Birger Petersen

Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert

Im Rheinberger-Jahr 2001, dem 100. Todesjahr des Komponisten, fiel nicht nur ein Licht auf das Schaffen des Komponisten (unter anderem durch mehrere Tagungen,[1] viele Aufführungen und Konzerte), sondern auch auf den Lehrer Josef Gabriel Rheinberger. Rheinberger gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Lehrern für Komposition in Europa: Über sechshundert Schüler aus der Alten und der Neuen Welt – immerhin über sechzig aus Amerika! – haben seinen Unterricht an der Münchener Musikschule besucht. Viele von ihnen erlangten später Weltruhm, so Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Horatio Parker oder der letzte Privatschüler Rheinbergers, Wilhelm Furtwängler. Eine Aufarbeitung des Unterrichtsinhalts, den Rheinberger in München schon seit Ende der 50er-Jahre vermittelte, kann einen fundamentalen Einblick in die didaktischen und künstlerischen Zusammenhänge des Unterrichts an der Münchener Musikschule zur Folge haben; die Frage, mit welchen Elementarkenntnissen die Studierenden Rheinbergers ausgerüstet waren und welches Handwerkszeug die Absolventen seiner Klasse erhielten, blieb allerdings bislang nahezu unbeantwortet, da Rheinberger kein Lehrwerk im eigentlichen Sinne hinterlassen hat und seine Unterrichtsmethoden nur aus Aufzeichnungen und Berichten seiner Schüler bekannt sind. So sind genaue Mitschriften von Kontrapunktlehre, Instrumentations- und Satzlehre sowie Variationslehre aus der Hand seines prominenten Schülers Engelbert Humperdinck aus dessen Studienzeit von 1877 bis 1879 überliefert;[2] sein Unterricht bildet auch das Gerüst für die musiktheoretischen Arbeiten Cyrill Kistlers.[3] In Rheinbergers Unterrichts-Tagebüchern, in die er täglich sämtliche Aufgaben seines Unterrichts

1 Genannt seien stellvertretend das Internationale Symposium der Ludwig-Maximilians-Universität München, vgl. *Josef Rheinberger. Werk und Wirkung*, hg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick, Tutzing 2004 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 62), oder ein Symposium im Rahmen der 15. Internationalen Orgelwochen im holsteinischen Eutin, vgl. *Gabriel Josef Rheinberger und seine Zeit*, hg. von Birger Petersen und Martin West, Eutin/Norderstedt 2002 (Eutiner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2).

2 In der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. unter der Signatur Mus. Hs. 2058, bearb. und veröff. von Hans-Josef Irmen; vgl. ders.: *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, Bd. 1–2, Köln/Vaduz 1974.

3 Cyrill Kistler: *Musiktheoretische Schriften*, Bd. 1: Harmonielehre, Heilbronn 1898; vgl. Elisabeth und Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülpich 1990, S. 248.

aufzeichnete und die er seit Beginn der Königlichen Musikschule bis 1890 führte, ist allerdings ein annähernd vollständiges Curriculum seiner Schule entworfen; zu dieser Dokumentation fügt sich darüber hinaus eine Aufgabensammlung im Sinne eines Propädeutikums mit ergänzenden Lösungsbeispielen, die Rheinberger 1867 in vollständiger Form niederlegte (und die indessen in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek nicht mehr vollständig ist).[4] Die Kontrapunkttagebücher, Rheinbergers eigene fragmentarische Aufgabensammlung und die Aufgabenlösungen Humperdincks lassen so wenigstens einen Überblick über Disposition und Durchführung der musiktheoretischen Ausbildung an der Königlichen Musikschule München in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu.

Bei Forschungsarbeiten zum Rheinberger-Schüler Hans Kessler, der von 1882 an unter anderem als Kompositionslehrer Béla Bartóks und Zoltán Kodálys in Budapest wirkte, entdeckte István P. Korody Ende des 20. Jahrhunderts in der Bayerischen Staatsbibliothek zudem ein umfangreiches Konvolut von Studien und Studentenarbeiten verschiedenster Art, darunter auch Generalbassübungen von der Hand Rheinbergers, inzwischen in Auswahl mit Erklärungen und Kommentaren durch den Entdecker herausgegeben.[5] Angesichts dieser Sammlung ergeben sich unter anderem folgende Fragen: 1) Inwieweit sind diese Generalbassübungen origineller Natur? Hat der Pädagoge Rheinberger hier geschickt eine Kompilation der ihm bekannten und damals geläufigen Übungen dieser Art im Sinne der Partimento-Tradition vorgenommen oder steckt etwa tatsächlich der Komponist Rheinberger hinter diesen Übungen? Vergleiche zu ähnlichen Arbeiten etwa Sechters oder (in dessen Nachfolge) Bruckners bieten sich an. 2) Inwieweit stellen diese Übungen im Vergleich zu den bereits bekannten Studien, etwa Humperdincks, Neuigkeiten oder nur Erweiterungen dar?

