordert sie Cornelius vehement ein: »warum ist [...] bald mit bestimmter Absicht vom Componisten ausgesprochen, bald in denselben Formen unserer Willkühr überlassen, was wir fühlen oder denken wollen?«¹⁹

Der Diskurs um die Güte von Musik entzündet sich so weniger an ihren strukturellen Merkmalen oder der Frage, ob es ein Programm gibt oder nicht, sondern eher daran, ob es Musik gelingt, ›bestimmte‹ beziehungsweise ›unbestimmte‹ Gefühle zu erzeugen. Gerade bei Musik, die sich zu sehr an den Erfordernissen des Betriebs oder den lehr- und lernbaren Regeln orientiert, gelingt weder das eine noch das andere. Und so kommt Cornelius in Bezug auf Wüersts *Preis-Symphonie* zu einem Urteil, dem sich Hoffmann vielleicht sogar anschließen würde:

Daß der Componist mit Anstand in längst gebräuchlichen Redensarten sich auszudrücken weiß, ein viertactiges Motiv in F-Dur und ein eben so langes auf der Dominante dieser Tonart zu einem ersten oder letzten Satz verbindet und ganz charmant in die verschiedenen Instrumente vertheilt,

¹⁸ Ebd., S. 251.

¹⁹ Ebd.

daß er ein klares langweiliges Andante durch ein ganz pikantes Scherzo gut zu machen sucht, diesen kurzen Anlauf zum Uebermuth aber gleich wieder durch ein recht matt sentimentales Trio sühnt, kann uns nun einmal nicht mehr interessiren; es hat nur die Bedeutung erlangter Formengewandtheit für den Componisten selbst. Möge er sie anwenden und mit poetischem Inhalt erfüllen, um sich vom Componisten zum Tondichter hinaufzuschwingen.²⁰

Literatur

- Cornelius 1854a | Peter Cornelius: Concertmusik. Clavierauszüge zu vier Händen. Richard Würst, Op. 21. Preis-Symphonie in F-Dur, in: Cornelius 2004, S. 249–253.
- Cornelius 1854b | Peter Cornelius: Eine Auffassungs-Studie zu Beethovens Cis-moll Sonate, in: Cornelius 2004, S. 254 f.
- Cornelius 1867 | Peter Cornelius: Der Diamant des Geisterkönigs von Ferdinand Raimund (Oktober 1867), in: Cornelius 2004, S. 437–440.
- Cornelius 2004 | Peter Cornelius: *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James Andrew Deaville, Mainz: Schott 2004 (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte, Bd. 38).
- Deaville 1986 | James Andrew Deaville: *The Music Criticisms of Peter Cornelius*, Dissertation Northwestern University 1986.
- Deaville 2004 | James Andrew Deaville: Peter Cornelius als Kritiker und Essayist, in: Cornelius 2004, S. 17–50.
- Hermans 2024 | Tobias Taddeo Hermans: *Robert Schumann and Richard Wagner as Music Critics*, Boston: De Gruyter 2024 (Interdisciplinary German Cultural Studies, Bd. 37).
- Hoffmann 1819 | E. T. A. Hoffmann: Beethovens Instrumental-Musik, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, Zweite, durchgesehene Auflage in zwei Theilen, Bamberg: Kunz 1819, S. 65–80.
- Mendelssohn 1757 | Moses Mendelssohn: Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1/2 (1757), S. 231–268.
- Mendelssohn 1761 | Moses Mendelssohn: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, in: ders.: *Philosophische Schriften. Zweiter Theil*, Karlsruhe: Schmiederische Buchhandlung 1761, S. 95–152.
- Strube 1975 | Werner Strube: Kurze Geschichte des Begriffs »Kunstrichter«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 19 (1975), S. 50–82.
- Wiesenfeldt 2022 | Christiane Wiesenfeldt: *Die Anfänge der Romantik in der Musik*, Kassel: Bärenreiter 2022.

Immanuel Ott unterrichtete Musiktheorie in Rostock, Lübeck, Osnabrück, Münster und Essen. 2015 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik Mainz berufen. 2017–2023 war er dort Rektor, 2016–2020 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie. Kompositionen wurden u. a. von der Württembergischen Philharmonie Reutlingen, der Norddeutschen Sinfonietta und auf der Greifswalder Bachwoche aufgeführt. Er erforscht die Rekonstruktion von Kompositionsprozessen sowie das Verhältnis von Musiktheorie und Musikästhetik im 19. Jahrhundert.

²⁰ Ebd., S. 253.

Birger Petersen

»Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius

Als 1867 die Königliche Musikschule München zwei Jahre nach der Schließung des Hauser'schen Konservatoriums gegründet wurde, orientierten sich die Verantwortlichen auch an dessen Lehrplänen. Josef Gabriel Rheinberger erarbeitete als Mitglied des Ausschusses die Lehrinhalte für die neu gegründete Musikschule, darüber hinaus wirkte er – nach dem Rücktritt von Hans von Bülow und gemeinsam mit Franz Wüllner – auch als kommissarischer Leiter der Schule. Seine musiktheoretischen Konzepte stehen im Zusammenhang mit seinem Verhältnis zu seinem Kollegen Peter Cornelius, der zeitgleich mit Rheinberger an das neu gegründete Institut berufen wurde.

»This skilful, capable, well-trained musician«. Josef Rheinberger as a Colleague of Peter Cornelius

The Royal Music School of Munich was founded in 1867, two years after the closure of Franz Hauser's conservatory in the city. The concerns of the committee responsible for the new Music School included revisiting the fundamental premises of its curriculum. Josef Gabriel Rheinberger was made primarily responsible for the music theory programme, and after the resignation of the School's founding director, Hans von Bülow, Rheinberger was also appointed temporary director alongside Franz Wüllner. Rheinberger's music theory concepts are here placed in the context of his relationship with Peter Cornelius, who was appointed to the newly founded Music School at the same time.

Als der zwölfjährige Josef Gabriel Rheinberger 1851 als Schüler in das Münchner Konservatorium, das Vorläuferinstitut der Königlichen Musikschule, eintrat, umfasste sein Unterricht in jedem seiner beiden Pflichtfächer Klavier und Harmonielehre mit Kontrapunkt zweimal pro Woche zwei Doppelstunden; einen festen Lehrplan gab es offenbar noch nicht, die Schüler suchten sich selbst aus, was sie belegen wollten.¹ 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.«² Rheinberger meinte Christian Wanner, der im ersten Jahr den Klavierunterricht erteilte, und den späteren Konservator der Musikabteilung in der Bayerischen Staatsbibliothek Julius Joseph Maier. Der von Rheinberger selbst 1889 verfasste Nekrolog auf seinen Lehrer gibt detaillierter Auskunft:

1 Vgl. Münster 2005, S. 19.

2 Rheinberger 1982, Bd. 1, S. 65. Hans-Josef Irmen (1970, S. 17) hat auf die falsche Datierung des Briefes hingewiesen.

Von Hause aus Jurist, [...] studierte [Maier] 1848–1850 Theorie bei Moritz Hauptmann in Leipzig, wurde Lehrer des Contrapunktes am Conservatorium in München (1850–1856) und kam sodann als Conservator der musikalischen Abtheilung an die Staatsbibliothek.³

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 so überraschende contrapunktische Fertigkeit und Sicherheit«⁴ erwarb; die Verbindung über Maier bot Rheinberger zeitlebens die Gelegenheit, sich auf Hauptmann und damit auf die Leipziger Bach-Tradition zu berufen.⁵

So, wie es in Zeiten der Bologna-Reformen, insbesondere angesichts der allenthalben dargestellten Defizite eines schwerwiegenden, hochschulpolitisch motivierten Zugriffs verwaltungstechnischer Mechanismen auf den Kernbestand universitärer Bildung, nämlich auf Forschung und Lehre, und der Korrekturen dieses Zugriffs sinnvoll und notwendig ist, sich mit dem Ausgangspunkt der Überlegungen zu den Zielen einer Reform zu befassen, fiel der Blick der Verantwortlichen bei der Gründung der Königlichen Musikschule auch auf den Status Quo. Im Folgenden seien die vor allem von Rheinberger zu verantwortenden Veränderungen im Curriculum der Musiktheorieschule – Rheinberger gehörte nach Schließung des Hauserschen Konservatoriums 1865 zum Komitee, das 1867 ein Konzept für die neu zu errichtende Musikschule erarbeitete, und leitete diese übergangsweise zusammen mit Franz Wüllner nach dem Rücktritt Hans von Bülow⁶ – kontextualisiert mit seinem Verhältnis zu seinem Kollegen Peter Cornelius, der gleichzeitig mit ihm an das neugegründete Institut verpflichtet wurde.

Musiktheorie-Unterricht an der Königlichen Musikschule⁷

In der Beilage zur Probenummer der *Süddeutschen Presse* vom 24. September 1867 finden sich detaillierte Informationen über Lehrkräfte und Lehrpläne an der Königlichen Musikschule. In der Übersicht »Lehrfächer« steht unter C. »In der *Musiktheorieschule*, 1. obligatorisches Fach: die Harmonielehre für alle Schüler; 2. Spezialfächer: die höheren Zweige der musikalischen Theorie, d. h. Contrapunkt, Formenlehre und Instrumentation.« Differenziert wird später unter »Lehrplan«:

1. Die Harmonieschule, I. Klasse: Rekapitulation des Elementaren aus der allgemeinen Musiklehre, die Lehre von den Akkorden und ihren Fortschreitungen, die Modulationslehre und praktische Anwendung der Harmonielehre durch Uebungen im reinen Satze. 2) Die höheren Zweige der musikalischen Theorie. II. Klasse: Einfacher Contrapunkt, Imitationslehre, einfache Fuge, Kanon, doppelter Contrapunkt, Doppelfuge[.] III[.] Klasse: Formenlehre und Instrumentation.⁸

Dem Lehrplan von 1867 zufolge ist die Musiktheorieschule an der Königlichen Musikschule aufgeteilt in »1. Harmonieschule« (I. Klasse) und 2. »Die höheren Zweige der musikalischen Theorie«. In einer überarbeiteten Fassung von 1874 ist die Klassenzuordnung (die bei den anderen Fächern übrigens nun durch »Stufen« ersetzt werden) nicht mehr vorhanden. Neu ist die Aufteilung in 1. Harmonielehre als »obligatorisches Fach« und 2. Theorie als »Specialfach«

3 Rheinberger 1889, S. 4922; vgl. Irmen 1970, S. 18.

4 So das Zeugnis Maiers vom 12. Juli 1853; vgl. Rheinberger 1982, Bd. 1, S. 113.

5 Zur Leipziger Bach-Tradition vgl. ebd., S. 79 f.

6 Vgl. dazu Jost 2005, S. 85–95.

7 Die Darstellung hier folgt weitgehend Petersen 2018, S. 96–99.

8 Anonym 1867, S. 1. Vgl. auch Jost 2005, S. 73–75.

(die Zuordnung zu »obligatorisch« und »special«, die es bei Gesang und Klavier auch schon 1867 gab, wurde bei Gründung der Musiktheorieschule nicht vorgenommen). Wahrscheinlich hat sich diese erste Einteilung nicht bewährt und wurde nachjustiert.

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 Schülern. Rheinberger unterrichtete offensichtlich ausschließlich in Kleingruppen; seine Liste im *Censurbuch für die Schüler des Prof. Rheinberger* aus den Unterrichtsjahren 1867–1871 weist für das erste Jahr der Königlichen Musikschule (1867/68) für die »Schüler der höheren Theorie« folgende Einteilung auf:

Montag und Donnerstag 8–10 Uhr.

Lang, Eugen

Matthäus, (ausgetr.)

Maier, Johann

Dienstag und Freitag 8–10 Uhr.

Hieber Otto.

Sachs, Melchior.

Scholtz, Hermann.

Mittwoch und Samstag 8–10 Uhr.

Warner, Massah.

Ruber, Othmar.

Stich, Josef.

Der Hinweis »ausgetr.« ist später hinzugefügt und verweist auf die (natürliche) Schülerfluktuation, ebenso wie seine Ergänzung

(Dazu kommen seit Neujahr:)

Mayerhofer, August.

Grossmann, Karl.

Leipold, Heinrich.

Retter, Karl. (ausgetreten)

(Dann 1. Mai 1868:)

Hertz, Michael. (ausgetreten)⁹

Die Orthografie der Namen mäandert – Ruber heißt auch immer wieder »Rüber«, und Rheinbergers Fantasie, wie der Name »Maier« zu schreiben sein könnte, war unerschöpflich.

Insgesamt lehrte Rheinberger also 12 Stunden »höhere Theorie«; dabei geben die ersten Unterrichtstagebücher ausführlich nur über die ersten Studierenden der neu gegründeten Musikschule der sechziger Jahre Auskunft. Die größeren Schülerzahlen in den siebziger Jahren wirkten sich jedoch nicht formell auf Rheinbergers Stundendeputat aus, das ja über die Jahre gleich bleibt.¹⁰ Die Lehrverpflichtung Rheinbergers betrug nach seiner Berufung seinem Dienstvertrag mit der Königlichen Hofmusikintendanz vom 23. Juli 1867 entsprechend ursprünglich 14 Semesterwochenstunden – Rheinberger hatte »wöchentlich vierzehn Unterrichtsstunden in den höheren Zweigen der musikalischen Theorie (Contrapunkt etc.) und drei Unterrichtsstunden im Orgel-

⁹ Rheinberger *MT*, Bd. 1, S. [1].

¹⁰ Vgl. namentlich ebd., Bd. 2 und 3.

spiel zu erteilen.«¹¹ Die erste Theorieklasse erhielt wöchentlich vier, die zweite zwei Stunden Unterricht;¹² der Befund stimmt weitgehend überein mit Rheinbergers eigenen Angaben über den ihm angebotenen Unterricht während des Studiums unter anderem bei Julius Joseph Maier.¹³

Zum Unterricht in den »höheren Zweigen« der Theorie bei Rheinberger – beziehungsweise diesem vorgeschaltet – kam die obligatorische Grundausbildung in meist drei Klassen, die seit 1867 von Peter Cornelius unterrichtet wurde. Zusätzlich zu Rheinberger und Cornelius arbeitete auch Ernst Sahrer von Sahr als »Hilfslehrer« von Oktober 1868 bis Sommer 1870 in München, außerdem ab Oktober 1870 Ernst Melchior Sachs; wie viele Stunden die Hilfslehrer jeweils übernommen haben, ist aber aus den Jahrbüchern der Hochschule, die ab 1874 geführt werden und die Zuordnung der Anzahl der Unterrichtsstunden der einzelnen Lehrer (mit einer genauen Geschlechterdifferenzierung) wiedergeben, nicht ersichtlich. Wie Rheinberger hatten seine Kollegen immer wesentlich mehr Schüler im Verhältnis zu den unterrichteten Stunden.

