Felix Diergarten

Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien[1]

»Hoffmann, Hoffmann, sei ja kein Hofmann!« Die Beethoven-Forschung geht seit Gustav Nottebohm und Alexander Wheelock Thayer davon aus, dass sich Ludwig van Beethovens Schmähkanon WoO 180 (»Auf einen welcher Hoffmann geheißen«) auf den Wiener Kompositionslehrer Joachim Hoffmann bezieht.[2] In jedem Fall kann man fest davon ausgehen, dass Beethoven zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Kanons in den 1820er-Jahren den besagten Hoffmann kannte, erstens weil Hoffmann zu den Komponisten gehörte, die Variationen über einen Walzer von Diabelli zu jener berühmten Sammlung beisteuerten, die Beethoven zu seinem op. 120 inspirierte;[3] zweitens weil eine Akademie mit Kompositionen Hoffmanns, abgehalten am 26. März 1820, in der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* zum Gegenstand eines unbeschreiblich polemischen Verrisses wurde, der in Wien Aufsehen erregt haben dürfte.[4] In einem anderen Verriss dieser Akademie wird Hoffmann unter anderem vorgeworfen, er versuche dem großen Beethoven nicht nur nachzufliegen, sondern ihn gar zu überflügeln, und vielleicht bezog sich hierauf Beethovens launischer Kanon-Hinweis, Hoffmann solle kein Hofmann sein.[5]

Ein Schmähkanon von Beethoven, mehrere deftige Verrisse in der Presse und als einzige heute noch bekannte Komposition ein eher durchschnittlicher Beitrag für Diabellis vaterländischen Künstlerverein – so betrachtet wundert es wenig, dass Joachim Hoffmann weder eines Eintrages in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* noch in *The New Grove* würdig erachtet wurde. Als Musikpädagoge und Musiktheoretiker hätte er diese Ehre allerdings verdient, denn Hoffmanns *Harmonie- (Generalbaß-) Lehre* gehört zu

1 Aufgrund des vorläufigen und skizzenhaften Charakters dieses Beitrags wurden Umfang und Sprachduktus gegenüber der Vortragsfassung nur minimal angepasst.

2 Erstabdruck in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 2 (1825), S. 205 f. In der alten Beethoven-Ausgabe wurde der Name »Hoffmann« zu »Hofmann« abgeändert (*Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe*, Serie 23, S. 189). Der entsprechende Band der neuen Beethoven-Ausgabe (Abteilung XII, Bd. 3) liegt noch nicht vor. Vgl. auch Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, übers. und hg. von Hermann Deiters und Hugo Riemann, Bd. 4, Leipzig 1907, S. 199; Gustav Nottebohm: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, Leipzig ²1868, S. 162.

3 Anton Diabelli: *Vaterländischer Künstlerverein. 50 Variationen für das Forte-Piano über ein vorgelegtes Thema*, Wien 1823/24.

4 *AmZ* 22 (1820), Sp. 335 f.

5 *WamZ* 4 (1820), Sp. 207 f.; vgl. auch Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien. Erster Teil*, Wien 1869, S. 207.

den faszinierendsten Zeugnissen der Wiener Generalbasstradition des 19. Jahrhunderts; ein Bereich der Theoriegeschichte, der freilich erst in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit erhalten hat, die ihm zusteht.[6] Der alten, wohlbekannten Theoriegeschichte als Geschichte der großen theoretischen Entwürfe wurde in jüngerer Zeit eine Theoriegeschichte als Alltagsgeschichte zur Seite gestellt, eine Geschichte theoretisch-praktischer Dokumente der Kompositionslehre, die keine Theorien »im emphatischen Sinne« entfalten, wie man zu sagen pflegt, die aber für die Ausbildung zahlloser Musiker zweifellos von größerer Bedeutung waren als die einschlägig bekannten, oder vermeintlich bekannten, großen theoretischen Entwürfe des 19. Jahrhunderts.[7]

Mit Hoffmanns Harmonielehre soll an dieser Stelle nur ein weiteres kleines Steinchen in diese Alltagsgeschichte der romantischen Generalbasslehre eingefügt werden: ein kleines Steinchen für die Theoriegeschichte – ein Brocken für die Rezeptionsgeschichte der berühmten Generalbassschule Emanuel Aloys Försters, dessen Werk mittlerweile weithin Beachtung findet,[8] leider bisher aber noch einigermaßen erratisch im historischen Raum steht, ohne erforschte Vor- und Nachgeschichte. Um Letztere geht es an dieser Stelle im Besonderen, wenn einige Aspekte der Wiener Generalbasslehre Hoffmanns insbesondere in ihrem Verhältnis zu Förster dargestellt werden.

Die Biografie Hoffmanns lässt sich aus zeitgenössischen Dokumenten, Rezensionen und Nachrufen zumindest in Umrissen rekonstruieren. Hoffmann wurde 1784 geboren,[9] war möglicherweise Schüler Ignaz von Seyfrieds[10] und trat offenbar bereits in jungen Jahren in Wien als Komponist auf.[11] In der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien sind diverse Kompositionen Hoffmanns für Gesang und Klavier erhalten, allesamt im

6 Felix Diergarten/Ludwig Holtmeier: »Nicht zu disputieren«? Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109, in: *Musiktheorie* 26 (2011), S. 123–146; Felix Diergarten: Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18 (2011), S. 5–36, deutsche Fassung als: Romantischer Generalbass. Musiktheorie zwischen Improvisation, Komposition und Aufführungspraxis, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34 (2014), S. 9–30; Ludwig Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8 (2011), H. 3, S. 465–487.