Dieser Beitrag versucht, auf diese Fragen Antworten zu finden und damit Aufschluss zu erlangen über den Kompositionslehrer Rheinberger und das Bemühen, tradierte Satzbilder mit gängiger Musizierpraxis zu verknüpfen, – und zugleich Erkenntnisse über das Ausbildungsniveau der Musikerelite an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zu gewinnen.

I. Der historische Standort: Rezeption und Tradition Dass der Generalbasssatz eine Konstante in der Ausbildung von Musikern im ganzen 19. Jahrhundert geblieben ist, auch wenn die Einbindung desselben in zeitgenössische Kompositionen im Sinne eines Basso continuo nicht mehr zum eigentlichen musikalischen Vokabular der Zeit

4 Vgl. Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 22), S. 48.

5 Josef Gabriel Rheinberger: *Bassübungen für die Harmonielehre*, hg. von István P. Korody, Vaduz 2001.

gehörte,[6] zeigen etwa die Übungen, die Wolfgang Amadeus Mozart als Harmonieübungen in seinem Unterricht für Thomas Attwood anfertigte,[7] oder die *Practischen Beyspiele* Emanuel Aloys Försters.[8] Wie der Kontrapunktunterricht gehört die Unterweisung im Generalbasssatz obligatorisch zur Ausbildung des Musikers, ist doch die Satzart zugleich hinreichend abgekürzte Beschreibung harmonischer Zusammenhänge im Sinne vertikal zu verstehender Klangverhältnisse, dies in Kontrast zu den eher linear aufzufassenden Kontrapunktübungen. Bis zur Kodifizierung von harmonischen Zusammenhängen, also bis zum Aufkommen der Harmonielehren im eigentlichen Sinne, exemplarisch etwa mit dem Erscheinen der Harmonielehre von Ludwig Bußler (1875), war die Ausarbeitung bezifferter Bässe in korrekter Stimmführung gewöhnliche Unterrichtspraxis.[9] Das gilt auch noch für Rheinberger, der, nachdem er zum 1. Oktober 1874 zum Königlichen Professor im Staatsdienst an die Münchener Musikschule berufen wurde und als Inspektor unter anderem die Musiktheorieschule leitete, folgenden Lehrplan für das Fach Harmonielehre erstellte:

– »Rekapitulation der allgemeinen Musiklehre;
– Lehre von den Accorden und ihren Fortschreitungen;
– Modulationslehre und practische Übungen.«[10]

Harmonielehre galt als Vorbedingung für die Aufnahme des Kontrapunktunterrichts; dieser Befund stimmt überein mit der Auffassung Johann August Dürrnbergers, des Lehrers von Anton Bruckner, dass Harmonielehre eine Art elementarer Musiklehre sei und »Generalbass« der »Usus«, den man als praktischer Musiker beherrschen müsse.[11]

6 Auch wenn zum Beispiel Bruckner noch bis 1856 mit Generalbass komponierte; vgl. Jörg-Andreas Bötticher/Jesper B. Christensen: Art. »Generalbaß«, in: MGG2, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1194–1256, hier Sp. 1242 f.

7 Vgl. Wolfgang Budday: *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart 2002; Beiheft: *Satztechnische Übungen – die Harmoniekurse von W. A. Mozart und E. A. Förster*, S. 3–18; vgl. auch Alfred Mann: *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York 1987, S. 41–62.

8 Emanuel Aloys Förster: *Practische Beyspiele als Fortsetzung zur Anleitung des Generalbasses*, Wien [1818]; vgl. Budday: *Harmonielehre Wiener Klassik*, Beiheft S. 19–51.

9 Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), S. 100, bzw. *Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), S. 116–122: »Das Dilemma der musikalischen Handwerkslehre«.