Die drei Klassen (I., II. und III.) des obligatorischen Fachs waren nicht mit Schuljahren identisch, sondern vermutlich mit Leistungsklassen.¹⁴ Für die Schuljahre 1869/70 und 1871/72 liegen Informationen zu den Konfigurationen der Schülergruppen von Cornelius vor: Seine Einteilung fand demnach nach Instrumentengruppen statt (Sängerklassen, Pianistenklassen, Orchesterinstrumentenklassen, jeweils aufgeteilt nach Geschlecht). Eine Einteilung in I., II. und III. Klasse ist nicht erkennbar.¹⁵ Gleiches gilt für die Klassen Rheinbergers – in dessen Unterricht allerdings auch die Einteilung nach Instrumentengruppen keine Rolle spielte.

Rheinbergers Verhältnis zu Cornelius¹⁶

Ob Cornelius und Rheinberger »aufgrund einschneidender Wesensunterschiede allein ein von gegenseitiger Hochachtung gekennzeichnetes, korrekt-kollegiales Verhältnis« aufrecht hielten, dem »intimere Züge freundschaftlicher Bindung etwa auf der Grundlage gemeinsamer philosophischer oder künstlerischer Anschauungen fehlten«, wie Hans-Josef und Elisabeth Irmen behaupten,¹⁷ ist schwer rekonstruierbar, zumal das kollegiale Verhältnis insbesondere von der dominierenden Persönlichkeit Franziska Rheinbergers und ihren Vorbehalten Cornelius gegenüber überlagert wird. Dazu kommt mit dem Weggang von Bülow im Sommer 1869 der Umstand, dass mit dem Verlust des ersten Direktors der Musikschule »das Regulativ des anerkannten Schiedsmannes« innerhalb des Kollegiums ausfiel; ob die enge Bindung von Cornelius an Wagner für Rheinberger und dessen Ehefrau Anlass dazu bot, mehr als ein kollegial korrektes Verhältnis gar nicht erst aufkommen zu lassen,¹⁸ kann durch die Quellen wie Franziska Rheinbergers Tagebücher oder Briefe nicht belegt werden.

¹¹ Vgl. Irmen 1970, S. 43.

¹² Vgl. die Listen in Rheinberger *MT*, Bd. 1, S. [1] und 83.

¹³ Vgl. Rheinberger in einem Brief an seine Eltern vom 31. Mai 1853: Rheinberger 1982, Bd. 1, S. 108 f.

¹⁴ Irmen vermutet eine Aufteilung in »1. Klasse: Vorstufe Harmonielehre und einfacher Kontrapunkt / 2. Klasse: Musikalische Theorie als Kontrapunkt, Fuge und Kanon / 3. Klasse: Spezialfach Formenlehre, Instrumentation, Variation und Vielstimmiger Satz« (Irmen/Irmen 1990, S. 271), wobei die tatsächlichen Unterrichtsinhalte, die in den Unterrichtstagebüchern dokumentiert sind, dieser Vermutung deutlich widersprechen und eher eine Durchmischung dieser Systematik belegen.

¹⁵ In Cornelius' Aufzeichnungen existiert nur ein einziger Vermerk auf die »III. Klasse«; die »II. Klasse« wird gar nicht erwähnt, während die »I. Klasse« häufiger verwendet wird. Vgl. Zirwes 2018, S. 44 f.

¹⁶ Vgl. Petersen 2018, S. 103–105.

¹⁷ Irmen/Irmen 1990, S. 252.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 261–262 und 264.

Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt in diesem Zusammenhang eher der Prioritätsstreit um die Einführung der Lehre Moritz Hauptmanns an der Königlichen Musikschule. Rheinbergers Gattin notierte am 19. November 1871 in ihr Tagebuch:

Zu den Mitteln, aus Peter Cornelius »einen berühmten Mann« zu stempeln, gehört auch das, daß in einem Berichte über die Kgl. Musikschule in München steht, Peter Cornelius sei der erste gewesen, der den Muth gehabt, das Lehrsystem nach Hauptmann einzuführen. (Cornelius hatte, als er angestellt wurde, Curt dringend gebeten, ihm zu zeigen, wie man überhaupt unterrichtet!) Ich brachte diese Zeitung von der Staatsbibliothek heim und war froh, daß Curt eine »Berichtigung« an die Redaction der NZfM schickte, worin er erklärt, daß er das Buch eingeführt. Diese Unverschämtheit geht zu weit.¹⁹

Die »Zeitung«, über die Franziska Rheinberger wettet, ist ihrerseits die *Neue Zeitschrift für Musik*, deren Autor Wendelin Weißheimer am 10. November 1871 eine Rezension »Ueber die kgl. Musikschule in München« veröffentlicht hatte; Rheinbergers Frau unterstreicht mit dem Seitenhieb, ihr Mann habe Cornelius erst gezeigt, »wie man überhaupt unterrichtet«, das spannungsvolle Verhältnis der Kollegen untereinander – wie später Rheinbergers schriftliche Richtigstellung im Streit, wer denn an der Münchner Musikschule die Lehre Hauptmanns eingeführt habe. Dass beide Lehrer am Ende mit dem System Hauptmanns offensichtlich die gleiche Basis ihrer musiktheoretischen Darlegungen akzeptieren, gerät dabei schnell in den Hintergrund.

Cornelius' eigener Bericht über sein Verhältnis zu Rheinberger in seinem Tagebuch trägt schließlich fast pathologische Züge:

Bei Rheinberger bin ich von einer eingebornen, eingefleischten Verneinung meines Wesens überzeugt. Er ist der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker, er sieht mit Geringschätzung auf mich als den Ungründlichen, Ungeschickten herab. Was ich geistig vor ihm voraus habe, wie ich ihn im innersten Trieb einer poetischen Natur überrage und auf ihn herabsehe und ihm gern alle seine Geschicklichkeit lasse, mit der er es nie zu einer poetischen Tat bringen wird – das weiß er nicht, versteht er nicht.²⁰

Unterrichtsinhalte bei Rheinberger

Rheinbergers Kontrapunkt-Unterricht ist rekonstruierbar aus den Zensurbüchern (vier Bände, 1867–1885)²¹ und dem *Lehrkurs des Contrapunkts, Kgl. Musikschule, Jahrgang 1867/68*.²² An den Beginn seines Kurses stellte Rheinberger eine »Rekapitulation der Harmonielehre«, die dann »generell allen folgenden kontrapunktischen Aufgaben als Gerüst«²³ dienten. Dabei schrieb der Lehrplan 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.

19 Rheinberger 1982, Bd. 4, S. 84; »Curt« ist der Spitzname, den Franziska Rheinberger ihrem Mann gab.

20 Zit. nach Irmen/Irmen 1990, S. 264.

21 Vgl. Irmen 1970, S. 47.

22 Rheinberger *CL*.

23 Ebd.

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.²⁴

Rheinberger lehrte zunächst in allen drei Gruppen die gleichen Inhalte – das ist seinem recht akribischen Tagebuch zu entnehmen; auch wenn am 15. Januar 1868 erstmals die Schüler Retter, Mayerhofer, Grossmann und Leopold hinzukamen (nach Neujahr ordnete Rheinberger seine Gruppen neu), begann er mit dem gleichen Gegenstand (»Festsetzung des Begriffs Tonart«). Differenzierter wird das Bild erst mit dem Folgejahr – allerdings nur, weil Rheinberger offensichtlich das Fach Instrumentationslehre unterrichtete. Eine klare Aufteilung der tatsächlichen Unterrichtsinhalte (Kontrapunkt, Chorsatz, Analyse, Instrumentation) gab es allerdings nicht – anders, als es die Verordnung der Kgl. Hofintendanz 1867 vermuten lässt. Im Übrigen waren die Klassen in den einzelnen Lehrfächern nicht an Schuljahre gebunden.²⁵

Rheinberger hat die Fragestellungen »komplexe Akkordstrukturen« und »Modulation« offensichtlich überhaupt nicht (mehr) behandelt – oder wenn, dann nur am Rande (etwa in der jeweils dritten Unterrichtseinheit 1867, in der er den übermäßigen Dreiklang und »dessen Fähigkeit, sich nach zwölf Dreiklängen aufzulösen« behandelt, und zwar »eingehend«); dies könnte übrigens erklären, warum Cornelius diese Themen schon im ersten »Modul«, dem obligatorischen Fach, behandelt hat.

Rheinberger stellte den Kontrapunkt-Unterricht in den Mittelpunkt seiner Lehrveranstaltungen. Der für das Schuljahr 1867/68 zusammengestellte »Lehrkurs des Contrapunkts« bestand aus fünf Teilen:

A. Einfacher Contrapunkt;

B. Doppelter Contrapunkt der Oktave;

C. Choralbearbeitungen mit Text

D. Fuge und Canon

E. 5- und 6-stimmiger Satz, doppelter Contrapunkt der Dezime und Duodezime.

Das diesbezügliche Konvolut Mus. ms. 4738 I der Münchner Staatsbibliothek besteht allerdings nur noch aus den Teilen A–C, die Teile D und E fehlen. Für die Rekonstruktion des Unterrichtsmaterials von großer Bedeutung ist aber das Konvolut Mus. ms. 4738 II, das zu ordnen ich im Sommer 2012 die Gelegenheit hatte: Auf das in diesem Heft enthaltene Material greift Rheinberger offenbar immer wieder zurück.

Über den Ablauf und die Anlage des Unterrichts bei Rheinberger geben auch seine Schüler Auskunft, so Engelbert Humperdinck, dessen erhaltene Hefte aus den Schuljahren 1877/78 und 1878/79 erhalten und veröffentlicht sind;²⁶ weitere Schülernachschriften werden im Rheinberger-Archiv aufbewahrt. Diesen, aber auch den Musikschul-Tagebüchern Rheinbergers, ist zu entnehmen, dass in den methodisch angelegten Kontrapunktkurs die Bereiche Formenlehre (mit einem Schwerpunkt auf der Sonatensatzform) und Instrumentation auf der Basis der *Instrumentationslehre* von Hector Berlioz eingeschoben wurden. Darüber hinaus existiert eine umfangreiche Sammlung von Unterrichtsmaterial, auf das Rheinberger offenbar immer wieder

²⁴ Anonym 1867, S. 1.

²⁵ Ebd., S. 13.

²⁶ Irmen 1974.

zurückgriff;²⁷ darunter befinden sich 32 »Bässe mit Bezifferungen« sowie 28 »Freie Bässe«. Bereits die Voraussetzung, dass Rheinberger seine Übungen nicht etwa als Hausaufgaben konzipierte, sondern als Leseübungen, die im Unterricht vom Blatt zu spielen waren,²⁸ stellt die Generalbassübungen Rheinbergers in die Partimento-Tradition des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Mit dem Tod Rheinbergers im Jahr 1901 endete eine Ära an der Königlichen Musikschule, die er als Lehrerpersönlichkeit über Jahrzehnte in besonderem Maße prägte, von den ersten Schritten der Institution über die Verstaatlichung der Schule 1874 bis zuletzt. Nicht zu überschätzen ist aber auch die Wirkung Rheinbergers über seinen Tod hinaus: Während er als Komponist in der »zweiten Reihe« hinter überdimensionalen Komponistenpersönlichkeiten wie Wagner oder Brahms verschwand und sein Werk dank der Bemühungen vieler Institutionen, aber auch eben nur mühsam wiederbelebt wird, war sein Wirken als Lehrer noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch seine Absolvent:innen als Multiplikatoren gegenwärtig. So waren viele der Lehrer der Münchner Akademie der Tonkunst Schüler von Rheinberger, darunter Hofkapellmeister Josef Becht und Hoforganist Ludwig Maier als Orgellehrer oder Melchior Ernst Sachs, Viktor Gluth, Ludwig Thuille oder Anton Beer-Wallbrunn als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition; der Rheinberger-Schüler Richard Trunk leitete von 1934 bis 1945 als Präsident die gleichgeschaltete Akademie.²⁹ Auch an anderen deutschen Universitäten und Hochschulen wirkten Rheinberger-Schüler in oft einflussreicher und verantwortlicher Position, so Philipp Wolfrum in Heidelberg, Adolf Sandberger in München, August Halm an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, Elias Oechsler in Erlangen oder Walter Pezet in Karlsruhe;³⁰ dazu kamen die Pioniere der akademischen Musikausbildung in den Vereinigten Staaten, darunter George Whitefield Chadwick oder Horatio Parker, die ihrerseits auch ihre Schüler zu Rheinberger nach München schickten.³¹

Literatur

- Anonym 1867 | Anonym: Bekanntmachung, in: *Probe-Blatt. Süddeutsche Presse*, 24.9.1867, Beilage, S. 1.
- Brandes/Petersen 2018 | *Die Münchner Schule. Musiktheorie und Kompositionslehre um 1900*, hg. von Juliane Brandes und Birger Petersen, Mainz: Are 2018 (Spektrum Musiktheorie, Bd. 6).
- Edelmann 2005 | Bernd Edelmann: Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München (1874–1914), in: Schmitt 2005a, S. 111–206.
- Irmen 1970 | Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 22).
- Irmen 1974 | *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, hg. von Hans-Josef Irmen, 2 Bde., Köln: Volk 1974 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 104–105).
- Irmen/Irmen 1990 | Elisabeth Irmen/Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Züllich: Prisca 1990.
- Jost 2005 | Christa Jost: Richard Wagners Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874), in: Schmitt 2005a, S. 35–109.

27 Rheinberger *Um*; vgl. Petersen 2018, S. 131–156 und 334–368.

28 Vgl. Rheinberger *MT*, S. 2, bzw. Korody 2001, S. 52.

29 Vgl. Edelmann 2005, S. 178 f. Zur fragwürdigen Rolle Trunks in der NS-Zeit vgl. Schmitt 2005b, S. 333–346.

30 Vgl. Edelmann 2005, S. 179.

31 Vgl. Brandes/Petersen 2018.

- Korody 2001 | István P. Korody: *Josef Gabriel Rheinberger. Bassübungen für die Harmonielehre*, Vaduz: Rheinberger-Archiv 2001.
- Münster 2005 | Robert Münster: Das Königliche Konservatorium für Musik 1846–1865 und seine Vorläufer, in: Schmitt 2005a, S. 13–34.
- Petersen 2018 | Birger Petersen: *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel: Bärenreiter 2018.
- Rheinberger 1889 | Josef Gabriel Rheinberger: [o. T.], in: *Allgemeine Zeitung München* 325, 2. Morgenblatt vom 23. November 1889, S. 4922.
- Rheinberger 1982 | Josef Gabriel Rheinberger: *Briefe und Dokumente seines Lebens*, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, 9 Bde., Vaduz: Prisca 1982–1988.
- Rheinberger CL | Josef Gabriel Rheinberger: *Contrapunctischer Lehrkurs*, [München] 1867/1868, D–Mbs, Mus. ms. 4738–1
- Rheinberger MT | Josef Gabriel Rheinberger: *[Musikschultagebücher]*, ms. [1867ff.], 4 Bde., RhFA 98, www.e-archiv.li/D49213 (zuletzt aufgerufen am 2.9.2024; ebenda auch zugänglich als Abschrift von Harald Wanger, Vaduz o. J.: Liechtensteinisches Landesarchiv, RhAV Da 12–15).
- Rheinberger Um | Josef Gabriel Rheinberger: *[Unterrichtsmaterial]*, München 1867/1868], D–Mbs, Mus. ms. 4738–2.
- Schmitt 2005a | *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Schneider 2005 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 1)
- Schmitt 2005b | Stephan Schmitt: Die Staatliche Hochschule für Musik – Akademie der Tonkunst in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Schmitt 2005a, S. 313–390.
- Zirwes 2018 | Stephan Zirwes: Die musiktheoretische Ausbildung an der Königlichen Musikschule und Akademie der Tonkunst in München im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, in: Brandes/Petersen 2018, S. 41–56.