7 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Christensen in diesem Band, S. 21–31.

8 Wolfgang Budday: *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Analyse*, Stuttgart 2002; Ludwig Holtmeier: Emanuel Aloys Förster, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Claus Raab und Heinz von Loesch, Laaber 2008, S. 253–254; Janna Saslaw: Emanuel Aloys Förster und der klassische Stil, in: *Musiktheorie* 23 (2008), S. 333–345; Diergarten/Holtmeier: »Nicht zu disputieren«; Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.

9 Constantin von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, Bd. 9, Wien 1863, S. 170.

10 *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (1844), S. 80.

11 Vgl. die rückblickenden Bemerkungen in: AmZ 22 (1820), Sp. 335 f.; *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 25 (1833), S. 44.

Selbstverlag erschienen. Ferner ist eine handschriftliche Partitur einer »heroisch-romantischen« Oper mit dem reizend genretypischen Titel *Maurenhass und Liebe* überliefert. Zeitgenössische Quellen erwähnen neben einer Messe und einer »oratorischen Szene« namens *Des Sängers Morgenopfer*[12] auch diverse sinfonische Werke Hoffmanns, die aber offenbar verschollen sind.[13] Die Rezeption von Hoffmanns Kompositionen blieb offenbar weitgehend auf Wien beschränkt und schwankt zwischen den besagten deftigen Verrissen einerseits und wohlwollender Anerkennung andererseits, wenn Hoffmanns Kompositionen immerhin als tüchtig, solide und wirkungsvoll beschrieben werden.[14] In Nachrufen auf Hoffmann wird aber vor allem seine langjährige Tätigkeit als Kompositionslehrer in Wien hervorgehoben, wo er eine eigene Musikschule betrieb.[15] Sein wohl berühmtester Schüler war Johann Strauss Sohn,[16] und Hoffmanns Sohn Julius scheint ein in Wien bekannter Klaviervirtuose gewesen zu sein.[17] Joachim Hoffmann starb 1856 in Wien.[18] In den 1840er-Jahren hatte Hoffmann zunächst eine *Harmonie- (Generalbaß-) Lehre*, kurz darauf eine Kompositionslehre veröffentlicht. Da das Hauptaugenmerk dieses Beitrags der Generalbasslehre gilt, zu Letzterer nur wenige Worte: Hoffmanns Kompositionslehre setzt Vertrautheit mit der Generalbasslehre voraus. Hoffmann schreibt: »Es sind im Gebiethe der Kompositions-Lehre keine anderen Regeln zum reinen Satz in Anwendung zu bringen, als welche bereits in der Generalbass-Lehre erläutert wurden.«[19] Vor diesem Hintergrund lehrt Hoffmann Kontrapunkt, Fuge, Nachahmung und die Gattungen der Instrumentalmusik. Hierzu gehören auch die Melodielehre, eine Lehre von der Taktordnung, von den Einschnitten, Ruhepunkten und Zäsuren in der interpunktischen Tradition des 18. Jahrhunderts, wobei Hoffmann insbesondere an die Kompositionslehre Antoine Reichas anknüpft, die ja im Jahrzehnt zuvor – übersetzt von Carl Czerny – in Wien bei Diabelli erschienen war.[20] Es folgt die

12 AmZ 28 (1826), Sp. 827; AmZ 43 (1841), Sp. 426.

13 Erwähnt werden unter anderem eine Sinfonie in D und eine Sinfonie in A, die laut mehreren Rezensenten einige Ähnlichkeiten mit Beethovens siebter Sinfonie aufweisen soll (ebd.).

14 *Der Humorist* 11 (1847), S. 1190.

15 WamZ 4 (1820), S. 240; *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 7 (1856), S. 388.

16 Peter Kemp: Johann Strauss (ii), in: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52380pg2 (2. Dezember 2016).

17 AmZ 43 (1841), Sp. 426; *Allgemeine Wiener Musikzeitung* 1 (1841), S. 312.

18 *Neue Wiener Musik-Zeitung* 5, S. 103; von Wurzbach: *Biographisches Lexikon*, S. 170; *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 7 (1856), S. 388.

19 Joachim Hoffmann: *Neueste vollständige Compositions-Schule. Ein theoretisch-praktischer Leitfaden*, Wien o. J., S. 2.

20 Antoine Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, übers. von Carl Czerny, Wien 1832; vgl. auch: Felix Diergarten: »*Jedem Ohre klingend.« Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber 2012, S. 28–43.