10 Vgl. Hans-Josef Irmen: Josef Rheinberger und seine Zeit, in: *Gabriel Josef Rheinberger und seine Zeit*, S. 1–16, hier S. 11.

11 Johann August Dürrnberger: *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre*, Linz 1841, S. IV; vgl. Johannes Menke: Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?, in: ZGMTH 7 (2010), H. 1, S. 61–70, hier S. 66.

Zugegebenermaßen steuerten allerdings Peter Cornelius und Rheinberger, die beide mit der musiktheoretischen Ausbildung betraut waren, die Münchener Musikschule in unterschiedliches Fahrwasser – während der Neuling Cornelius die »ernste, untadelige Meistertüchtigkeit« Rheinbergers als bedrückend empfand,[12] verstand sich dieser als Enkelschüler Moritz Hauptmanns auch in der Pflicht, neben der Lasso-Tradition der bayerischen Hauptstadt eine Bach-Tradition zu erhalten und zu bewahren.[13] Zu einer Zeit, die ohnehin die Elemente musiktheoretischer Reflexion neu definiert und den Handwerksbegriff für die kompositorische Tätigkeit mehr und mehr in Frage stellt, scheint die Personalunion von Kompositionslehrer und Komponist hohen Ranges in der Person Rheinbergers anachronistisch.

Doch nun zu den von Korody herausgegebenen *Bassübungen für die Harmonielehre*. Nach Auskunft der Einleitung umfasste das Konvolut in der Bayerischen Staatsbibliothek »achtzehn beidseitig beschriebene Notenblätter im Folio-Format. Diese Folios enthalten 100 cantus firmi und Choralmelodien (mit Text), 119 Fugenthemen, 32 Generalbassübungen (Rheinberger nennt sie ›Bässe mit Bezifferung‹) und 28 Bassübungen ohne Bezifferung (freie Bässe).«[14] Mindestens für die ersten zehn Übungen ist die ordnend eingreifende Hand Rheinbergers nachweisbar:

> »Die erste Übung erschien auf Folio 12v. Rheinberger paginierte als Seite 6 die ersten 4 Übungen, dann folgen auf Seite 7 die Übungen 5–10, auf Seite 10 die Übungen 20–22, auf Seite 11 die Übungen 23–26 und auf Seite 12 die Übungen 27–32.«[15]

Der Herausgeber verschweigt den Fundort der mittleren Übungen 11 bis 19, anzunehmen ist aber, dass diese auf den Seiten 8 und 9 folgen und entsprechend nummeriert sind.

II. Der historisierende Zugriff: Rezeption und Edition Der Erstveröffentlichung Korodys ist eine überdeutliche Neigung zur Bewertung der Satzübungen Rheinbergers durch die Brille der äußerst problematischen Rheinberger-Rezeption des 20. Jahrhunderts nachzuweisen. Hier sei knapp dargestellt, wie Korody seine Ausgabe der *Bassübungen für die Harmonielehre*[16] von vornherein subjektiv färbt und diese Übungen damit eben nicht das

12 Vgl. Theodor Kroyer: *Josef Rheinberger*, Regensburg 1916, S. 87; zum Prioritätenstreit zwischen Rheinberger und Cornelius vgl. Elisabeth und Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*, S. 250–260.

13 Vgl. Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode*, S. 48.

14 Rheinberger: *Bassübungen*, S. 4.

15 Ebd., S. 5.

16 Ob sich die Bezeichnung »Bassübungen für die Harmonielehre«, die der Erstveröffentlichung von 2001 als Vorbild dient, so tatsächlich bei Rheinberger findet, bleibt offen; im Vorwort Josef Frommelts findet sich auch die Formulierung »Bassübungen für Harmonielehre« (ebd., S. 3), die in Hinsicht auf

sein lässt, als was sie offensichtlich gedacht sind: nämlich Satzübungen, zumal Generalbasssatzübungen.