Birger Petersen (*1972) studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion. 1995–2004 Kirchenmusiker der Ev.-Luth. Kirchengemeinde Eutin, Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2017 Habilitation in Musikwissenschaft. 2021 Akademiepreis des Landes Rheinland-Pfalz. 2015–2017 Rektor der Hochschule für Musik Mainz, im Studienjahr 2017–2018 Senior Fellow am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald.

Matthias Ningel

Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff

Joachim Raff (1822–1882) erteilte in den 1860er-Jahren an zwei Wiesbadener Mädcheninstituten Kompositionsunterricht. Eine aus dieser Tätigkeit resultierende, etwa 200 Seiten umfassende Mitschrift seiner Schülerin Marie Rehsener war bisher einem größeren Interessentenkreis nicht bekannt. Die erstmalige Auswertung dieses Dokuments gewährt Einblicke in Unterrichtsinhalte und didaktischen Aufbau. Gerade im Hinblick auf Raffs Zuweisung zur neudeutschen Schule ist eine Auseinandersetzung mit diesen Dokumenten aufschlussreich: Neuerungen der Tonsprache finden in den Unterrichtsmaterialien nämlich keinerlei Erwähnung. Stattdessen orientiert sich Raff an Vorbildern aus vorangehenden Jahrhunderten und plädiert für eine Rückbesinnung auf horizontale Stimmführung und eine im Kontrapunkt wurzelnde innermusikalische Logik.

New Sources on Joachim Raff's Theory of Composition

In the 1860s, Joachim Raff (1822–1882) gave composition lessons at two girls' schools in Wiesbaden. A 200-page transcript of his lessons exists, committed to paper by his pupil Marie Rehsener, that was hitherto unknown to a broader public. An initial analysis of this document offers intriguing insights into the content and structure of Raff's pedagogical approach. In light of his affiliation with the New German School, an examination of these documents is instructive because they contain no mention of recent developments in the musical language. Instead, Raff's approach was informed by models from preceding centuries, advocating a return to horizontal voice-leading and an inner musical logic rooted in counterpoint.

Zwischen Tradition und Fortschritt

Zu den häufig thematisierten Spannungsfeldern der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zählt der Konflikt zwischen Anhängern der Neudeutschen Schule und ›konservativen‹ Vertretern. Betrachtet man die Aushängeschilder der jeweiligen Positionen, wie etwa Franz Liszt und Richard Wagner einerseits und Johannes Brahms andererseits, dann scheinen die Positionen unumstößlich und eine Vermittlung zwischen den beiden Seiten chancenlos.¹ Richtet man den Fokus jedoch auf Komponisten der Peripherie dieser Strömungen, stellt man fest, dass die Grenzen fließend sind und eine Synthese beider Auffassungen bestehen konnte. Joseph Joachim Raff (1822–1882) stand zeit seines Lebens zwischen diesen beiden Polen und zählte in seiner späten Schaffensphase zu den meistgespielten und erfolgreichsten Komponisten. Hugo Riemann ordnet ihn in das Lager der Neudeutschen ein, weist aber darauf hin, dass er eine Vermittlerstellung zwischen den

¹ Altenburg 1997, Sp. 73.

rivalisierenden Parteien innehatte.² Die Zuordnung zur Neudeutschen Schule ist wohl mehr auf Raffs Tätigkeit als Sekretär Liszts in Weimar und auf sein durch die Presse propagiertes Bild des Wagnerianers als auf seine Kompositionen zurückzuführen. Raff sah sich selbst nicht in dieser Position und beklagte sich über den Druck, den die Arbeit bei Liszt auf ihn ausübte und der schließlich zur Trennung ihres Arbeitsverhältnisses führte.³ Auch seine Beziehungen zu anderen Komponisten waren oft ambivalent. So kritisierte er Wagner zwar heftig in seiner Schrift *Die Wagnerfrage*, pflegte aber dennoch in den Jahren nach deren Veröffentlichung höflichen und häufigen Umgang mit ihm.⁴ Als Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt stellte er 1877 mit Clara Schumann eine Kritikerin des Weimarer Kreises als Klavierlehrerin ein. Das Verhältnis der beiden blieb dennoch angespannt – zu sehr nahm Clara Schumann Raff als einen Vertreter der Neudeutschen wahr.⁵ Eine Positionsbestimmung Raffs in diesem Spannungsfeld gestaltet sich also schon aufgrund seiner personellen Stellung schwierig. Freilich sollte eine solche Bestimmung insbesondere auf der Analyse seiner Musik fußen. Riemann siedelt Raffs kompositorischen Standpunkt zwischen den beiden Lagern an und kritisiert das gleichzeitige Vorhandensein der jeweiligen Gestaltungsmittel. So bekommen die Sinfonien zwar einerseits ein Programm zugewiesen, orientieren sich aber andererseits an traditionellen Formen. Für Riemann sind diese »Raffschen Kompromisse [...] eine *ästhetische Lüge*« und stellen den Grund für sein rasches posthumes Verschwinden von den Konzertprogrammen dar.⁶ Die Begriffe des Eklektikers und des Epigonen sind seitdem mit Raff verbunden.⁷ Seine handwerklichen Fähigkeiten und sein Wissen über verschiedenste musikalische Gestaltungsmöglichkeiten gelten als sehr gut ausgeprägt und zuverlässig routiniert, aber seinen Werken fehle der »allein echte Kunstwerke gebärende Zwang innerer Notwendigkeit«.⁸ Ihm fehle ein Individualstil, seine thematischen Einfälle seien »eher typisch als individuell« und die Tonfälle »mehr oder weniger stereoty[p]«.⁹ Liszt bemerkte zu Raffs Stil, dass er »gesuchte Kombinationen der spontanen Eingebung« vorziehe.¹⁰ Speziell seine Gestaltung von Melodien erfährt Kritik. Riemann wirft der Melodik vor, sie drifte ins »Sentimentale und Liedertafelmäßige« ab.¹¹ Die Qualität seiner Instrumentierungen wird sehr unterschiedlich bewertet: Die Spanne an Darstellungen reicht vom »Coloristengenie Raff«¹² bis hin zu expliziten Formulierungen von Orchestrierungsmängeln,¹³ sodass sich hier kein eindeutiges Bild abzeichnet. Einigkeit scheint aber in der Anerkennung Raffs kontrapunktischer Fähigkeiten zu bestehen. Den Kontrapunkt erachtet auch Raff selbst als elementares und wichtiges Vermögen eines Komponisten, dessen Nichtbeherrschung er einigen seiner Zeitgenossen zum Vorwurf macht.¹⁴

Über seinen musikästhetischen Standpunkt gibt Raffs 1854 veröffentlichte Schrift *Die Wagnerfrage* Aufschluss, die ihm harte, zum Teil spöttische Kritik insbesondere im Umfeld der Neudeutschen einbrachte.¹⁵ In dieser Streitschrift widmet Raff nahezu jedem musikalischen

2 Riemann 1901, S. 430.

3 Römer 1982, S. 32.

4 RaffH 1925, S. 164–171.

5 Kälin/Marty 1972, S. 40f.

6 Riemann 1901, S. 432f.

7 Eine umfassende Abhandlung zu diesen Begriffen findet sich bei Wiegandt 1997.

8 Riemann 1901, S. 430.

9 Bayreuther 2005, Sp. 1196.

10 Liszt 1882, S. 166.

11 Riemann 1901, S. 431.

12 Bülow 1907, S. 274. Vgl. auch Wiegandt 1997, S. 301.

13 Vgl. Riemann 1901, S. 431.

14 Raff 1854, S. 68.

15 Marty 2014, S. 161–169.

Gestaltungsparameter ein Kapitel, in dem er seine ästhetische Auffassung formuliert und zudem einen Bezug zu Wagner herstellt. Dabei übt er nicht selten scharfe Kritik; insbesondere die Auffassungen zu den Themen Harmonik und Kontrapunkt stehen in einem Konflikt zu Wagner.

Raff macht auf die Unterscheidung eines *gebundenen* und eines *freien Stils* aufmerksam.¹⁶ Mit dem gebundenen Stil beschreibt Raff kontrapunktische Kompositionsweisen. Das Fortschreiten in der Musik wird hierbei durch die innere Logik jeder einzelnen beteiligten Melodie konstituiert. Harmonie generiert sich als Begleiterscheinung horizontaler Melodieführung. Beim freien Stil hingegen steht der Gedanke vom harmonischen Fortschreiten losgelöst von den beteiligten Melodien an erster Stelle. Die Harmonie gilt hierbei als das Wesentliche. Dass die Harmonie für Raff nichts Elementares ist, argumentiert er mittels einer Rekonstruktion der Genese mehrstimmiger Musik. Baue man die Musik von ihrem kleinsten Element her auf, so müsse man mit dem Ton beginnen. Daraufhin folge die Verbindung von Tönen, welche die Melodie ergibt. Erst beim Zusammenspiel mehrerer Melodien werde der Raum der Harmonik als Hilfsmittel zur Beurteilung eingeführt. Der gebundene Stil weise mit seiner Fixierung auf die melodische Konstruktion eine größere Nähe zum Ursprünglichen und Natürlichen auf. Genau in dieser Ursprünglichkeit sieht Raff ein musikalisches Qualitätskriterium und plädiert daher für den gebundenen Stil.

Raff kritisiert an der Harmonik weiter, dass sie selbst als Betrachtungswerkzeug mangelhaft sei. Die immer auf mehrere Stimmen angewiesene Harmonik könne die Qualität einer absoluten Melodie niemals erfassen. Auch sei sie nicht imstande, zweistimmige Musik hinreichend zu beschreiben, da ein Akkord drei Töne erfordere. Die vertikale Harmonik durchtrenne horizontale Melodieverläufe nur an vereinzelt Stellen, sei somit durch Willkür verfälscht und übersehe, dass an jeder Stelle andere Harmonien stünden.

Die Harmonik schreibe Dissonanzbehandlungen vor, obwohl die Melodie selbst ihre Richtung festlegen müsse. Raff befürchtet eine Erhebung der Harmonik zum Selbstzweck und sieht darin einen Irrweg, da hierdurch Musik an Lebendigkeit und Freiheit einbüße. Das auf Akkorden basierende Denken macht Raff Wagner zum Vorwurf und bemängelt eine Entpolyphonisierung seiner Musik. Rapps Ausführungen gipfeln in dem Vorschlag »die Harmonik als particulare Lehre völlig [aufzuheben] und die wenigen Sätze, die von ihr übrig bleiben können, in den formalen Theil des Contrapunktes [zu verlegen].«¹⁷

Nach dieser Bestandsaufnahme unterschiedlicher Quellen zeichnet sich also folgendes Bild des Komponisten ab: Raff der Eklektiker und Epigone, dem es an Individualität in der Themenbildung mangelt; Raff der Kompromissuchende zwischen Tradition und Neudeutschem Fortschrittsgedanken; Raff der Verfechter des Kontrapunkts und Kritiker der harmonischen Ver selbstständigung.

Inwieweit dieses Bild auch Rapps Kompositionsunterricht prägte, soll im Folgenden überprüft werden.

Neue Funde

Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule, das im Jahr 2009 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz unter der Leitung von Christoph Hust startete, wurden unter anderem Quellen zu Rapps Unterricht in Komposition und Satzlehre entdeckt und ausgewertet. Das etwa 200 Seiten umfassende Kon-

¹⁶ Raff 1854, S. 47.

¹⁷ Ebd., S. 68.

volut stammt aus dem Jahre 1864.¹⁸ In dieser Zeit hatte Raff eine Anstellung als Musiklehrer an zwei Mädcheninstituten in Wiesbaden, an denen er Kompositions-, Klavier und Gesangsunterricht erteilte.¹⁹ Der Quellenfund lässt sich in drei Teile untergliedern: Auf dem größten Teil der Seiten finden sich Unterrichtsmitschriften der Raffschülerin Marie Rehsener, die hauptsächlich aus der Bearbeitung unterschiedlichster Aufgaben zum Tonsatz und einigen Randnotizen bestehen. Es folgen einige Seiten ausformulierten Fließtextes zur Harmonie- beziehungsweise Kontrapunktlehre, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf Raff selbst zurückzuführen sind. Der letzte Teil besteht aus Abschriften bekannter Werke, die im Unterricht thematisiert wurden. Augenscheinlich an dem hier dokumentierten Satzlehrekurs ist – wie nach der Lektüre der *Wagnerfrage* zu erwarten – eine äußerst hohe Gewichtung auf Kontrapunktlehre.

Der Kurs beginnt mit Informationen über Akkordbildung, Tongeschlechter und Tonleitern. Dann folgt mit dem Generalbass das erste ausführlich behandelte Themenfeld. Die Übungen und Beispiele sind von Raff so konzipiert, dass sie stetig an melodischer und horizontaler Profilierung gewinnen. Die ersten vertikalen Akkordblöcke werden bereits in den unmittelbar folgenden Übungen durch Überbindungen und chromatische Durchgänge so verändert, dass das Notenbild sich weg vom Blocksatz entwickelt und am Ende ein Zusammenspiel eigenständiger Melodien erkennen lässt. Aus einer eingangs vertikalen Lesart wird eine horizontale. Es scheint, als wolle Raff hier für den *gebundenen Stil* plädieren, indem er die Herkunft des Generalbasses demonstriert, die in der Intavolierung mehrerer horizontaler Melodiestimmen liegt (Abb. 1 und 2):

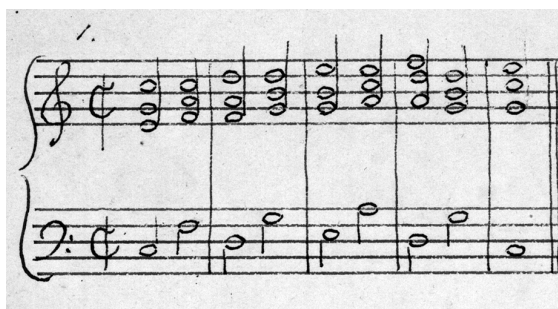


Abb. 1 Generalbassübungen (frühes Stadium; Raff 1864, S. 2).