Beschreibung größerer Formen: Sonatensatz, langsamer Satz, Menuett, Finale, Rondo, Variation, Konzert sowie Bemerkungen über die einzelnen Instrumente und den Orchestersatz. Hoffmanns *Vollständige Compositions-Schule* erfuhr in einer Wiener Zeitschrift eine kuriose Ankündigung mit Aufruf zur Subskription, deren ehrfürchtige Emphase und romantische Überzeichnung in ihrer Angestrengtheit unfreiwillig komisch wirken:

> »Einer unserer tüchtigsten Musiklehrer, der, weil ein Eingeborner und Prophet im Vaterlande, zu keiner Zeit jene gerechte Würdigung, jene wohlverdiente Anerkennung fand, deren sein Charakter wie sein künstlerisches Wirken so würdig ist – der wackere Hr. Joachim Hoffmann, tritt mit einem musikalischen Werke an's Licht, welches, das Ergebnis seiner langjährigen Laufbahn als Musiklehrer und seiner tiefen Studien in der Komposition, sich Bahn brechen und dem begeisterten Priester der Tonkunst den Kranz des künstlerischen Verdienstes auf's Haupt setzen dürfte. Es führt den Titel ›Joachim Hoffmann's ausführliche Kompositionsschule, Leitfaden zum Unterricht und zur Selbstbelehrung,‹ und wird in fünf Abtheilungen im Subskriptions-Weg an's Licht treten. Wer Hrn. Hoffmann auch nur einmal als Dirigenten gesehen, mit dem täuschenden Beethoven-Gesicht, mit dem jugendlichen Feuer und der begeisterten Regsamkeit, die zu dem grauen langen Haar auf dem durchfurchten Haupt einen stechenden Kontrast bilden; wer ihn als Musiklehrer mit der aufopfernden Liebe für seine Kunst beobachtet hat, und wer sich Mühe nahm, in dem bescheidenen Künstler den Kern: das kindliche und edle Herz, zu erkunden, *muß* sich mit Theilnahme und Liebe zu diesem Veteran der Musiker wenden, dessen Wesen so ganz die schuldlose, feurige himmelanstrebende und erdenverlorne Künstlernatur versinnlicht. Von *diesem* Manne also erscheint das Resultat seiner langjährigen Erfahrungen und Mühen. In den größeren Kunsthandlungen Wiens, bei Haslinger, Witzendorf, Glöggl und in seiner Wohnung selbst (Stadt, tiefen Graben, Nr. 169) wird Pränumeration à 45 kr. C. M. für die Abtheilung angenommen. Leser, bist du ein junger Musiker, bist du etwa ein Zögling der heiligen Cäcilia, so gehe hin und lege den Zoll deiner Achtung für den greisen Meister auf den Altar der Kunst! Bist du Tonsetzer selbst und Meister, so lege das schöne Werk mit Achtung auf dein Pult zur Erinnerung an einen alten Lehrer der Musik, den die öffentliche Stimme mit Achtung nennt!«[21]

Während die Kompositionslehre Hoffmanns – soweit ich sehe – in keinerlei Hinsicht über bereits anderweitig bekannte Traktate hinausgeht, verdient die Generalbassharmonielehre besondere Aufmerksamkeit. Sie ist, entstanden etwa vierzig Jahre nach der Erstauflage von Försters Generalbassschule, ein eindrucksvolles Dokument des »romantischen« Fortbestands der Wiener Generalbasslehre und das einzige mir bekannte Dokument, in dem im großen Stil Försters Art der Bezifferung fortgesetzt wird, wobei in einigen Details der harmonische Stand gegenüber Förster behutsam aktualisiert wird. Das Förster'sche Vorbild ist schon mit Blick auf die Gliederung des Buches und die Terminologie klar erkenntlich. Bei Hoffmann wie bei Förster sind zu Beginn des Buches zwei Großabschnitte den ersten beiden »Stammaccorden« und ihren Ableitungen gewidmet. Gemeint sind damit Dreiklang und Septakkord, deren Umkehrungen jeweils einem spezifischen Ort auf den Stufen der diatonischen Leiter zugeordnet werden. Mit

21 Der Wiener Zuschauer. Zeitschrift für Gebildete (1849), H. 4, S. 2294.

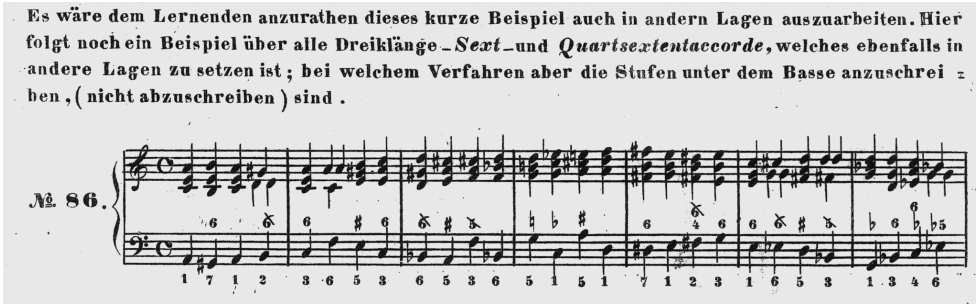

Abbildung 1 Joachim Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre. Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung, Wien o. J., S. 24