Zuvor ist die höchst problematische Übertragung der Generalbass-Übungen Rheinbergers in einen vierstimmigen Choralsatz zu bemerken, zumal diese Übertragungsart nicht nur historisch unangemessen ist[17] und die Intentionen Rheinbergers, Satzübungen zum schnellen Blattspiel (siehe oben) zu konstruieren, negiert, sondern a) besondere Aspekte der Generalbassübungen Rheinbergers in den Hintergrund treten lässt und b) neue Probleme, die sich bei genauerer Betrachtung als aufgesetzt erweisen, entwickelt; erkennbar bleibt bei diesen Übertragungen meist nur die harmonische Struktur.[18]

In Anbetracht der den Übungen Rheinbergers zugrundeliegenden Harmonik ist dann zu fragen, was Korody unter »romantischen Akkordverbindungen«[19] versteht; diese Formulierung begegnet in den Anmerkungen zu den Übungen mehrfach[20] und scheint vor allem einen Gegenbegriff zu »klassisch« zu bilden. Zur Übung Nr. 3 bemerkt Korody: »Die Stimmung ist klassisch und die Übung ist im alten Stil verfasst.«[21] Der Hinweis auf den »alten Stil«, der wohl zu konnotieren ist mit »Stile antico«,[22] führt hier in die Irre – verbindet sich dieser Stil (zumal bei Johann Sebastian Bach, der als Testo Rheinbergers genannt sein kann) in der barocken und nachbarocken Rezeption des Palestrina-Stils doch nicht ausschließlich mit der gewöhnlichen Alla-breve-Vorzeichnung;[23] zumal selbst Korody die Übungen 10, 11, 13 bis 15, 19 und 20 nicht als Übungen »im alten Stil« (wohl aber Nr. 20 als von romantischer Klangfarbe dominiert!) beschreibt. Auch die Ecksätze von Rheinbergers Orgelsonate Nr. 19 g-Moll op. 193 – um nur ein Beispiel zu

eine tatsächlich geplante, konsistente Generalbasslehre ohne den bestimmten Artikel stark relativierend wirkt. Natürlich könnte es sich auch um einen Druckfehler handeln.

17 Vgl. zu dieser Frage die Arbeiten Jesper Bøje Christensens: *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel ²1997, S. 10 und 132–135, sowie Christensen/Bötticher: Art. »Generalbaß«, Sp. 1220 f. und 1227 f.

18 Aus der Erfahrung mit musiktheoretischen Arbeiten ungarischer Provenienz heraus ist festzustellen, dass diese Art der Generalbassübertragung (auch in Verbindung mit der Stufentheorie) für die Sozialisierung des Herausgebers typisch ist. Dazu gehört auch die Bemerkung: »Alle [Übungen] modulieren« (Rheinberger: *Bassübungen*, S. 5): Tatsächlich moduliert keine einzige Übung, aber Ausweichungen in verwandte Tonarten beherrschen immer den harmonischen Verlauf einer jeden Übung.

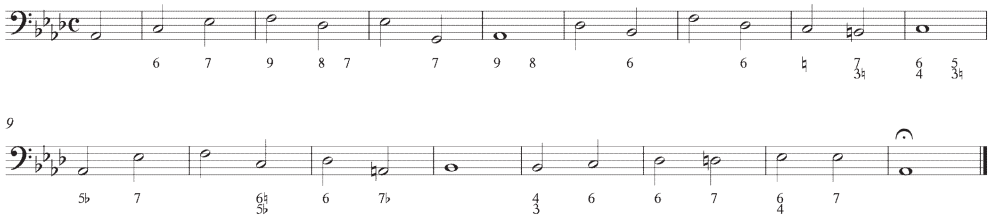
19 Rheinberger: *Bassübungen*, S. 7.

20 Zu den Übungen 4, 15 (ebd., S. 12) und 20 (ebd., S. 15: »romantische Klangfarbe«).

21 Ebd., S. 7.

22 Vgl. ebd., S. 5: »Die Übungen 1–8, 10–16, 18–20, später 23, 25, 27, 28 und 30–32 sind Übungen mit langen Notenwerten.«

23 Vgl. zu dieser Problematik Siegfried Oechsle: Johann Sebastian Bachs Rezeption des Stile antico. Zwischen Traditionalismus und Geschichtsbewußtsein, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion 1998*, hg. von Martin Geck, Dortmund 1999 (Dortmunder Bach-Forschungen, Bd. 2), S. 103–122.