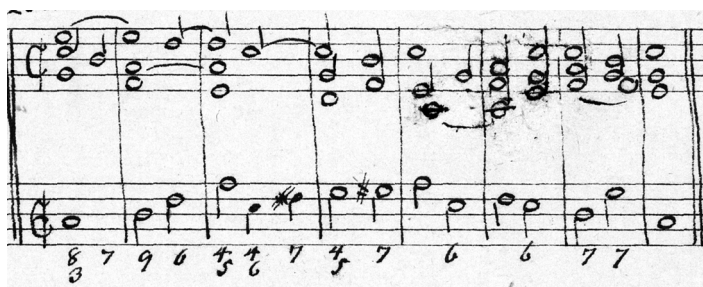


Abb. 2 Generalbassübungen (späteres Stadium; Raff 1864, S. 11).

Die nächsten Seiten dokumentieren Anleitungen zur Modulation und zum Einsatz chromatischer Durchgänge, bevor die intensiven Kontrapunktstudien folgen. Diese schließen in ihrem Aufbau an die Fux'schen Gattungen an und beginnen mit einfachen Sätzen *Note gegen Note*, die

¹⁸ Raff 1864.

¹⁹ Vgl. RaffH 1925, S. 155.

zunehmend komplexer werden.²⁰ Vom einfachen Synkopensatz wird die Entwicklung hin zu komplexer rhythmischer Gestaltung systematisch behandelt. Der Kurs umfasst Übungen zur Kanonkomposition sowie zum Einsatz von Augmentationen, Diminutionen, Engführungen und Krebsbildungen. Der Kanon wird in verschiedensten Intervallabständen, etwa als Sekund-, Terz- oder Quintkanon, gelehrt. Einen Schwerpunkt erfährt der doppelte Kontrapunkt, der für sämtliche Intervallabstände ober- und unterhalb des Cantus Firmus konzipiert wird. So finden sich auch Übungskompositionen zum doppelten Kontrapunkt im Intervallabstand der Tredezime in den Mitschriften. Immer wieder wird das Gelernte in Kompositionen umgesetzt, die fast alle fugenhafte Elemente aufweisen. Selbst eine Sonatine verfügt in ihrer Durchführung über eine vollständige Fuge. Der Kontrapunkt lässt sich sogar an Stellen nachweisen, an denen er durch den reinen Klangeindruck wohl nur schwerlich wahrgenommen wird. Eine Vertonung von Johann Wolfgang von Goethes *Indische Legende* gegen Ende der Mitschriften verdeutlicht diese Praxis: Ein Terzkanon, der aufgrund seines geradlinigen Fortschreitens in halben Noten keine rhythmische Auffälligkeit aufweist, nimmt hier eine untergeordnete Begleitfunktion ein. Er wird durch die darüber liegenden Akkordbrechungen und vor allem durch die einsetzende Gesangsstimme vollends in den Hintergrund gerückt (Abb. 3).



Abb. 3 Ein Terzkanon durchwindet unauffällig den Klaviersatz (Raff 1864, S. 72).

Der Kontrapunkt als das konstituierende Element von Musik ist in Ruffs Lehre also omnipräsent. Auch Liszt erkannte diese Eigenschaft in Ruffs Kompositionsstil und äußerte sich skeptisch:

Derartige Stellen ist man oft versucht mit einem sehr kunstvollen Gewebe zu vergleichen, dessen Fäden sich in der geschicktesten Weise nach allen Richtungen hinziehen, ohne daß dadurch der Glanz des Stoffes erhöht würde oder sich die eingewirkten Muster deutlicher vom Untergrund abzeichneten.²¹

Im zweiten Teil des Quellenkonvoluts sind ausformulierte Texte zu finden, welche inhaltlich weitestgehend die Übungen und Kompositionsversuche im ersten Quellenteil begleiten. Auch hier nehmen Beiträge zum Kontrapunkt eine herausgehobene Stellung ein. Im einleitenden Teil der Textsammlung finden sich Beschreibungen der elementarsten Bausteine der »Kunst, die durch Töne wirkt«:²² Der einzelne Ton als wesentlichstes Element ergibt im Verbund mit anderen Tönen Intervalle, Tonleitern und Melodien. Übersichten über Kon- und Dissonanzen sowie Tonartencharakteristik folgen. Hier nimmt Raff direkten Bezug auf Adolf Bernhard Marx, dessen Schrift *Ueber den Charakter der Tonarten*²³ zusammengefasst wiedergegeben wird. Die beschreibenden Adjektive und Beispielkompositionen zu den jeweiligen Tonarten werden

20 Fux 1742.

21 Liszt 1882, S. 166 f. Vgl. hierzu auch Bayreuther 2005, S. 1197.

22 Raff 1864, S. 99.

23 Gedruckt als Anhang zu Marx 1863, S. 347–382.

exakt übernommen. So charakterisieren beide beispielsweise die Tonart H-Dur als heiß und Fis-Dur als gleißend.²⁴

Interessant ist, dass in Raffs Unterricht eine Auseinandersetzung mit Wagners Tonartencharakteristik nicht erfolgt. Diese ist zwar weitaus komplexer, da zu den Tonarten noch die Klangfarbe des jeweiligen Instrumentes berücksichtigt werden muss, zeigt aber trotzdem grundsätzliche Übereinstimmungen. Der Musikwissenschaftler Franz Dubitzky liefert den Nachweis, dass Wagners Wahl der Tonarten sehr große Ähnlichkeiten mit den beschriebenen Charakteristiken von Marx und weiteren Theoretikern aufweist.²⁵

Insgesamt übt die Marx'sche *Lehre von der musikalischen Komposition* den größten Einfluss auf Raffs Unterrichtsgestaltung aus.²⁶ Neben den häufigen Zitaten werden zudem auch der didaktische Aufbau und die Reihenfolge der behandelten Themen von diesem Referenzwerk des Kompositionsunterrichts übernommen. Der Kompositionslehrgang bei Marx ist allerdings in seinem Ausmaß um sehr vieles umfangreicher als die Kursaufzeichnungen bei Raff.

Im dritten und letzten Teil der Quellen finden sich Abschriften von Kompositionen, deren Behandlung im Unterricht stattfand. Raff wählt für seine Lehre folgende Vorbilder aus: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Luigi Battiferri, Giuseppe Antonio Bernabei, Giacomo Antonio Perti, Antonio Lotti, Giovanni Carlo Clari, Benedetto oder Alessandro Marcello, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Sigfried Dehn und Bernhard Scholz. Bemerkenswert ist, dass in dieser Auswahl der Konflikt zwischen Neudeutschen und Traditionalisten nahezu ausgeklammert ist. Liszt und Wagner finden genauso wenig Erwähnung wie Robert Schumann oder Brahms, da Raff seine Vorbilder hauptsächlich bei italienischen Kontrapunktikern des 16. bis 18. Jahrhunderts sucht. Mozart ist bezeichnenderweise mit einer Fuge vertreten und Beethoven mit einem vokalpolyphonen Quartett. Mit Dehn und Scholz sind noch zwei weitere Vertreter des traditionellen Lagers aus dem 19. Jahrhundert behandelt.

Fazit

Inwieweit lassen sich nun die Quellen in das anfänglich gezeichnete Bild des Komponisten einfügen? Betrachtet man die Liste der Komponisten, die Raffs Unterricht behandelte, so stellt sich heraus, dass er seine Einflüsse aus einer Bandbreite von vier Jahrhunderten Kompositionsgeschichte wählt. Zudem ist seine Affinität zur umfangreichen Kompositionslehre von Marx erkennbar. Daher ist zumindest in Raffs pädagogischer Profession eine Tendenz zur Selektion, zur Nachahmung sowie zur Rückwärtsgewandtheit nicht von der Hand zu weisen. Dieser Befund scheint zunächst das eingangs gezeichnete Bild eines epigonalen und eklektizistischen Komponisten zu bestärken, jedoch sollte auch klar sein, dass die untersuchten Quellen mehr über Raffs pädagogische als über seine kompositorische Tätigkeit Aufschluss geben. Man kann nicht davon ausgehen, dass sich der Individualstil eines Komponisten zwingend auch in dessen Unterrichtsinhalten ablesen lässt.

Die eingangs durch Riemann dargestellte Hinwendung zu traditionellen Formen bestätigt Raff in seinem Kurs nicht nur – er betont sogar deren Wichtigkeit: »Was das Componieren anbetrifft, so sagt man, der Einfall einer Melodie sei eine Gabe des Himmels. Dieses hat seine Richtigkeit, doch hilft es noch nichts, wenn einem eine Melodie durch den Kopf geht, man

24 Ebd., S. 367. Raff 1864, S. 108.

25 Dubitzky 1913, S. 163 f. Eine Auseinandersetzung mit Wagners Tonartencharakteristik findet sich zudem bei Auhagen 1983.

26 Marx 1837.

muss sie festzuhalten und ihr die rechte Form zu geben wissen.«²⁷ Dieses Zitat liest sich wie eine Entgegnung auf die Liszt'sche Kritik, Raff bevorzuge die gesuchte Kombination vor der spontanen Eingebung.

Dass Raff ein Verfechter des Kontrapunkts ist, dokumentiert der Kurs eindrücklich. In etlichen Beispielen konstituiert die Beschaffenheit der horizontalen Tonfolge das musikalische Fortschreiten. Ein Gebrauch von verselbstständigten Akkorden zum bloßen Effekteinsatz findet sich im Kurs nicht. Was die kontrapunktische Verwebung der Stimmen anbelangt, so sind diese in ihrer Beschaffenheit ein Markenzeichen Ruffs und bilden einen gewissen Individualstil aus.

Zum vieldiskutierten Thema der Orchestrierung bei Raff geben die Quellen leider kaum Einblicke, sodass sich hierzu keine neuen Erkenntnisse gewinnen lassen.

Wo genau liegt also nun Ruffs »musikalische Sonderstellung zwischen Progressiven und Konservativen«?²⁸ Der Einfluss der Neudeutschen auf Ruffs Lehrtätigkeit ist verschwindend gering: Die Befürwortung der Marx'schen Tonartencharakteristik verbindet Raff mit Wagner, da den Tonarten Wagners zumindest rückblickend sehr ähnliche Eigenschaften zugeordnet werden. Andererseits kritisiert Raff in der *Wagnerfrage* dessen Überbewertung dieses Sachverhalts und das damit einhergehende stetige Modulieren in unterschiedliche Tonarten. Wiegandt weist in seiner Analyse der Sinfonien Ruffs Einflüsse von Liszt im Gebrauch von Chromatik nach, formuliert aber explizit, dass man ihn »[a]ls Symphoniker [...] nicht auf die Seite der ›Neudeutschen‹ stellen« kann.²⁹ Eine Hinwendung zur Programmmusik ist durch seine programmatischen Titel nur im Keim vorhanden. Raff scheint sich aber mehr an Werken wie etwa Beethovens *Pastorale* zu orientieren als an sinfonischen Dichtungen. Neudeutsch an Raff ist vor allem das personelle Umfeld, das ihn in der Weimarer Zeit umgab, sowie sein durch die damalige Presse vermitteltes Image. Gerade die letztgenannten, nicht werkimmanenten Aspekte sind ausschlaggebend für eine Zuweisung Ruffs in das Neudeutsche Lager.

Raff war ein Kenner der Neudeutschen. Durch seine Anstellung in Weimar war er vertraut mit dem sinfonischen Schaffen Liszts, bei dessen Orchestrierung er bekanntlich teilweise mitwirkte, und er kannte die damit verbundenen ästhetischen Überlegungen. Seine Schrift *Die Wagnerfrage* zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit Wagners Ästhetik und dessen kompositorischen Stilmitteln. Gerade vor dem Hintergrund, dass Raff die Gedankenwelt der Neudeutschen Schule sowie die Charakteristika ihrer Tonsprache kannte, ist deren Nichtbeachtung in seinem Kompositionskurs auffallend. Die Abwendung vom Stil der Neudeutschen resultiert offensichtlich nicht aus Unkenntnis oder Vernachlässigung. Daher ist durchaus von einem Einfluss der Neudeutschen Schule auf Ruffs Lehre zu sprechen, der aber hauptsächlich ein Einfluss ex negativo ist. Trotz Kenntnis der Neudeutschen räumte er der Formwahrung und dem traditionellen Kontrapunkt höchste Priorität in seinem Kurs ein. Der Satzlehreunterricht bei Raff hat kaum zur Verbreitung der Idee der Neudeutschen beigetragen, sondern vielmehr zur Erhaltung der kompositorischen Ideen alter Meister. Natürlich kann die inhaltliche Ausrichtung eines Satzlehrekurses von vielen Faktoren abhängen und Ruffs Nichtbeachtung darf in diesem Kontext nicht als ›Kampfansage‹ verstanden werden, aber gerade in Verbindung mit seinen Überlegungen in der *Wagnerfrage* zeichnet sich ein deutlicher Standpunkt ab.

Wenn man nun eine Verortung Ruffs im Spannungsfeld zwischen Vertretern der Neudeutschen einerseits und dem konservativen Lager andererseits anstrebt, dann müsste diese

27 Raff 1864, S. 111.

28 Tosta 1996, S. 2.

29 Wiegandt 1997, S. 312.

Positionierung wohl zu Ungunsten der Neudeutschen ausfallen, da letztlich die traditionellen Elemente nicht nur in seinem kompositorischen Schaffen, sondern auch in seiner Lehrtätigkeit überwiegen.

Literatur

- Altenburg 1997 | Detlef Altenburg: Neudeutsche Schule, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7, Stuttgart/Kassel: Bärenreiter/Metzler 1997, Sp. 66–75.
- Auhagen 1983 | Wolfgang Auhagen: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Lang 1983.
- Bayreuther 2005 | Rainer Bayreuther: Raff, (Joseph) Joachim, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 13, Stuttgart/Kassel: Bärenreiter/Metzler 2005, Sp. 1191–1199.
- Bülow 1907 | Hans von Bülow: *Briefe*, hg. von Marie von Bülow, Bd. 6, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907.
- Dubitzky 1913 | Franz Dubitzky: Der Charakter der Tonarten bei Wagner, in: *Die Musik* 12/47/15–16 (1./2. Maiheft 1913), S. 158–170 und 222–239.
- Fux 1742 | Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, Leipzig: Mizler 1742.
- Kälin/Marty 1972 | Josef Kälin/Anton Marty: *Leben und Werk des vor 150 Jahren geborenen Komponisten Joachim Raff. Jubiläumsschrift zur Denkmaleinweihung in Lachen (Schweiz)*, Lachen: Kessler 1972.
- Liszt 1882 | Franz Liszt: Dornröschen. Genast's Gedicht und Raff's Musik gleichen Namens (1856), in: ders.: *Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays*, hg. von Lina Ramann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1882 (Gesammelte Schriften, Bd. 5), S. 131–181.
- Marty 2014 | Res Marty: *Joachim Raff. Leben und Werk*, Altendorf: MP Bildung 2014.
- Marx 1837 | Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch theoretisch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1837–1847.
- Marx 1863 | Adolf Bernhard Marx: *Gluck und die Oper. Zweiter Theil*, Berlin: Janke 1863.
- Raff 1854 | Joachim Raff: *Die Wagnerfrage*, Braunschweig: Vieweg 1854.
- Raff 1864 | Joachim Raff: [Unterrichtsmaterialien zu Composition und Satzlehre], Manuskript 1864, Privatbesitz, online einsehbar unter <https://musikwissenschaft-leipzig.com/2013/10/10/raff-als-kompositionslehrer/> (zuletzt aufgerufen am 26.6.2024).
- RaffH 1925 | Helene Raff: *Joachim Raff. Ein Lebensbild von Helene Raff*, Regensburg: Bosse 1925.
- Riemann 1901 | Hugo Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart: Spemann 1901.
- Römer 1982 | Markus Römer: *Joseph Joachim Raff (1822–1882)*, Wiesbaden: Steiner 1982.
- Tosta 1996 | Volker Tosta: Ein Plädoyer für Joachim Raff und die Joachim Raff Gesellschaft, in: *Eine kurze Einführung in Leben und Werk Joachim Raffa*, hg. von Joachim Raff Gesellschaft e. V. Wiesbaden, Wiesbaden, 1996, S. 2.
- Wiegandt 1997 | Matthias Wiegandt: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik*, Sinzig: Studio 1997 (Berliner Musik Studien, Bd. 13).