diesem sogenannten »Sitz der Akkorde« wird bekanntlich das Phänomen beschrieben, dass in der Tradition der Oktavregel bestimmte Klänge ihren angestammten Platz an bestimmten Stellen der Skala oder Tonart haben, so dass der Auftritt dieser Klänge automatisch die entsprechende Bass-Stufe einer Tonart suggeriert.[22] So »sitzt« zum Beispiel der Dur-Akkord mit kleiner Septime auf der fünften Stufe, dessen erste Umkehrung »sitzt« auf der siebten Stufe et cetera. Dieser »Sitz der Akkorde« wird bei Hoffmann wie bei Förster mit arabischen Ziffern unter dem Bass angegeben (Abbildung 1). Der Sinn dieser Ziffern besteht also lediglich darin, den Sitz des jeweiligen Basstons in der aktuell herrschenden Skala im Bass anzuzeigen. Es sind diese arabischen Ziffern, die Hoffmann am deutlichsten als Adepten Försters kenntlich machen: An keiner Stelle verwendet Hoffmann römische Stufenziffern, und umgekehrt gibt es keine mir bekannte Wiener Generalbassschule, die in vergleichbarer Konsequenz die arabische Bezifferung anwendet wie Hoffmann, denn andere Wiener Generalbassschulen verwenden durchaus römische Ziffern, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Joachim Hoffmanns Behandlung des zweiten »Stammaccordes«, also des Septakkords und seiner Umkehrungen, ist Förster in der Terminologie ähnlich, aber etwas anders organisiert. Förster hatte die Septakkorde in vier Klassen geteilt, den »charakteristischen«, den »enharmonischen«, den »zweideutigen« und die »übrigen«:[23] Der »charakteristische« Akkord ist der Dominantseptakkord mit seinen Umkehrungen, der »enharmonische« ist der verminderte Septakkord auf der erhöhten siebten Stufe in Moll, der »zweideutige« ist der Septakkord auf der siebten Stufe in Dur. Hoffmann behält alle diese Begriffe bei, verwendet aber den Oberbegriff der »Klasse« anders.[24] Hoffmann

22 Diergarten/Holtmeier: »Nicht zu disputieren«, S. 128–132; Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.

23 Emanuel Aloys Förster: Anleitung zum General-Bass, Leipzig [1804] sowie Wien 1805, S. 21 ff. (spätere Auflagen erschienen in Wien ²1823, ³1840, ⁴1858).

24 Joachim Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre. Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung, Wien o. J., S. 27 ff.

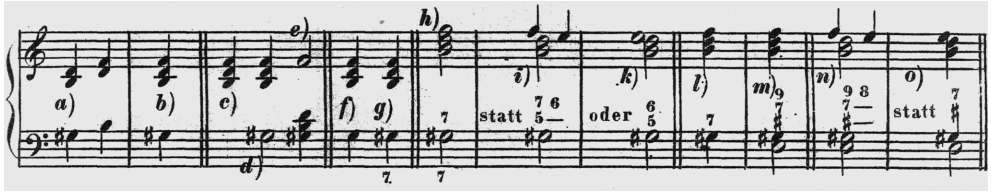

Abbildung 2 Joachim Hofmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, S. 35

kennt statt Försters vier Klassen nur zwei Klassen von Septakkorden: Jene, in denen die Septime *nicht* vorbereitet werden muss (das umfasst Försters erste drei Klassen), und jene, in denen die Septime vorbereitet werden muss. Dies entspricht weitgehend Försters vierter Klasse. Bei der theoretischen Herleitung des enharmonischen beziehungsweise des verminderten Septakkords gibt Hoffmann dabei nicht nur seine eigene theoretische Herleitung, er gibt eine Zusammenschau aller ihm geläufigen theoretischen Erklärungsmodelle (Abbildung 2).

Damit folgt Hoffmann einer Tradition, die in Wien mindestens bis zu Türks Generalbassschule zurückgeht: ein Werk, das in unautorisierten Ausgaben auch in Wien verlegt und dort viel verwendet wurde.[25] Hoffmann schreibt, der enharmonische Septakkord werde von einigen als Zusammensetzung zweier verminderter Dreiklänge verstanden (Abbildung 2a–b) oder (was auf das Gleiche hinausläuft) als Hinzufügung einer Terz oberhalb oder unterhalb eines verminderten Dreiklangs (Abbildung 2c–e). Andere erklären ihn, so Hoffmann, als »charakteristischen« Septakkord mit erhöhtem Basston (Abbildung 2f–g), wieder andere als »charakteristischen« Akkord in Gestalt eines Quintsextakkords, bei dem die Sexte durch eine Septime retardiert beziehungsweise ersetzt ist (Abbildung 2h–k). Der verminderte Septakkord erscheint so als Nonenakkord mit weggelassenem Grundton (Abbildung 2l–o). In einem einzigen Punkt geht Hoffmann in dieser Aufzählung theoretischer Modelle jedoch über Türk hinaus und schreibt schlicht und ergreifend, nun eindeutig in Förster-Nachfolge: »Viele lassen ihn als einen Stammaccord gelten«, also als einen eigenständigen, umkehrbaren und nicht abgeleiteten Akkord. Diese Charakterisierung, so Hoffmann, »dürfte wohl die fasslichste und einfachste sein.«[26] Bleiben wir noch einen Moment beim »enharmonischen« Akkord, um die Eigenheiten der arabischen Stufenbezifferung noch einmal deutlich zu machen.