Notenbeispiel 1 Josef Rheinberger: Übung Nr. 28

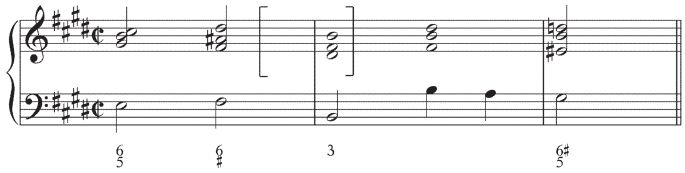
nennen – sind wohl kaum als Kopie im Geiste der cäcilianischen Reformen zu bezeichnen.[24]

Mit dem Kommentar zu dieser Übung wird vollends deutlich, dass Korody die Übungen Rheinbergers als Grundlage einer tatsächlichen und gelegentlich mit Stileigentümlichkeiten verbundenen Komposition missversteht:

> »Der Sopran fängt mit der As-Dur Tonleiter abwärts an, steigt dann aber mit der melodischen f-Moll auf, wobei die letzten vier Töne der Melodie (as-b-c-d) eine lydische Wende ergeben. Wenn man die Sopranmelodie durchsingt, fällt der gregorianische Choralcharakter auf«.[25]

Dieser Kommentar kann ausschließlich für den Aussetzungsvorschlag Korodys gelten – wählt man eine andere Lage für den Generalbasssatzbeginn, ändern sich die Binnenverhältnisse im Satzverband fundamental, und weder von »lydischer Wende« noch von »gregorianischem Choralcharakter« ist etwas zu spüren.[26] Gleiches gilt für die der sechsten Übung unterstellten »schöne[n] melodische[n] Wendung«.[27]

Schließlich ist die Problematisierung einer Bezifferung auffällig, die augenscheinlich eine typisch romantische harmonische Wendung darstellt – oder ein schlichter Schreibfehler ist:



Notenbeispiel 2 Rheinberger: Übung Nr. 20, Takt 7–9; Aussetzung von István P. Korody, Klammer des Verfassers

24 Anders sieht es aus bei den *Fughetten strengen Stils* op. 123, unter denen durchaus Sätze im Stile antico – und sogar im 4/2-Takt! – stehen, so op. 123a Nr. 1 in Es-Dur oder op. 123b Nr. 8 in A-Dur.

25 Rheinberger: *Bassübungen*, S. 18.

26 Zugegebenermaßen gehört die Aussetzung Korodys (vgl. ebd., S. 46) zu den besten unter seinen Vorschlägen, nicht zuletzt, weil sie in einer relativ engen und damit dem Klaviersatz entscheidend angenäherten Lage steht. Dass eine Gleichbehandlung der Lagen durch Rheinberger vorausgesetzt wird, geht unter anderem hervor aus der Bezifferung der Übung Nr. 9, in der Rheinberger – abweichend von der Norm! – für den Beginn die Terzlage einfordert (vgl. ebd., S. 9); auch die Sätze 13, 17, 19–21, 23, 24, 29 und 31 enthalten Lagenanweisungen.

27 Ebd., S. 8. In Takt 3 liegt ein offensichtlicher Druckfehler vor: Die zweite Halbe muss Es heißen, nicht G.

»Ungewöhnlich ist, dass der Akkord II^5_6 (in H-Dur, Takt 7) nicht auf die Dominante (V), sondern auf den III^6 (mit erhöhter Terz) schreitet.«[28] Diese Bemerkung ist nicht nur aus der Perspektive der Funktionsanalyse (die im erstgenannten Akkord eine schlichte Subdominante mit hinzugefügter charakteristischer Dissonanz, nämlich hinzugefügter Sexte, sieht – der »sixte ajoutée« Rameaus) falsch: Ist doch die »erhöhte Terz« zum Basston fis (Takt 7, 2) ein *ais*, Leitton zu H-Dur und damit untrüglich Dominante beziehungsweise V! Der so entstandene Substitutakkord, eine Dominante mit leitereigener Sexte statt Quinte, begegnet schon bei Bach[29] sowie in der Erweiterung mit der kleinen Septime als sogenannter »Chopin-Akkord« – entgegen der Aussetzung Korodys aber typischerweise mit der Sexte im Sopran! – im harmonischen Repertoire der Romantik. In diesem Fall müsste die Substitutsexte zum Grundton abfallen, was aber hier aufgrund der Lagenvorschrift Rheinbergers unmöglich ist. Ebenso gut kann es sich bei der Bezifferung Rheinbergers aber um einen Schreib- oder Lesefehler handeln – eine 5 anstelle der 6 hätte wohl selbst Korody nicht weiter verunsichert.[30]

