

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 Musikschule 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.<sup>1</sup>

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 Königlichen

---

1 Holtmeier 2005, S. 228 f.

Musikschule in München entstanden.<sup>2</sup> Das Material besteht aus handschriftlichen Unterlagen, die in der direkten Vor- und Nachbereitung oder auch während des Unterrichts festgehalten wurden. Daneben liefern auch Tagebucheintragungen 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*,<sup>3</sup> für die Cornelius selber regelmäßig schrieb, weckte Cornelius' Interesse am neuartigen Gedankengut Hauptmanns, wenn auch keine dokumentierte Auseinandersetzung aus dieser Zeit existiert.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 durchaus 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.<sup>6</sup> 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-Analysen<sup>7</sup> 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 beigelegten 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*.<sup>8</sup> 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>   |
|   | <b>I. HARMONIK . . . . .</b>                             |
|   | Klang . . . . .  |
| [I] (ohne Überschrift)                        | – Dur-Dreiklang . . . . .                                |
| [Dur-Dreiklang, Dur-Tonart]                   | – Dur-Tonart . . . . .                                   |
| II (ohne Überschrift)                         | – Moll-Dreiklang . . . . .                               |
| [Moll-Dreiklang, Moll-Tonart, Molldur-Tonart] | – 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         | – Verminderte Dreiklänge des übergreifenden Systemes . . |
| verminderten Dreiklänge.                      | 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.         | – Septimenaccord . . . . .                               |
| Der Septimenaccord.                           | – Auflösung der Dissonanz . . . . .                      |
|   | 1) Im Vorhalte . . . . .                                 |
|   | 2) Im Septimenaccorde . . . . .                          |
| VIII Folgen von Septimenaccorden und Stimm-   | – Stimmenfortschreitung für die Septimenharmonie . . . . |
| fortschreitung in den Septimenharmonien.      | – Folge von Septimenaccorden . . . . .                   |
|   | – Septimenaccorde des in sich übergehenden Tonartsystems |
|   | 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 Tonartsystems 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 beigelegten 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«<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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«.<sup>12</sup> 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

<sup>9</sup> Ebd., fol. 94r.

<sup>10</sup> Vgl. auch die Ausführungen und Vorgehensweise in I.B, Kapitel 3.

<sup>11</sup> Cornelius *UbH*.

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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«<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> Cornelius übernahm in seinem früheren Skript von 1868 Hauptmanns Deutung des Akkordes *D F a* als verminderten Dreiklang.<sup>19</sup> 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 Dreiklages *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 *Abt*, 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.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> 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«<sup>22</sup> – 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

## Literatur

- Anonym 1875 | Anonym: Nekrologe. Peter Cornelius, in: *Erster Jahresbericht der 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>.

<sup>23</sup> Vgl. dazu nochmals Cornelius' inhaltlichen Aufbau und das Inhaltsverzeichnis Hauptmanns in der Abbildung.

<sup>24</sup> Vgl. I.D dieses Bandes.

<sup>25</sup> 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](http://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.