In dem in Abbildung 3 gegebenen Beispiel zeigt Hoffmann die Umdeutung des enharmonischen Akkords und dessen Bezifferung. Hoffmanns Bezifferung stellt dabei den »Sitz« der jeweiligen Umkehrung auf einer Skalenstufe dar. Der erste Akkord, ein Septakkord, »sitzt« auf der 7. Stufe in *a*; der zweite Akkord, ein Akkord mit verminderter

25 Daniel Gottlob Türk: *Kurze Anleitung zum Generalbassspielen*, Halle/Leipzig [1]1791, S. 170.
26 Hoffmann: *Harmonie- (Generalbaß-) Lehre*, S. 35.

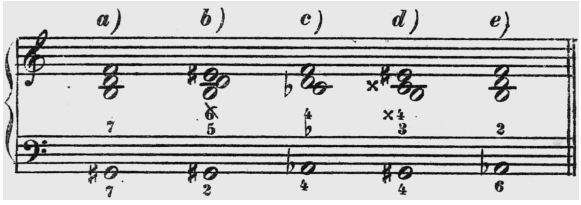

Abbildung 3 Joachim Hofmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, S. 37

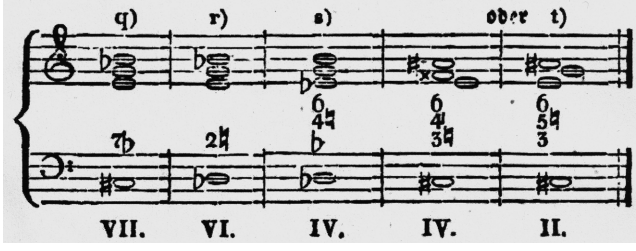

Abbildung 4 Joseph Drechsler: Harmonie- und Generalbasslehre, Wien ²1835, S. 50. Das es im dritten Akkord ist ein Druckfehler und müsste korrekt fes heißen.

Quinte und großer Sexte, »sitzt« auf der zweiten Stufe in fis; der dritte Akkord, ein Tritonusakkord, »sitzt« auf der absteigenden vierten Stufe in es; der vierte auf der absteigenden vierten in dis; der letzte schließlich, als ein Akkord mit übermäßiger Sekunde, »sitzt« auf der absteigenden sechsten Stufe in c. Die entsprechende Stelle in der Wiener Generalbassschule des Vogler-Schülers Joseph Drechsler lässt uns in diesem Zusammenhang auf die unterschiedlichen Bezifferungspraktiken zurückkommen (Abbildung 4).[27]

Drechsler illustriert den gleichen Sachverhalt, den Hoffmann mit arabischen Stufenziffern illustriert hatte, mit römischen Stufenziffern, die allerdings hier keinen Fundamentalbass, sondern ebenfalls den »Sitz der Akkorde« verdeutlichen. Drechslers Beispiel zeigt, dass römische Stufenziffern in der österreichischen Musiktheorie dieser Zeit durchaus Unterschiedliches bezeichnen können, wie besonders anschaulich aus der 1828 in Wien erschienen Harmonielehre des Drechsler-Schülers August Swoboda hervorgeht (Abbildung 5):[28] Swoboda beziffert den Bass der Oktavregel zunächst mit römischen Ziffern, die die »realen« Bassstufen bezeichnen; dann setzt Swoboda einen Fundamentalbass darunter, der nun ebenfalls mit römischen Ziffern beziffert wird.[29]

Joachim Hoffmann versucht an einigen Stellen, harmonische Phänomene aufzunehmen, die Förster noch ausgeklammert hatte, etwa den dreifach verminderten

27 Joseph Drechsler: Harmonie- und Generalbasslehre, 2. Aufl., Wien 1835 (¹1816).

28 August Swoboda: Harmonielehre, Wien 1828; zu Swoboda vgl. Christian Fastl: August Swoboda […], in: Musicologica Austriaca 27 (2008), S. 101–136.

29 So hatte bekanntlich auch Rameau der Oktavregel einen Fundamentalbass unterlegt, vgl. Ludwig Holtmeier: Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel, in: Systeme der Musiktheorie, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden 2009, S. 1–19, hier S. 17. Vgl. auch die Notentafeln in der Harmonielehre Georg Joseph Voglers, dessen Enkelschüler Swoboda war (Georg Joseph Vogler: Handbuch der Harmonielehre und für den Generalbass, Prag 1802).