III. Der historische Kontext: Partimento und Partitur Eine erste Frage an den Bestand ist die nach der Systematik dieser Übungen – zumal, wenn der Verfasser die Reihenfolge der Übungen offenbar bewusst wählte (sie zugegebenermaßen aber nicht für eine Edition neu ordnete). Eine Übersicht über die in den Übungen verwendeten Tonarten zeigt, dass Rheinberger der Aspekt der Übung in möglichst vielen verschiedenen Tonarten von großer Bedeutung erschien:

	Dur	**Moll**
♯♯♯♯	E (25, 29)	cis (4, 20)
♯♯♯	A (18)	fis (21)
♯♯	D (8, 10, 13, 22)	h (6, 9)
♯	G (31)	e (24)
	C (5)	a (3, 12)
♭	F (2, 14)	d (7)
♭♭	B (15, 23)	g (32)
♭♭♭	Es (27)	c (16)

28 Ebd., S. 15.

29 In der Regel als dominantische Prolongation; vgl. die Choräle BWV 388 *Das alte Jahr vergangen ist* oder BWV 309 *Es stehn vor Gottes Throne*. Vgl. Ulrich Kaiser: *Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralsatz*, Kassel 2002 (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 12), S. 132 f.

30 Weit schwerer als diese Übertragungsproblematik, die in erster Linie mit der Missdeutung der Übungen Rheinbergers zu tun hat, wiegen für eine Edition dieses Anspruchs fundamentale Satzfehler wie in Nr. 5 (Oktavparallelen Takt 13, vgl. Rheinberger: *Bassübungen*, S. 26) oder Nr. 29 (verdeckte Parallelen Takt 10, vgl. ebd., S. 47).

♭♭♭♭	As (28)	f (1, 17)
♭♭♭♭♭	Des (19)	b (25, 30)
♭♭♭♭♭♭	Ges (11)	

Innerhalb der 32 Übungen[31] wird ein Radius von insgesamt 10 Quinten beschritten; einzig die Tonarten H-Dur/gis-Moll und es-Moll sind nicht vertreten. Auffällig ist in der Anordnung die häufige Paarbildung von gleichnamigen Tonarten (Nr. 1/2: f-Moll/F-Dur; Nr. 7/8: d-Moll/D-Dur; Nr. 24/25: e-Moll/E-Dur; Nr. 31/32: G-Dur/g-Moll; außerdem Nr. 19/20: Des-Dur/cis-Moll). Eine Anordnung in Schwierigkeitsgraden hingegen liegt nicht vor: Die einfachsten Übungen sind Nr. 8, 14 und 25, die anspruchsvollsten Nr. 13 und 17. Ein Eingriff in Hinsicht auf Anordnung des Materials in didaktischer Hinsicht – sei es auf Tonartenfolge oder auf Schwierigkeitsgrad bezogen – ist also von Rheinberger bei Erstellung der Übungen nicht vorgenommen worden.[32] Ein Vergleich mit den Übungen Försters bietet sich hier an:

	Dur	**Moll**
♯♯♯♯	E (6, 14)	cis (20, 23)
♯♯♯		fis (22, 31)
♯♯	D (17)	h (4, 12, 28)
♯	G (25)	e (2, 10, 26)
	C (1, 15, 30)	a (8)
♭	F (9)	d (3, 16, 21)
♭♭	B (11, 27)	g (18)
♭♭♭	Es (29)	c (5)
♭♭♭♭	As (24)	f (13, 19)
♭♭♭♭♭		b (7)

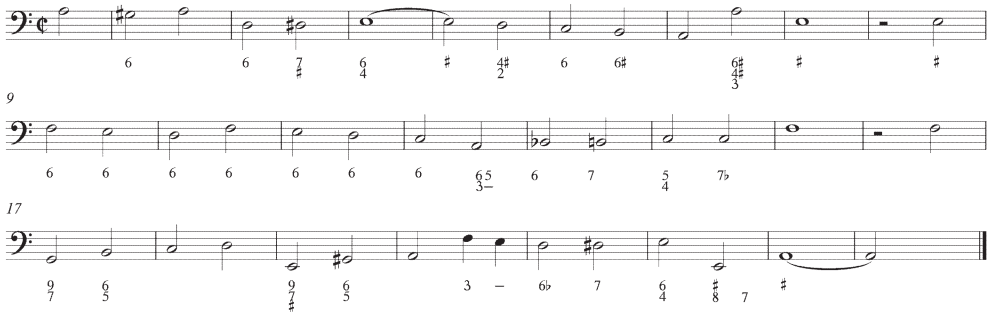
Der von Förster beschrittene Radius ist enger als der Rheinbergers, zudem »fehlen« Übungen in A-Dur und Des-Dur. Darüber hinaus gibt es jeweils drei Übungen in den wichtigen Tonarten C-Dur, d-Moll und e-Moll sowie in h-Moll. Überhaupt ist ein Ungleichgewicht zugunsten der Moll-Tonarten festzustellen. Anders als Rheinberger

31 Die von Korody als Beispiel für freie, unbezifferte Bassübungen angeführte dritte Übung in E-Dur bleibt im Folgenden unberücksichtigt.