Matthias Ningel (*1987) absolvierte nach seinem Abitur ein Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Seine Studien vertiefte er mit einem Master in Musiktheorie und einer Promotion bei Birger Petersen und Jürgen Blume zur musikalischen Intertextualität bei Lord Berners. Als Lehrbeauftragter und Vertretungsprofessor unterrichtete er die Fächer Musiktheorie, Werkanalyse, Hörschulung und Blattsingen. Als Musikkabarettist gastiert er auf Theaterbühnen im gesamten deutschsprachigen Raum.

Martin Skamletz

»Rekomposition«. Zur Übertragung von Peter Cornelius' Konzept der »Nachbildung von Meisterwerken« in den Kontext einer zeitgenössischen Hochschulausbildung

Im Rahmen eines Forschungsprojektes an der Hochschule der Künste Bern wurde nicht nur Peter Cornelius' satztechnischer Lehrgang an der Königlichen Musikschule in München um 1870 rekonstruiert, sondern auch der Versuch unternommen, ein dafür besonders geeignetes Spezialgebiet dieses Unterrichts zu einem Experimentierfeld für die Zusammenarbeit zwischen historischer Musikforschung und Kompositionsausbildung innerhalb einer zeitgenössischen Kunsthochschule zu machen und damit auch eine Spielart von künstlerischer Forschung zu erproben: Angeregt durch Cornelius' Praxis, seine Schülerinnen Teile von Streichquartettsätzen Joseph Haydns »nachbilden« zu lassen, nahmen Kompositionsstudierende und -dozierende gemeinsam mit den Forschenden Alban Bergs Lyrische Suite für Streichquartett zum Ausgangspunkt und setzten sich zum Ziel, aus der Auseinandersetzung mit diesem Werk heraus und in Kenntnis von Cornelius' Haydn-Nachbildungen eigene Kompositionen zu entwickeln, deren Entstehungsprozess zu reflektieren und die dabei angewendeten Verfahren in der Gruppe zu diskutieren. Die Ergebnisse dieses Prozesses wurden unter Mitwirkung von Instrumentalstudierenden und -dozierenden in einem Konzert im Rahmen des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH zur Aufführung gebracht, der im Dezember 2011 in Bern tagte. Eine Rückschau auf dieses Projekt ermöglicht einen Blick hinter die Kulissen institutioneller Aufbauarbeit zwischen Lehre und Forschung in den ersten Jahren nach der Gründung der Schweizer Kunsthochschulen.

»Recomposition«. Transferring Peter Cornelius's Concept of »Recreating Masterpieces« into the Context of Contemporary Higher Education

As part of a research project at Hochschule der Künste Bern HKB, not only was Peter Cornelius's compositional course at the Royal Music School in Munich in around 1870 reconstructed, but an attempt was also made to turn a particularly suitable aspect of his teaching practice into an experimental collaboration between historical music research and composition training at a contemporary music academy. Inspired by Cornelius's practice of having his students ›recreate‹ parts of Joseph Haydn's string quartet movements, the HKB's composition students, researchers and composition lecturers set themselves the goal of developing their own compositions based on an examination of Alban Berg's Lyric Suite for string quartet. With Cornelius's ›recreations‹ of Haydn in mind, those involved subsequently reflected on their creative processes and discussed the procedures used in the group. The results of this process were performed by instrumental students and their teachers in a concert at the 11th Annual Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie GMTH that took place in Bern in December 2011. Looking back at this project also provides glimpses behind the scenes of how teaching and research evolved in the initial years after the founding of the Swiss arts academies.



Berner Fachhochschule
Haute école spécialisée bernoise
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne

«Rekomposition»

Neun Rekompositionen der Lyrischen Suite von Alban Berg

Freitag, 2. Dezember 2011 · 20.00 Uhr · Dampfzentrale Bern · Turbinensaal

Einführung mit Stephan Zirwes um 19.45 Uhr

Eintritt CHF 15.- · Studierende und Kongressteilnehmer/innen frei

Antoine Fachard · 1980 · Klavierquartett

Gilles Grimaître (Klavier) · Lucia Kobza (Violine)

Giorgio Chinicci (Viola) · Lucie Grugier (Violoncello)

Jeremias Keller · 1986 · A Different View

Help! · Thierry Lüthy (Sax) · Florian Favre (Piano)

Jeremias Keller (E-Bass) · Alexandre Maurer (Drums)

Thierry Lüthy · 1984 · A Ballad for Maggots

Sami Lörtscher · 1978 · Three or Five – Tree of Life

Die vier Albanüsse und der Berg · Vincent Millioud und Laura Schuler (Violine)

Sania Helbig (Viola) · Eleanora Erne (Violoncello) · Einstudierung: Jonas Tauber

Alice Baumgartner · 1987 · Im Namen der Ergebenheit

Ezko Kikoutchi · 1968 · ... j'ai crié des profondeurs

Giuseppe Russo Rossi (Viola) · Vincent Hering (Bassklarinette)

Adrian Rigopulos (Kontrabass) · Einstudierung: Barbara Doll

Marcel Oetiker · 1979 · RECOMPOSITIO

Mary Freiburghaus · 1982 · Rousse lumière (texte : Pierre Reverdy)

Die vier Albanüsse und der Berg · Vincent Millioud und Laura Schuler (Violine)

Sania Helbig (Viola) · Eleanora Erne (Violoncello) · Einstudierung: Jonas Tauber

Florian Favre · 1986 · MC Alberg

Help! · Thierry Lüthy (Sax) · Florian Favre (Piano/Sampler)

Jeremias Keller (E-Bass) · Alexandre Maurer (Drums)

Alle Werke entstanden 2011 und werden in diesem Konzert uraufgeführt.

Eine Veranstaltung des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern im Rahmen des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie

www.hkb.bfh.ch/interpretation

Oper/Opéra • Kunst / Arts visuels • Musik / Musique • Visuelle Kommunikation / Communication visuelle • Musik und Bewegung / Musique et Mouvement • Vermittlung in Kunst und Design / Enseignement de l'art et du design • Theater / Théâtre • Y (Institut für Transdisziplinarität) / Y (Institut de transdisciplinarité) • Konservierung und Restaurierung / Conservation et restauration • Jazz • Literarisches Schreiben / Ecriture littéraire

Abb. 1 Programm des Konzerts vom 2. Dezember 2011 in der Dampfzentrale Bern im Rahmen des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH.

Musikforschung an einer Schweizer Kunsthochschule

Die frühe Entwicklung der Aktivitäten auf dem Gebiet der Musikforschung an der Hochschule der Künste Bern (HKB) ist am Beispiel ihrer Projektserien zu Welte-Musikrollen und zu historischen Blechblasinstrumenten bereits an anderer Stelle reflektiert worden.¹ Die HKB war erst 2003 durch den Zusammenschluss von verschiedenen Vorgängerinstitutionen unter dem Dach der Berner Fachhochschule (BFH) als erste multidisziplinäre Kunsthochschule der Schweiz gegründet worden und erhielt einen nun vierfachen neuen Leistungsauftrag, der neben der traditionellen Lehre, der Weiterbildung und der Dienstleistung auch die in diesem institutionellen Kontext junge Disziplin der Forschung umfasste. Hierfür wurde an der HKB die Infrastruktur einer Forschungsabteilung aufgebaut, und die BFH stellte zur Einübung in die Praxis der Drittmittelakquisition Eigenmittel für Vorbereitungsprojekte zur Verfügung, die ebenfalls kompetitiv auf Antrag vergeben wurden. Dabei strebte man eine möglichst enge Verschränkung mit der Lehre an: Forschung sollte sich nicht auf die Betreuung von Studierendenarbeiten durch wissenschaftliche Fachkräfte beschränken; auch die künstlerischen Dozierenden selbst sollten Forschung betreiben, und die Einwerbung von Drittmitteln wurde nicht nur als Wert an sich, sondern auch als Maßnahme der externen Qualitätssicherung betrachtet. So wurden von Anfang an geeignete Personen aus dem Lehrpersonal dabei unterstützt, ein neuartiges Mischprofil mit Anteilen von Lehre und Forschung zu entwickeln. Dafür erwies sich innerhalb des Fachbereichs Musik der HKB schnell das Fach Musiktheorie als besonders geeignet. Daher sind schon seit 2006 fast alle Neuanstellungen in diesem Bereich mit Blick auf das Potenzial für eine solche zweifache Tätigkeit in Lehre und Forschung erfolgt, und verschiedene Mitglieder des Musiktheorie-Kollegiums haben sich begleitend zu ihrer Lehrtätigkeit durch eine Promotion weiter qualifiziert.

Ein Forschungsprojekt in Wechselwirkung mit der musiktheoretischen und kompositorischen Lehre

Im hier im Zentrum der Betrachtung stehenden, 2011/2012 durchgeführten Forschungsprojekt »Peter Cornelius als Musiktheoretiker«² kam das Bestreben der verschiedenen Bereiche der HKB, Forschung und Lehre miteinander in Wechselwirkung treten zu lassen, besonders deutlich zum Ausdruck.³ Ein historisches Forschungsprojekt sollte direkte Auswirkungen auf die Lehre haben:

1 Skamletz 2011; Skamletz 2023.

2 »Peter Cornelius als Musiktheoretiker. Vorbereitungsprojekt zur historisch informierten Didaktik der Musiktheorie«, Finanzierung: Berner Fachhochschule BFH (2/2011–7/2012, siehe BFH 2011; Institut Interpretation 2011a). Gesuchsteller: Stephan Zirwes, Mitarbeitende: Roman Brotbeck, Christoph Hust, Sinem Derya Kılıç, Martin Skamletz, Peter Sonderegger. Am Teilprojekt »Rekomposition« beteiligte und über den Fachbereich Musik der HKB finanzierte Dozierende Komposition: Christian Henking (Klassik), Frank Sikora (Jazz); das Team wurde in der Umsetzungsphase noch erweitert um Xavier Dayer (Komposition Klassik), Michael Lehner und Nathalie Meidhof (Musiktheorie). Mitwirkende Studierende im Teilprojekt »Rekomposition«: Florian Favre, Mary Freiburghaus, Jeremias Keller, Sami Lörtscher, Thierry Lüthy, Jonathan Maag (der wegen einer Erkrankung nicht am abschließenden Konzert teilnehmen konnte), Marcel Oetiker (Jazz); Alice Baumgartner, Antoine Fachard, Ezko Kikoutchi (Klassik). Die ausführenden Musikerinnen und Musiker und ihre Dozierenden sind im Programm genannt (siehe Abbildung 1).

3 Die bis heute weitergeführte Projektserie der HKB zur historischen Musiktheorie, der dieses Projekt angehörte, musste in der Folge dazu übergehen, sich weniger pädagogisch und in noch stärkerem Maße akademisch auszurichten, da der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF) sein speziell für die neuen Fachhochschulen eingerichtetes anwendungsorientiertes Förderprogramm bereits 2011 wieder einstellte und dadurch die Forschenden an den Fachhochschulen und Pädagogischen Hochschulen dazu verpflichtete, mit den Universitäten um die Fördermittel für die Grundlagenforschung zu konkurrieren. Siehe hierzu Skamletz 2023, S. 13 f. & 25.

Einerseits wollte es – angeregt durch das etablierte Konzept der ›historisch informierten Auführungspraxis‹ – zur Fundierung eines ›historisch informierten Musiktheorieunterrichts‹ beitragen, andererseits auch der zeitgenössischen Kompositionsausbildung Anregungen geben. Dies bedeutete über die Bezugnahme auf das von Cornelius im 19. Jahrhundert geprägte Modell der kompositorischen »Nachbildung von Meisterwerken«⁴ hinaus nicht zuletzt, die beiden damals innerhalb des Fachbereichs Musik der HKB noch ziemlich strikt voneinander getrennten Ausbildungswege der Komposition im Studienbereich Klassik und des Composing/Arranging im Studienbereich Jazz miteinander ins Gespräch zu bringen.

Entscheidend für die Wahl des Forschungsgegenstandes – der Münchner Unterrichtstätigkeit von Peter Cornelius um 1870 – war Christoph Hust, der zwischen seiner Tätigkeit in Mainz, wo er die zugrunde liegenden Quellen erschlossen hatte, und seinem Stellenantritt in Leipzig während des akademischen Jahres 2010/2011 in der Rolle eines Gastprofessors am Forschungsschwerpunkt Interpretation⁵ an der HKB tätig war: Ohne seine Anregung wären die Berner Forschenden nicht auf dieses Thema verfallen und nicht an das dafür nötige Quellenmaterial herangekommen, und er hat sich auch wesentlich an der Antragstellung und Durchführung des Forschungsprojekts und an der Zusammenarbeit mit den Dozierenden und Studierenden beteiligt.

Die Verantwortung für das Forschungsprojekt übernahm der seit 2008 an der HKB lehrende (und einige Jahre später an der Universität Bern promovierte) Musiktheoretiker Stephan Zirwes, und ganz bescheiden in das Team der Mitarbeitenden eingereiht hatte sich Roman Brotbeck, der als Architekt all der beschriebenen Bestrebungen zur Verbindung von Forschung und Lehre in der Anfangszeit der HKB gewürdigt werden muss – er hatte damals seine Funktionen als Gründungsleiter des Fachbereichs Musik und auch des das Projekt verwaltenden Forschungsschwerpunkts Interpretation bereits weitergegeben (letztgenannte 2007 an den Autor dieser Zeilen). Im Sommer 2011, als das Projekt schon angelaufen war, stießen nach einem Anstellungsverfahren für Musiktheoriedozenturen am Fachbereich Musik mit Nathalie Meidhof und Michael Lehner noch zwei weitere Mitarbeitende zum Projektteam, die zusammen mit Stephan Zirwes die eigentliche Hauptaufgabe des Forschungsprojektes, nämlich die Rekonstruktion von Cornelius' Münchner Unterrichtslehrgang übernahmen, in der Zwischenzeit ebenfalls promoviert worden sind und das Doppelprofil Lehre und Forschung an der HKB exemplarisch vertreten.