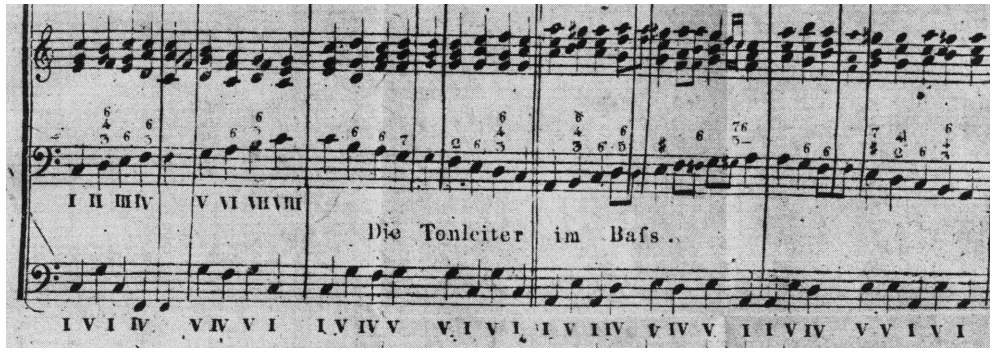

Abbildung 5 August Swoboda: *Harmonielehre*, Wien 1828, Tabelle III

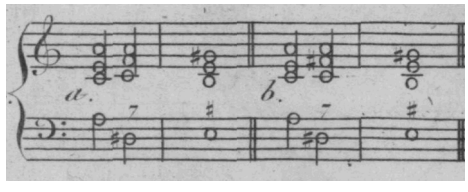

Abbildung 6 Emanuel Aloys Förster: *Anleitung zum General-Bass*, Wien ²1823, Notenanhang, S. 2

Septakkord. Hier hatte Förster noch ausdrücklich betont, die verminderte Terz müsse man nur kennen, um sie zu vermeiden. Förster hatte sogar geschrieben, der umsichtige Begleiter würde Beispiel a in Abbildung 6 immer wie Beispiel b spielen, weil die verminderte Terz hässlich klinge.[30] Hoffmann dagegen, in einer für Musiktheoretiker nicht unüblichen Doppelstrategie, präsentiert den besagten Akkord ausführlich, beschreibt dann aber dessen »Ausübung« als »nicht gebräuchlich«.[31]

Hoffmann beschreibt diesen Akkord auf zweierlei Weise, einmal als Septakkord über der chromatisch erhöhten vierten Stufe in Moll, einmal als Umkehrung des übermäßigen Quintsextakkords.[32] Ein eigenes Bezifferungssymbol für die erhöhte vierte Stufe, wie Förster es ja in der zweiten Auflage von 1823 eingeführt hatte,[33] verwendet Hoffmann dabei nicht. In diesem Zusammenhang erklärt Hoffmann auch die enharmonische Identität von übermäßigem Quintsextakkord und charakteristischem Septakkord, die er als häufiges Modulationsmittel anpreist.[34] Auch dieses Thema wurde bei Förster noch ausgespart.

30 Förster: *Anleitung*, ¹1804, S. 7. Diese Auffassung bleibt in der zweiten Auflage unverändert. In der dritten, posthumen Auflage von 1840 fügen die Herausgeber den Hinweis hinzu, »die neuere Zeit« begünstige »jedoch mehr dieses Intervall, pikanter Effekte wegen« (S. 8).

31 Hoffmann: *Harmonie- (Generalbaß-) Lehre*, S. 49.

32 Ebd., S. 49 und 67.

33 Förster: *Anleitung*, ²1823, Notenbeispiel 158 und S. 20 f.

34 Hoffmann: *Harmonie- (Generalbaß-) Lehre*, S. 49.

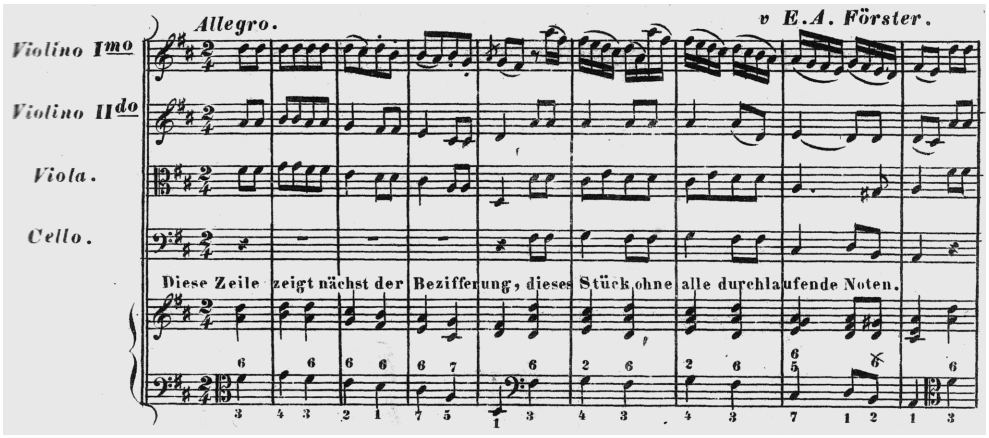

Abbildung 7 Joachim Hoffmann: Harmonie- (Generalbaß-) Lehre, S. 69

Das Ende des Hoffmann'schen Buchs bildet eine Analyse des e-Moll-Streichquartetts von Förster, ein letzter Hinweis auf die offensichtliche Verbindung zwischen beiden Autoren (Abbildung 7). Hoffmann setzt dabei unter Försters Quartettsatz eine Klavierreduktion, die er mit Bass-Stufen und Generalbassziffern bezeichnet.