Für die mit dem Forschungsprojekt verbundene Übertragung in die zeitgenössische kompositorische Ausbildung konnten mit Xavier Dayer, Christian Henking und Frank Sikora drei profilierte Dozierende für Komposition respektive für Composing/Arranging gewonnen werden, womit auch die Teilnahme einer ausreichenden Anzahl an Studierenden gesichert war. Dieser Schritt in die Praxis wurde nicht nachträglich an das Forschungsprojekt angehängt, sondern war von Anfang an Teil seiner Konzeption, wie schon aus dem Kurzbeschrieb des Projekts im Förderantrag hervorgeht: »Überlieferte Unterrichtsbücher sind Ausgangspunkt für neue, historisch informierte Unterrichtsmodelle in Analyse und Komposition – im Nachvollzug historischer Praktiken und in deren Übertragung auf Konzepte zeitgenössischen Komponierens.«⁶ Dabei sollte ganz allgemein ein Beitrag zu einer im Gange befindlichen Erneuerung des Faches Musiktheorie geleistet werden:

4 Der hier verwendete Begriff »Nachbildung von Meisterwerken« ist zusammengezogen aus: »durch genaues Anschauen und Prüfen von Meisterwerken und durch Versuche zu deren Nachbildung« (Cornelius *HQ*, S. 3).

5 Die in der Anfangszeit der HKB-Forschung als »Forschungsschwerpunkt Interpretation« eingerichtete Organisationseinheit wurde 2019 zum »Institut Interpretation« umbenannt.

6 BFH 2010, S. 1.

Das Fach Musiktheorie ist in der Schweiz wie im europäischen Kontext im Umbruch. Bis zur Jahrtausendwende baute es auf im Sinne der Lehrbarkeit vereinfachten Versionen der Funktionslehre nach Hugo Riemann (1849–1919) oder der Stufentheorie nach Simon Sechter (1788–1867) auf. Seit etwa zehn Jahren werden neue Methoden aus der angloamerikanischen *Music Theory* adaptiert, und zugleich versucht die europäische Musiktheorie, ein eigenständiges Profil zu definieren. Insbesondere werden methodische Ansätze der historisch informierten Performance auf die Musiktheorie übertragen, so dass sich Forschung und Kunst in der Auseinandersetzung mit regelhaften Grundlagen der Musik und der Frage nach deren Geltung treffen. Diese Ansätze enden in der Regel aber im mittleren 18. Jahrhundert und die Zeit danach ist noch weitgehend unbearbeitet.⁷

Diese im Jahre 2010 geäußerte Einschätzung, die europäische Musiktheorie sei »[s]eit etwa zehn Jahren« bestrebt, ein eigenständiges Profil zu gewinnen, bezog sich nicht zuletzt auf die im Jahre 2001 erfolgte Gründung der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) als Vertretung der Hochschullehrenden dieses Faches in den deutschsprachigen Ländern, und die Präsentation der Ergebnisse des Cornelius-Projektes wurde von Anfang an im Rahmen des Jahreskongresses der GMTH geplant, dessen Durchführung für das Jahr 2011 an die HKB vergeben worden war.⁸

Die möglichst voraussetzungslos lesbare und nicht in erster Linie an ein Fachpublikum gerichtete Formulierung der Texte im Projektantrag erklärt sich übrigens aus dem Umstand, dass in der über die Finanzierung des Projekts entscheidenden Forschungskommission der BFH all ihre Departemente vertreten sind, die neben den durch die HKB repräsentierten Künsten auch Architektur, Holz und Bau, Agrar-, Forst- und Lebensmittelwissenschaften, Gesundheit, Soziale Arbeit, Sport, Technik und Informatik sowie Wirtschaft umfassen. Im Jahre 2010 war es noch möglich, gewissermaßen monodisziplinäre Vorbereitungsprojekte nach den Bedürfnissen der einzelnen Departemente einzugeben. Wenig später führte der immer konsequenter durchgesetzte Anspruch der BFH, ihre ausgesprochen diversen Departemente zu einem größeren Ganzen zusammenwachsen zu lassen, zur zusätzlichen Bedingung, dass immer mindestens zwei dieser Departemente an einem Vorbereitungsprojekt beteiligt sein mussten.⁹ Diese verpflichtende Ausrichtung der internen Forschungsförderung der BFH auf die »Interdepartementalität« wurde bis heute aufrechterhalten, wohingegen die zeitweise eingeführte weitere Verschärfung, nach der die beteiligten Departemente sogar aus zwei von drei verschiedenen Standorten der BFH – Bern, Biel und Burgdorf – stammen sollten, bald wieder wegfiel.

7 Ebd., S. 2.

8 Weitere Informationen zum 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH 2011 an der Hochschule der Künste Bern: GMTH 2011; Institut Interpretation 2011b. Die Beiträge zu diesem Kongress (allerdings ohne diejenigen zum Cornelius-Projekt, die im vorliegenden Band erscheinen) sind herausgegeben in Skamletz/Lehner/Zirwes 2017.

9 Auch diese zusätzliche Anforderung führte zu interessanten Ergebnissen in der Musikforschung der HKB: in der Zusammenarbeit mit dem BFH-Departement Technik und Informatik bei der Entwicklung einer Kontrabassklarinette mit elektrischer Klappensteuerung (»Contrabass Clarinet Unlimited«, 2012/2013, siehe BFH 2012) oder im Kontext der Digitalisierung von Musikrollen-Aufzeichnungen (»Der virtuelle Welte-Flügel«, 2014/2015, siehe BFH 2014a), mit der Hochschule für Agrar-, Forst- und Lebensmittelwissenschaften bei der Herstellung von Darmsaiten nach historischen Methoden (»Von der Alp auf die Geige«, 2014/2015, siehe BFH 2014b).

Von der »Nachbildung« zur »Rekomposition«

Der Ausgangspunkt des Teilprojekts mit den Kompositionsklassen, Cornelius' Manuskript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*,¹⁰ das eine Art Vorlesungsdokumentation mit integrierten Abschriften sowohl der Vorlagen Haydns als auch der auf ihrer Basis angefertigten Nachbildungen durch Cornelius' Schülerinnen darstellt, war zur Zeit der Durchführung des Forschungsprojektes bereits durch Christoph Hust in wesentlichen Zügen aufgearbeitet worden.¹¹ Es wurde den Dozierenden und Studierenden vorgestellt, aber keineswegs als verpflichtendes Modell für ihre eigene Aktivität vorgegeben. Für die Komponistinnen und Komponisten wäre es kaum von Interesse gewesen, nicht über eine strukturelle Nachbildung einer Vorlage hinausgehen zu dürfen; sie wollten sich zwar in einer frei wählbaren Weise auf eine historische Vorlage beziehen, ihre eigenen Ergebnisse dann aber als eigenständige Kompositionen verstanden wissen. Entsprechend sprachen wir in unserem Projekt nicht von Nachbildung, sondern prägten schon im Förderantrag den uns zeitgemäßer erscheinenden und offeneren Terminus »Rekomposition«:

Cornelius hat seine Schülerinnen und Schüler nach Analyse eines Streichquartettsatzes von J. Haydn dessen formalen Verlauf in ihrer eigenen Klangsprache »rekomponieren« lassen. Dieser Ansatz soll experimentell in den gegenwärtigen Kompositionsunterricht übersetzt werden: Die Kompositionsklassen der HKB (Jazz und Klassik) »rekomponieren« unter Leitung ihrer Dozenten ein Werk der klassischen Moderne.¹²

Das konkret zu analysierende und zu rekonponierende Werk stand noch nicht von Anfang an fest; es wurde erst nach Bewilligung der Finanzierung des Forschungsprojektes gemeinsam mit den Kompositionsdozierenden ausgewählt. Dabei war es ein wichtiges Anliegen, den aus der Sicht zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten möglicherweise etwas angestaubten Gegenstand aus dem 19. Jahrhundert mit einem nach wie vor zugkräftigen und für Klassik und Jazz gleichermaßen attraktiven Werk aufzufrischen. Während in der anfänglichen Korrespondenz mit den Dozierenden noch von »*Pierrot lunaire* reloaded, *L'histoire du soldat* remixed« oder – wegen ihres als *Blues* überschriebenen zweiten Satzes – von Ravels Violinsonate die Rede gewesen war, fiel die Wahl schließlich auf die *Lyrische Suite* von Alban Berg, die sich allen Beteiligten und auch dem Publikum des abschließenden Konzertes gut vermitteln ließ:

Das Interesse an Alban Bergs Lyrischer Suite (1925/26) ist ungebrochen und vielfältig: Sie ist ein Meilenstein der Streichquartettliteratur der klassischen Moderne und gleichzeitig ein hinter Zahlensymbolik verstecktes kompositorisches Protokoll einer Liebesaffäre des Komponisten. Ihr emotionaler Gehalt und ihre zwischen Wagner- und Zemlinsky-Zitaten, freier Atonalität und Zwölftontechnik changierende Klangsprache wirken nach wie vor faszinierend. Dabei tauchen immer wieder Dokumente auf, die neues Licht auf das Werk werfen und seine Aufführungspraxis verändern – so beispielsweise eine zusätzliche Gesangsstimme, die ein Baudelaire-Gedicht vertont und von Berg dem Werk heimlich »eingeschrieben« wurde.

In diesem Konzert erklingt die Lyrische Suite allerdings nicht selbst, sondern in Form von »Rekompositionen«: Neun junge Komponistinnen und Komponisten, die an der Hochschule der Künste Bern (HKB) ihr Masterstudium absolvieren, haben sich analytisch mit Bergs Musik beschäftigt und in sehr persönlicher Weise einzelne Aspekte daraus in ihre eigene Klangsprache

10 Cornelius HQ. Eine Edition dieses Manuskripts ist im vorliegenden Band enthalten (Zirwes et al. 2024, S. 77–101), außerdem ein das Manuskript kontextualisierender Beitrag (Skamletz 2024).

11 Hust 2006.

12 BFH 2010, S. 3 f.

übersetzt bzw. zum Ausgangspunkt für neue Kompositionen genommen. Das Arbeitsprinzip ist einem Unterrichtskonzept des Komponisten Peter Cornelius (1824–1874) entlehnt, das Gegenstand eines laufenden Forschungsprojektes der HKB ist. Er liess seine Studierenden an der Königlich bayrischen Musikschule in den 1860er Jahren Streichquartette von Joseph Haydn analysieren und »rekomponieren« – also ebenfalls etwa 85 Jahre alte und als »klassisch« empfundene Werke.¹³

Die Zusammenarbeit der Forschenden mit den Studierenden und ihren Dozierenden vollzog sich innerhalb von drei Workshops am 16. März, 1. Juni und 23. September 2011; in den Perioden dazwischen und bis zur Aufführung am 2. Dezember desselben Jahres im Rahmen des GMTH-Jahreskongresses arbeiteten die Studierenden selbständig beziehungsweise gemeinsam mit ihren Dozierenden an ihren Rekompositionen. Am Beginn stand die Vorstellung von Cornelius' Vorgangsweise durch die Forschenden, dann folgte die Analyse der *Lyrischen Suite*, an der sich auch die Studierenden und Dozierenden beteiligten. Im weiteren Verlauf der Workshops gaben die Studierenden Einblick in ihre entstehenden Rekompositionen und in die dahinterstehenden Überlegungen. Am Schluss sollten sie auch eine schriftliche Reflexion ihres Arbeitsprozesses abgeben, die im Konzertprogramm abgedruckt wurde.¹⁴

Gleichzeitig wurde die Aufführung vorbereitet – auch sie musste von Anfang an mitgedacht werden, denn die dafür nötigen Mittel wollten gut geplant sein, um den Aufwand bei der Umsetzung in sinnvollen Grenzen zu halten. Das Klavierquartett von Antoine Fachard war das einzige der im Rahmen dieses Projektes entstandenen Stücke, das ein eigenes Ensemble nur für sich beanspruchte.¹⁵ Die beiden anderen beteiligten klassischen Komponistinnen Alice Baumgartner und Ezko Kikoutchi schrieben für ein modifiziertes *Trio basso* aus Viola, Bassklarinette und Kontrabass, drei der beteiligten Jazzer – Florian Favre, Jeremias Keller und Thierry Lüthy – spielten die Stücke von Favre und Keller mit ihrem eigenen Quartett selbst. Für die meisten der teilnehmenden Komponistinnen und Komponisten aus dem Bereich Jazz – neben Lüthy noch Mary Freiburghaus, Sami Lörtscher und Marcel Oetiker – wirkte die von der Vorlage der *Lyrischen Suite* gewissermaßen suggerierte Gattung Streichquartett so anziehend, dass sie sie auch für ihre Rekompositionen übernahmen. Dafür stand ein außergewöhnliches Ensemble zur Verfügung, das Musikerinnen und Musiker beider Bereiche vereinigte, wie dem Abendprogramm zu entnehmen war:

Das aus Studierenden der Hochschule der Künste Bern bestehende *Streichquartett* [...] spielt schon seit längerer Zeit regelmässig zusammen [...]. Die beiden Geigen haben einen Jazz-Hintergrund, Viola und Cello sind ursprünglich im Bereich Klassik beheimatet. Gemeinsam widmen sie sich Musik verschiedener Stilrichtungen.¹⁶

Auch wenn also mit gewissem Erfolg versucht wurde, die Anzahl der beteiligten Ensembles kleiner als die Anzahl der gespielten Rekompositionen zu halten, erwies sich der Koordinationsbedarf für das Konzert als beträchtlich. Da die HKB damals wie heute über keinen ausreichend grossen eigenen Saal verfügt, wurde für den GMTH-Jahreskongress der »Turbinensaal« der Berner Kulturhallen in der ehemaligen Dampfzentrale angemietet: Dort fanden zum Auftakt alle Plenarveranstaltungen für die rund 120 Teilnehmenden statt, bevor wir uns an den Folge-

13 GMTH 2011, S. 40.

14 Ebd., S. 40–46.

15 Fachards Stück ist auch das einzige dieser Werke, das im Anschluss nochmals aufgenommen und veröffentlicht wurde (HKB 2012). Auf dieser CD sind auch Stücke von Alice Baumgartner und Ezko Kikoutchi vertreten, jedoch nicht ihre Rekompositionen auf Basis der *Lyrischen Suite*.