Anstelle einer theoriegeschichtlichen Lektüre von Hoffmanns Förster-Analyse soll an dieser Stelle jedoch der Blick auf die heutige analytische und pädagogische Praxis geweitet und an einem berühmten Beispiel, Schuberts letztem Streichquartett, gezeigt werden, wie sich frühromantische Musik im Förster-Hoffmann'schen Sinne beziffern lässt.[35] Der Lebenslauf Franz Schuberts kreuzte sich mit demjenigen Joachim Hoffmanns nachweislich mindestens ein Mal, nämlich im Jahre 1826, als beide sich um das Amt des Vizehofkapellmeisters in Wien bewarben – beide erfolglos. In genau diesem Jahr entstand Schuberts letztes Quartett (Abbildung 8).

Wenngleich die Phrasenstruktur, die Erniedrigung der Terz und die Instrumentierung zu Beginn dieses Werks atmosphärisch unvergesslich sind – aus der technischen Sicht der Generalbasslehre bietet der erste Abschnitt bis zur Fermate nichts Außergewöhnliches:[36] Eine halbschlussartige Öffnung zur fünften Stufe über den übermäßigen Sextakkord, die Beantwortung dieses Themas in der Tonart der Quinte und eine Rückleitung zur Haupttonart über deren siebte Stufe, verziert mit einem 7-6-Vorhalt, wodurch sich enharmonischer und charakteristischer Akkord (im Sinne der oben angedeuteten theoretischen Herleitung) abwechseln. Technisch interessanter wird es im

35 Vgl. hierzu auch die zahlreichen Beispiele bei Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.

36 Lediglich am Übergang von Takt 3 zu 4 könnte man eine Doppeldeutigkeit sehen zwischen dem Sextakkord auf der dritten Stufe mit Vorhalt vor der Terz (ein Akkord, den Hoffmann ausdrücklich erwähnt) und dem enharmonischen Akkord von D auf der absteigenden sechsten Stufe, dem allerdings dann die Quarte und die übliche Auflösung – in den Quartsextakkord – fehlen würde.