16 GMTH 2011, S. 46. Für Details zum Konzertprogramm siehe auch Abbildung 1.

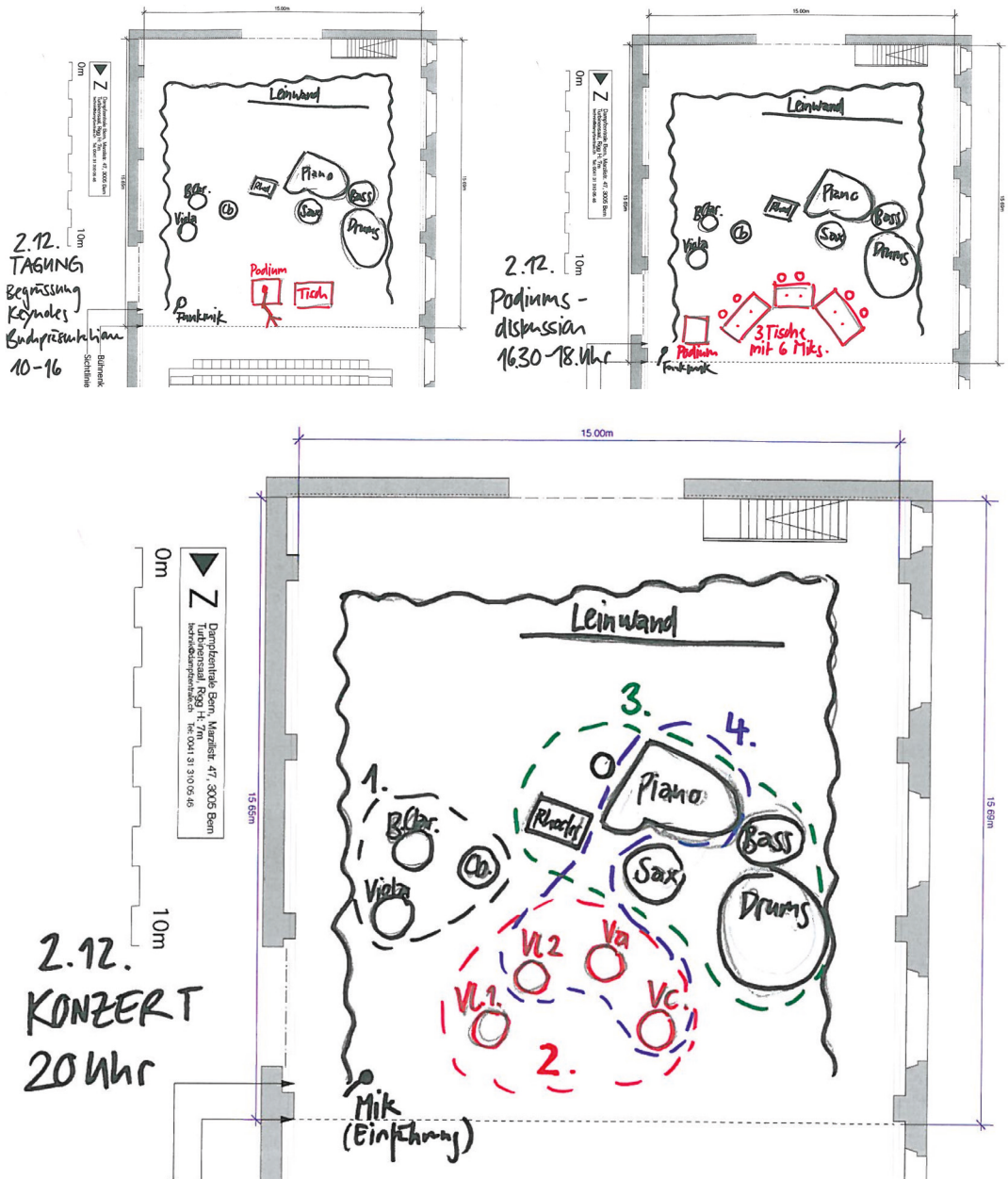


Abb. 2 Bühnenpläne für den Plenumstag des GMTH-Jahreskongresses am 2. Dezember 2011 in der Dampfzentrale Bern (Zeichnungen von Sabine Jud).

tagen für die meist in drei parallelen Sitzungen durchgeführten Einzelvorträge und Workshops ins Hauptgebäude der HKB in Bümpliz-Bethlehem begaben. Im Rahmen dieses Plenumstages wurden nach der Eröffnungsveranstaltung auf der grossen Bühne der Dampfzentrale auch die drei eingeladenen Keynotes von Markus Böggemann, Thomas Christensen und Christoph Hust gehalten sowie verschiedene Buch-Neuerscheinungen präsentiert. Außerdem fand eine Podiumsdiskussion zum damals wie heute aktuellen Thema der Doktoratsprogramme für Absolventinnen und Absolventen von Musikhochschulen statt – in der Schweiz unter speziellen Vorzeichen, da hier die Kunsthochschulen auf Ebene Fachhochschule angesiedelt sind und auch heute noch über kein eigenständiges Promotionsrecht verfügen.¹⁷ All diese Programmpunkte mussten ohne

¹⁷ Die von der Universität Bern und der HKB gemeinsam initiierte *Graduate School of the Arts* – heute Doktoratsprogramm *Studies in the Arts* (SINTA) – hatte damals gerade ihren Betrieb aufgenommen.

große Umbauten auf einer Bühne stattfinden können, und so standen auch die voneinander getrennten und nur teilweise überlappenden Auftrittsbereiche für die verschiedenen Ensembles des abendlichen Konzerts von Anfang an fest und die Instrumente zum Teil schon den ganzen Tag als eine Art Ankündigung im Hintergrund (Abb. 2). Im Konzert ging der Wechsel zwischen den verschiedenen Ensembles fast ohne Umbauzeit vonstatten.

Künstlerische Forschung?

Als Ausgangspunkt für das Rekompositionsprojekt erwies sich Bergs *Lyrische Suite* wie erwartet als die richtige Wahl. Hier konnten ganz unterschiedliche Zugänge verfolgt werden: Reihentechnik (Keller) und Zahlensymbolik (Lörtscher) standen ebenso zur Verfügung wie Bezugnahmen auf traditionellere kompositorische Arbeitsweisen (Fachard). Man konnte sich in Bergs Ehefrau Helene versetzen (Baumgartner), seine innere Verbindung mit Baudelaire beleuchten (Kikoutchi) oder sich sogar ganz »von diesem Werk befreien« und sich stattdessen dem französischen Dichter Pierre Reverdy zuwenden (Freiburghaus). Selbst für ausgesprochen hermetische Vorgangsweisen (Oetiker) oder für Provokation und Verweigerung in Form von horrorfilmartigen Assoziationen (Lüthy) war Platz. In verschiedenen der gespielten Rekompositionen wurde der Raum zwischen Komposition und Improvisation ausgelotet und Bergs Material sogar mit dem Hip-Hop entlehnten Techniken bearbeitet (Favre).¹⁸

Zwar waren – ähnlich wie in der Münchner Musikschule, in der Cornelius um 1870 unterrichtete – fast alle das Projekt betreuenden Personen männlich, aber zumindest unter den Studierenden wurde eine tendenziell ausgewogene Beteiligung von Frauen und Männern erzielt. Wahrscheinlich wirkte auch der durch die Zusammensetzung der Gruppe über die Grenzen von Klassik und Jazz hinweg erzwungene Blick über den Tellerrand der eigenen Disziplin hinaus anregend, und last but not least waren wir konsequent zweisprachig französisch-deutsch unterwegs, wie es dem Profil der HKB entspricht.

In Bezug auf die experimentelle Verbindung von Forschung und Lehre innerhalb einer Kunsthochschule stellte das Projekt einen frühen Versuch dar und war – im Rückblick mit einiger Distanz betrachtet – vielleicht sogar ziemlich radikal, da in ihm eben nicht nur in einer Richtung der vielbesprochene »Transfer von Forschungsergebnissen in die Lehre« unternommen wurde, sondern die den Ausgangspunkt der Forschung bildenden Fragen aus der Lehrpraxis stammten, letztlich in diesem Projekt tatsächlich mit künstlerischen Methoden gearbeitet wurde und am Ende auch künstlerische Ergebnisse vorlagen. Ob das Projekt, das vielleicht zu wenig stark zur diesbezüglichen Theoriebildung beitrug, sich in den in der Zwischenzeit viel breiter geführten Debatten um künstlerische Forschung in der Musik behaupten könnte (auch hierzu sind mittlerweile Doktoratsprogramme mit Beteiligung der HKB ins Leben gerufen worden), sei dahingestellt. Schon damals wurde das dem Rekompositionsprojekt zugrunde liegende Konzept von »Forschung« durchaus kontrovers diskutiert: Ein Mitwirkender, der vor seiner Karriere im Jazz ein naturwissenschaftliches Studium angefangen und wieder abgebrochen hatte, fand entrüstet: »Das hat ja gar nichts mit Forschung zu tun!«¹⁹

Bereits durch die Wahl der *Lyrischen Suite* als Referenz war klar gewesen, dass in den Rekompositionen nicht mehr viel von der Eigenart der Haydn-Nachbildungen nach Peter Cornelius zu spüren sein würde. Doch die Grundidee brachte durchaus eine gewisse konzeptuelle Nähe zum Vorschein: In seiner eigenen Zeit vertrat Cornelius einen in verschiedenen Künsten

¹⁸ Programmhefttexte siehe GMTH 2011, S. 40–46.

¹⁹ Persönliche Mitteilung an den Autor.

praktisch versierten und auch der theoretischen Reflexion alles andere als abgeneigten, sich stetig in persönlicher Weiterentwicklung befindlichen, aktuelle Strömungen mitgestaltenden und in all dem ziemlich modernen Typus eines »künstlerischen Forschers«. Dies hatte sinn- gemäß schon der Förderantrag des Forschungsprojekts festgehalten:

Überdies führt die Auseinandersetzung mit dem »Dichter-Musiker« Peter Cornelius, der am Beginn seiner Laufbahn nicht nur eine Anstellung als Geiger im Mainzer Opernorchester, sondern auch als Nassauischer Hofschauspieler in Wiesbaden inne hatte, später die Texte des Grossteils seiner Vokalwerke selbst schrieb (darunter die seiner beiden vollendeten Opern [...]) und im engsten Kreis um Berlioz, Liszt und Wagner u. a. als Übersetzer, Kritiker und Theoretiker tätig war [...], gleichsam ins Zentrum einer romantischen »Transdisziplinarität« avant la lettre.²⁰

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 21.7.2024.

BFH 2010 | Beitragsgesuch »Peter Cornelius als Musiktheoretiker« (BFH 11009VPT_HKB), 23.8.2010, unveröffentlichtes internes Dokument.

BFH 2011 | Berner Fachhochschule: *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, online 2011, www.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2011-878-953-325/.

BFH 2012 | Berner Fachhochschule: *Contrabass Clarinet Unlimited*, online 2012, www.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2012-791-813-396/.

BFH 2014a | Berner Fachhochschule: *Der virtuelle Welte-Flügel*, online 2014, www.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2014-602-753-264/.

BFH 2014b | Berner Fachhochschule: *Von der Alp auf die Geige*, online 2014, www.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2014-199-679-572/.

Cornelius HQ | Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, D-MZs PCA Mus. ms. 49. Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 77–101, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-77>).

GMTH 2011 | Gesamtprogramm *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern*, 2.–4.12.2011, online 2011, www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Veranstaltungen/1112_GMTH_Gesamtdokument.pdf.

HKB 2012 | Hochschule der Künste Bern: *À la croisée des chemins 2. Werke der Kompositionsklasse 2012* [CD], Bern: HKB 2012, <https://soundcloud.com/hkb-composition/sets/a-la-croisee-des-chemins-2>.

Hust 2006 | Christoph Hust: On the Methods, Goals, and Limitations of Music Analysis. The Haydn Lectures of Peter Cornelius, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 13 (2006), S. 43–74.

Institut Interpretation 2011a | Institut Interpretation: *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, online 2011, www.hkb-interpretation.ch/projekte/peter-cornelius-als-musiktheoretiker.

Institut Interpretation 2011b | Institut Interpretation: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert*, online 2011, www.hkb-interpretation.ch/veranstaltungen/musiktheorie-im-19-jahrhundert.

Skamletz 2011 | Martin Skamletz: »Wie von Geisterhand«. Zur Geschichte der Welte-Forschungsprojekte an der Hochschule der Künste Bern, in: *Wie von Geisterhand – Aus Seewen in die Welt – 100 Jahre Welte Philharmonie-Orgel. Katalog der Sonderausstellung im Museum für Musikautomaten Seewen 2012/2013*, hg. von Christoph Hänggi, Basel: Museum für Musikautomaten 2011, S. 11–19.

Skamletz 2023 | Martin Skamletz: »Practice-Oriented Research«. Fifteen Years of Brass Projects at the Hochschule der Künste Bern, in: *To Play or Not to Play. Corrosion of Historic Brass Instruments. Romantic Brass Symposium 4*, hg. von Adrian v. Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz,

20 BFH 2010, S. 4.

Schliengen: Argus 2023 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 15), S. 9–31, <https://doi.org/10.26045/kp64-6179-002>.

Skamletz 2024 | Martin Skamletz: »... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. Zu Peter Cornelius' Manuskript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, in: Zirwes et al. 2024, S. 180–203, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-180>.

Skamletz/Lehner/Zirwes 2017 | *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus 2017 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 7), <https://doi.org/10.26045/kp64-6171>.

Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien, Traverso in Brüssel und Komposition in Feldkirch. Nach Lehrtätigkeit beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband, an der Musikhochschule Trossingen und am Vorarlberger Landeskonservatorium trat er 2007 eine Stelle an der Hochschule der Künste Bern an, wo er für das Institut Interpretation verantwortlich ist und musiktheoretische Fächer unterrichtet.

Register

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

A

Apponyi, Anton Georg Graf 95

Auer, Oscar 198

Auer-Herbeck, Ida → Herbeck, Ida

B

Bach, Johann Sebastian 25, 78 f., 99, 101, 182, 187, 214

Sie werden aus Saba alle kommen

BWV 65 182 n.

Schau, lieber Gott BWV 153 182 n.

Christ lag in Todesbanden BWV 277 182 n.

Christ, unser Herz BWV 280 182 n.

Herr, ich habe missgehandelt

BWV 330 182 n.

Nun lob', mein' Seel', den Herren

BWV 389 182 n.

Bagge, Selmar 164–166

Battiferri, Luigi 226

Baudelaire, Charles 234, 237

Baumgartner, Alice 230, 231 n., 235, 237

Im Namen der Ergebenheit 230

Becht, Josef 219

Beer-Wallbrunn, Anton 219

Beethoven, Ludwig van 70–73, 79 f., 96, 121, 160–162, 188, 197, 208–210, 226

Freudvoll und leidvoll 199

Neue Liebe, neues Leben 199

Sonata quasi una fantasia cis-Moll
op. 27/2 207

Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 »Pastorale« 227

Sinfonie Nr. 9 D-Dur op. 125 73

Streichquartett a-Moll op. 132 188 f.

Variationen über ein Thema von Diabelli
op. 120 71, 121

Berg, Alban 234

Lyrische Suite 8, 229, 234 f., 237

Berg, Helene 237

Berlin 198, 208

Berlioz, Hector 70, 172, 189, 206 f., 218, 238

Le carnaval romain 189

Roméo et Juliette 70

Bernabei, Giuseppe Antonio 226

Bohna, Ferdinand 132 n.