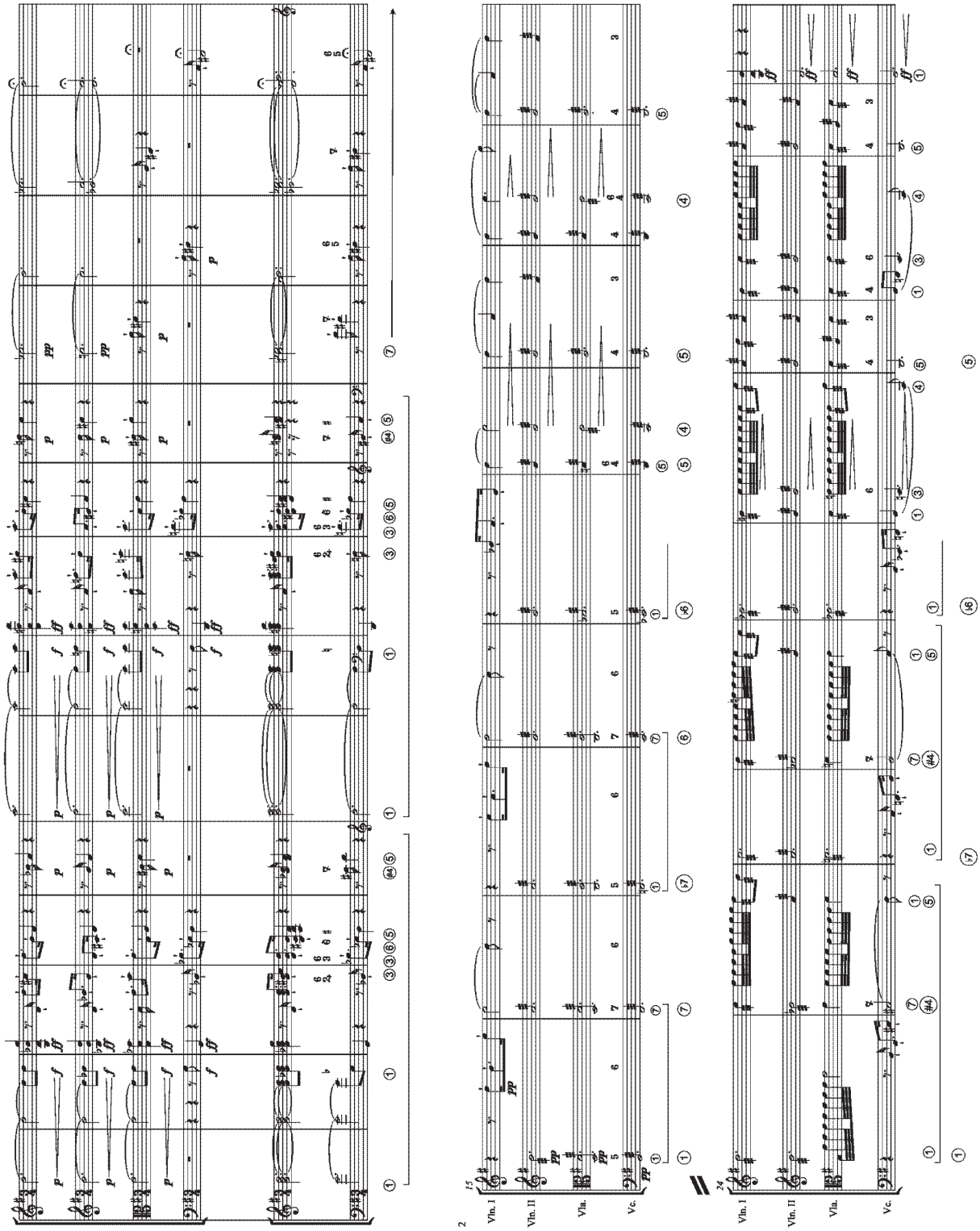

Abbildung 8 Franz Schubert: Streichquartett op. 161 (1826), erster Satz, Takt 1–33, beziffert nach der Wiener Generalbassharmonielehre von Joachim Hoffmann (1841) und Emanuel Aloys Förster (²1823), mit Analyse

zweiten Abschnitt ab Takt 15.[37] Betrachtet man nur den Bass, zeigt sich eine absteigende chromatische Skala von der ersten zur fünften Skalenstufe. Die Harmonisierung beginnt ganz im Sinne einer der verschiedenen modellhaften Harmonisierungen dieser Skala, der 7-6-Synkopenkette, womit übrigens eine schöne harmonisch-motivische Fortführung des Teils vor der Fermate gegeben ist (und die Liegestimme in der Bratsche, die jeweils zum Septimvorhalt in der Oberstimme schon die Sexte der Auflösung bereithält, verleiht dem Ganzen dabei eine besondere Farbe). Der Bruch mit diesem Modell erfolgt im dritten Takt durch den F-Dur-Akkord, durch den ein anderes Modell erkenntlich wird, nämlich eine ganztönig absteigende Sequenz der Stufenfolge 1–7. Ein wunderbarer lösender Moment ergibt sich, wenn in Takt 20 das *d* im Bass schließlich nicht als siebte Stufe in *es*, sondern als fünfte Stufe in g harmonisiert wird. Das *es* wird rückblickend so zur erniedrigten sechsten Stufe in G und die Perspektive weitet sich wieder, von der kleingliedrigen 1–7–1–7-Bewegung im Bass zum weitgespannten absteigenden Tetrachord-Modell in G, das hier wieder als übergeordneter Zug erkenntlich wird.

Man kann nicht behaupten, dass eine Analyse vor dem Hintergrund der Wiener Generalbasstradition fundamental neue Dinge zum Vorschein bringen würde, die mit anderen theoretischen System völlig verborgen geblieben wären. Warum sollten wir also, um Beethovens Hoffmann-Kanon zu paraphrasieren, ein Hoffmann sein wollen? Was die analytische und pädagogische Praxis anbetrifft, so habe ich an anderer Stelle bereits ausführlich dargelegt, warum die arabische Bezifferung entlang der realen Basslinie einen großen pädagogischen und methodischen Wert hat.[38] Ohne die Bedeutung von Umkehrungsdenken und Fundamentalbass leugnen zu wollen – Hoffmann und Förster ziehen diese ja auch mit ein –, lässt sich doch sagen, dass die Bezifferung entlang der realen Basslinie zumindest im Kontext einer auf Satzmodelle und Stimmführungsanalyse ausgerichteten Analysepraxis die, mit Hoffmanns Worten, »fasslichste und einfachste« Art der Bezifferung ist, die sich natürlich im Dienste einer modernen Anwendung auch methodisch erweitern, ergänzen und raffinieren lässt. Auch der ideelle und praktische Brückenschlag zwischen Analyse, Satzlehre und Improvisation ist auf dem Fundament des realen Basses weitaus einfacher. Und von den Chancen einer praktischen Umsetzung einmal ganz abgesehen: Für uns als Historiker macht das Beispiel Hoffmanns einmal mehr deutlich, dass das Kategoriensystem der Generalbassharmonielehre als das Fundament der ganzen Musik bis weit ins 19. Jahrhundert tragfähig geblieben ist und im pädagogischen wie im kompositorischen Alltag im wahrsten Sinne des Wortes

37 Zu dieser Stelle und zur analytischen Bezifferung vgl. auch Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit.

38 Diergarten/Holtmeier: »Nicht zu disputieren«; Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit. Vgl. auch Felix Diergarten: »The true fundamentals of composition«. Haydn's Partimento Counterpoint, in: *Eighteenth-Century Music* 8 (2011), S. 53–75.

von fundamentaler Bedeutung blieb, weit davon entfernt, nur die Domäne einiger »konservativer«, ewig barocker Organisten gewesen zu sein, die von der »romantischen« Musikentwicklung keine Notiz nahmen.[39] Ohne also einen allzu kategorischen Imperativ aussprechen zu wollen, ist die Moral von meiner Geschicht' doch die positive Umformulierung des Beethoven-Kanons: »Sei doch ein Förster, sei doch ein Drechsler, sei doch ein Hoffmann!«

39 So das Bild, das Thomson von der Wiener Generalbasslehre zeichnet: Ulf Thomson: *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*, Tutzing 1978. Ein Bild, das letztlich auch von Wason zwar differenziert, aber nicht grundsätzlich angetastet wird: Robert Wason: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schönberg*, Ann Arbor 1985.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1