Brahms, Johannes 199, 219, 221, 226

Von ewiger Liebe 199

Branca, Therese von 183

Bringleb, Frl. 184

Bülów, Hans von 12 f., 15, 152, 154 f., 157 n., 165, 213 f., 216

C

Chadwick, George Whitefield 219

Chopin, Frédéric 25, 62 n., 187

Clari, Giovanni Carlo 226

Cornelius, Bertha (geb. Jung) 153, 183

Cornelius, Carl Adolf 207

Cornelius, Peter

Komposition 17, 154

Musikschritttum 17, 172, 188, 205, 207–211, 238

Schauspiel 190, 238

Unterricht 11 f., 14–19, 23–27, 29, 31, 40 f., 60, 131–141, 153–159, 171–178, 181–199, 214, 216–218, 229, 232, 234 f., 237 f.

Erwachen (Brautlieder) 198 f.

Schmetterling op. 1/4 198 f.

Ein Ton op. 3/3 198 f.

Weihnachtslieder op. 8 198

Wiegenlied op. 1/3 198 f.

D

D'Alembert, Jean-Baptiste le Rond 152

Dehn, Siegfried 155 n., 226

Dorn, Heinrich 207

Draeseke, Felix 165
 Drechsler, Franz 199
 Dresden 198

E

Eichendorff, Joseph von 26, 197
 Eisenstadt 96
 Erlangen 219

F

Fachard, Antoine 230, 231 n., 235, 237
Klavierquartett 230, 235
 Favre, Florian 230, 231 n., 235, 237
MC Alberg 230
 Frank, Eduard 207
 Frankfurt 222
 Freiburghaus, Mary 230, 231 n., 235, 237
Rousse lumière 230
 Fux, Johann Joseph 224

G

Giordani, Tommaso 199
Caro mio ben 199
 Gluck, Christoph Willibald 79, 199
Paris und Helena 199
 Gluth, Viktor 219
 Goethe, Johann Wolfgang von 26, 197
Indische Legende 225
 Goethe, Ottilie von 96
 Göttingen 165
 Grimm, Gebrüder 26
 Grossmann, Karl 215, 218

H

Halm, August 219
 Händel, Georg Friedrich 79
 Hanslick, Eduard 164 n., 210
 Hauptmann, Moritz 11 f., 16 f., 23–25, 29–31, 33 f., 36, 40, 45 f., 48, 53–56, 61–64, 66, 70, 72, 74 f., 103, 131–137, 140 f., 143–168, 171–178, 214, 217
 Hauser, Franz 12, 132, 145–147, 152, 154, 157, 164, 213
 Haydn, Joseph 16–19, 74, 77–101, 180–199, 229, 234 f., 237
La nuit monte (P. Viardot) 199
Die Schöpfung 74
Streichquartette op. 3 → Hoffstetter, Roman
Streichquartett g-Moll op. 20/3 188
Streichquartett Es-Dur op. 50/3 78, 93 f., 182 n., 192, 202

Streichquartett f-Moll op. 55/2 78–87, 95, 182 n., 191–197, 201
Streichquartett B-Dur op. 71/1 78, 92 f., 182 n., 192, 201
Streichquartett Es-Dur op. 71/3 78, 90 f., 182 n., 192 f., 201
Streichquartett g-Moll op. 74/3 78, 95 f., 182 n., 187–189, 192, 194, 202
Streichquartett G-Dur op. 76/1 78, 100, 182 n., 192, 203
Streichquartett D-Dur op. 76/5 189, 202

Hebel, Johann Peter 26
 Heckel, Karl Ferdinand 180, 182
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 146 f., 160, 162, 165
 Heidelberg 219
 Heine, Heinrich 26, 197
 Heiß, Frl. 184
 Helmholtz, Hermann von 144, 146, 165 f.
 Herbeck, Henriette 185
 Herbeck, Ida 78, 85 f., 89, 97, 182–185, 192 f., 195–198
 Hertz, Michael 215
 Hieber, Otto 215
 Hiller, Ferdinand 17 f., 24, 40 f., 44 f., 56–60, 131, 133–135, 137–140, 153, 158, 172, 175, 184 n., 185 f.
 Hoffmann, E. T. A. 205 f., 209 f.
 Hoffstetter Roman 78, 181 n., 182 n., 192
Streichquartett C-Dur »op. 3/2« 78, 87 f., 181 n., 182 n., 191–193, 195, 201
Streichquartett A-Dur »op. 3/6« 78, 98 f., 181 n., 182 n., 191 f., 203
 Holstein, Franz von 148, 157
 Homeyer, [?] 139 f.
 Hoyer, Bruno 198 n.
 Humperdinck, Engelbert 218

J

John, Agnes 78, 84 f., 88 f., 91, 96, 182–185, 192–195, 197

K

Karlsruhe 219
 Kassel 144
 Kaula, E. 198 n.
 Keller, Jeremias 230, 231 n., 235, 237
A Different View 230
 Keyl, Math[ias] 183 f.

Keyl (Keil), Rosa 78, 81–83, 182–185, 192 f., 198
 Kikoutchi, Ezko 230, 231 n., 235, 237
 ... *j'ai crié des profondeurs* 230
 Kirnberger, Johann Philipp 132 n.
 Koch, Karl Friedrich 25, 190 n.
 Köhler, Louis 150–154, 158 f., 165, 172
 Köln 133
 Königsberg 150
 Krehl, Stephan 131
 Kroyer, Theodor 157
 Krüger, Eduard 165–167
 Kühbach b. Augsburg 104

L

Lang, Eugen 215
 Laurencin, Ferdinand Peter Graf 162, 164
 Leipold, Heinrich 215, 218
 Leipzig 132, 144 f., 147, 153, 155, 160, 167, 214
 Lessing, Gotthold Ephraim 26
 Liszt, Franz 60, 61 n., 62 n., 64 n., 70 f., 143, 151, 154, 158–160, 162, 164 f., 172, 207, 221 f., 225–227, 238
 Faust-Symphonie 70 f.
 Lörtscher, Sami 230, 231 n., 235, 237
 Three or Five – Tree of Life 230
 Lotti, Antonio 226
 Lotze, Hermann 167
 Louis, Rudolf 167
 Ludwig II. 12, 153
 Lüthy, Thierry 230, 231 n., 235, 237
 A Ballad for Maggots 230

M

Maag, Jonathan 231 n.
 Maier, Johann 215
 Maier, Julius Joseph 154, 156, 213 f., 216
 Maier, Ludwig 199, 219
 Mainz 7, 238
 Mannheim 182, 198
 Marcello, Alessandro 226
 Marcello, Benedetto 226
 Marx, Adolf Bernhard 225–227
 Matthäus, [?] 215
 Mauro, Seraphine 154
 Mayerhofer, August 215, 218
 Meiningen 64 n.
 Mendelssohn, Felix 79

Mendelssohn, Moses 205 f., 209
 Menter, Fr. 184
 Meyer, Friedrich Wilhelm 64 n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 79, 95, 197, 226
 Don Giovanni 99
 Hornkonzert 104
 München 7, 11–15, 40, 60 f., 64 n., 70, 132 f., 140, 153 f., 171 f., 181, 183 n., 184 n., 186, 189, 197 f., 213 f., 217, 219, 232, 237

O

Oechsler, Elias 219
 Oetiker, Marcel 230, 231 n., 235, 237
 Recompositio 230
 Öttiker, Fr. 184
 Oettingen, Arthur von 144, 146, 150 n., 165 n.

P

Palestrina, Giovanni Pierluigi 226
 Parker, Horatio 219
 Paul, Oscar 63 n., 74 f., 153, 159 f., 167
 Perfall, Karl von 154
 Perti, Giacomo Antonio 226
 Pezet, Walter 219
 Piel, Peter 232 n.
 Potter, Fr. 184 n., 185 f.

R

Raff, (Joseph) Joachim 221–228
 Raimund, Ferdinand 207
 Rameau, Jean-Philippe 152
 Ravel, Maurice
 Violinsonate Nr. 2 234
 Rehsener, Marie 221, 224
 Reichenbacher, Ernst 199
 Reisner, Fr. 184
 Retter, Karl 215, 218
 Reverdy, Pierre 230, 237
 Rheinberger, Franziska (geb. von Hoffnaaß) 216 f.
 Rheinberger, Josef Gabriel 14–16, 132 f., 154 n., 156 f., 171 f., 183, 187, 213–219
 Vorüber 198 f.
 Richter, Ernst Friedrich 146, 157
 Riemann, Hugo 143 f., 149, 159, 167, 221, 226, 233
 Ries, Franz
 Suite Nr. 2 F-Dur op. 27 199
 Ruber, Othmar 215

S

- Sachs, Melchior Ernst 12, 15, 215 f., 219
 Sahrer von Sahr, Ernst 15, 216
 Sandberger, Adolf 219
 Scholz, Bernhard 226
 Scholtz, Hermann 215
 Schönberg, Arnold 167
 Pierrot lunaire 234
 Schöne, Alfred 146
 Schubert, Franz 17, 25, 81, 187 f., 199
 Adieu! 199
 Gretchen am Spinnrade 199
 Rastlose Liebe 199
 Vor meiner Wiege 199
 Schumann, Clara 222
 Schumann, Robert 25, 79, 187, 199, 205 f., 226
 3 Romanzen op. 94 199
 Sechter, Simon 144 f., 233
 Silcher, Friedrich 80
 Spohr, Louis 62 n., 147
 Stich, Josef 215
 Strauss, Franz 104
 Strauss, Richard 64 n.
 Strawinsky, Igor
 L'histoire du soldat 234

T

- Thuille, Ludwig 167, 219
 Tieck, Ludwig 210
 Trunk, Richard 219
 Tübingen 80

U

- Uhland, Ludwig 26, 197
 Ulrich, Hugo 207

W

- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 210
 Wackernagel, Wilhelm 26
 Wagner, Carl 8, 18 f., 62 n., 103–105, 178
 Wagner, Richard 12 f., 60 f., 62 n., 64 n., 70–72, 74 f., 79, 121, 143 f., 153 f., 158–160, 164 f., 172, 207, 216, 219, 221–223, 226 f., 234, 238
 Lohengrin 154, 165
 Die Meistersinger von Nürnberg 61, 70, 72, 154, 183 n.
 Der Ring des Nibelungen

Rheingold 61

Die Walküre 61, 75, 157 n.

Tristan und Isolde 61, 70–72, 74, 154 f., 157 n., 158, 159 n., 165

Wanner, Christian 213

Warner, Massah 215

Weber, Carl Maria von 206

Weber, Jacob Gottfried 157

Weimar 70, 153, 172, 222, 227

Weißheimer, Wendelin 156, 217

Weitzmann, Carl Friedrich 62, 64, 67, 70, 143 f., 146, 150, 153, 157, 159–165

Wickersdorf 219

Wien 61 n., 144 f., 153, 155

Wiesbaden 221, 224, 238

Wittstatt, Bernhard 198

Wittstatt-Keyl, Rosa → Keyl, Rosa

Wolfrum, Philipp 219

Wüerst, Richard 207 f., 210 f.

Preis-Symphonie F-Dur op. 21 205, 207 f., 210 f.

Wüllner, Franz 12 n., 61 n., 154, 213 f.

Z

Zarlino, Gioseffo 163

Zemlinsky, Alexander 234

Ziller, Natalie 198 n.

Zwerger, Joseph 198 n.

Reihe »Musikforschung der Hochschule der Künste Bern«

Hg. von Martin Skamletz, Thomas Gartmann und Daniel Allenbach

ISSN: 2700-8681

Alle Bände sind seitenidentisch zur Druckausgabe Open Access zugänglich unter www.hkb-interpretation.ch/musikforschung-der-hkb

- Bd. 1 *Richard Sturzenegger. Katalog des Nachlasses in der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern*, bearb. von Gabriella Hanke Knaus, Schliengen: Argus 2007, ISBN 978-3-931264-81-9, <https://doi.org/10.26045/kp64-6165>.
- Bd. 2 *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2009, ISBN 978-3-931264-82-6, <https://doi.org/10.26045/kp64-6166>.
- Bd. 3 *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2011, ISBN 978-3-931264-83-3, <https://doi.org/10.26045/kp64-6167>.
- Bd. 4 *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hg. von Claudio Bacciagaluppi und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2015, ISBN 978-3-931264-84-0, <https://doi.org/10.26045/kp64-6168>.
- Bd. 5 *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, hg. von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski, Schliengen: Argus 2014, ISBN 978-3-931264-85-7, <https://doi.org/10.26045/kp64-6169>.
- Bd. 6 *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblas-instrumentenbau. Symposium 2*, hg. von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger, Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2016, ISBN 978-3-931264-86-4, <https://doi.org/10.26045/kp64-6170>.
- Bd. 7 *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner, Stephan Zirwes unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2017, ISBN 978-3-931264-87-1, <https://doi.org/10.26045/kp64-6171>.
- Bd. 8 *Le Basson Savary. Bericht des Symposiums »Exakte Kopie« in Bern 2012*, hg. von Sebastian Werr und Lyndon Watts unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2017, ISBN 978-3-931264-88-8, <https://doi.org/10.26045/kp64-6172>.
- Bd. 9 *Bild und Bewegung im Musiktheater. Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra / Image and Movement in Music Theatre. Interdisciplinary Studies around Grand Opéra*, hg. von Roman Brotbeck, Laura Moeckli, Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-89-5, <https://doi.org/10.26045/kp64-6173>.

- Bd. 10 »Als Schweizer bin ich neutral«. Othmar Schoecks Oper Das Schloss Dürande und ihr Umfeld, hg. von Thomas Gartmann und Simeon Thompson unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-90-1, <https://doi.org/10.26045/kp64-6174>.
- Bd. 11 *Guide-mains. Contexte historique et enseignement du piano au XIXe siècle – Aspekte des Klavierunterrichts im 19. Jahrhundert*, hg. von Leonardo Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli, unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach und Nathalie Meidhof, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-91-8, <https://doi.org/10.26045/kp64-6175>.
- Bd. 12 *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethovenzeit*, hg. von Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci, unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2019, ISBN 978-3-931264-92-5, <https://doi.org/10.26045/kp64-6176>.
- Bd. 13 *Das Saxhorn. Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*, hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2020, ISBN 978-3-931264-93-2, <https://doi.org/10.26045/kp64-6177>.
- Bd. 14 *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2019, ISBN 978-3-931264-94-9, <https://doi.org/10.26045/kp64-6178>.
- Bd. 15 *To Play or Not to Play. Corrosion of Historic Brass Instruments. Romantic Brass Symposium 4*, hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2023, ISBN 978-3-931264-95-6, <https://doi.org/10.26045/kp64-6179>.
- Bd. 16 *Beethoven and the Piano. Philology, Context and Performance Practice*, hg. von Leonardo Miucci, Claudio Bacciagaluppi, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2023, ISBN 978-3-931264-96-3, <https://doi.org/10.26045/kp64-6180>.
- Bd. 17 *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer*, hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2024, ISBN 978-3-931264-97-0, <https://doi.org/10.26045/kp64-6181>.
- Bd. 18 *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2024, ISBN 978-3-98740-167-1, <https://doi.org/10.5771/9783987401688>

In Vorbereitung:

- Bd. 19 *Musik-Diskurse nach 1970*, hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2025.
- Bd. 20 *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext*, hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2025.