32 Diese Beobachtung stützt die These von Korody, die Übungen seien als Leseübungen gedacht gewesen, »die im Unterricht ziemlich schnell vom Blatt zu spielen waren« (ebd.); Korody stützt sich auf die Aufzeichnungen Rheinbergers vom 15. Oktober im Musikschultagebuch von 1875, die drei Übungen (»Zur Übung im Lesen bezifferter Bässe«) »in diminutiven Notenwerten« (ebd., S. 52; gemeint sind diminuierte Notenwerte) aufführen; vgl. Gabriel Josef Rheinberger: [*Musikschultagebuch* 3] 1875/76–1878/79, gesammelt und abgeschrieben von Harald Wanger, masch. schr., Josef Rheinberger Archiv, Vaduz o. J. (Signatur RhAV Da 14), S. 2.

scheint Förster seine Übungen aber systematisch, nämlich mit steigendem Schwierigkeitsgrad, eingerichtet zu haben.

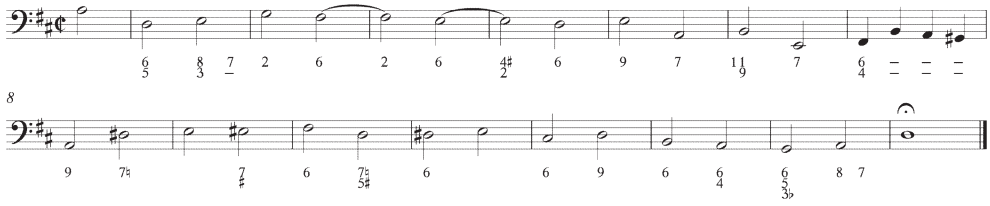
Welche Mittel aber lassen die Übungen Rheinbergers romantisch erscheinen – und damit die Sammlung auch für ihre Zeit repräsentativ in der Nutzbarmachung historischer Modelle für die eigene Arbeit – und inwiefern hat der Pädagoge Rheinberger hier geschickt eine Kompilation der ihm bekannten und damals geläufigen Übungen dieser Art im Sinne der Partimento-Tradition vorgenommen? Der erneute Einstieg *ex negativo* hilft in der Orientierung. Die Übung Nr. 3 hatte der Herausgeber in ihrer »Stimmung« als »klassisch« bezeichnet:



Notenbeispiel 3 Rheinberger: Übung Nr. 3

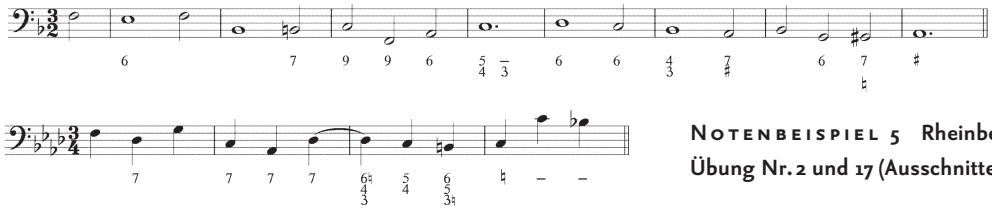
Tatsächlich sind die Akkordverbindungen der Übung 3 für den mit der barocken Generalbasspraxis Vertrauten kaum neuartig; Rheinbergers Intention ist die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Verdopplungsmöglichkeiten bei Sextakkordketten wie in Takt 9 bis 13. Die Praxis, einfache Satzmodelle auf der Basis von Generalbassübungen auch haptisch zu erarbeiten, stimmt überein mit der Tradition der Übungen etwa Mozarts für Attwood oder auch schon Georg Friedrich Händels: »Klassisch« meint hier also klassisch im Sinne des Generalbasszeitalters – klanglich und satztechnisch beziehungsweise kadenzlogisch nicht über den Rahmen des Klang- und Satzrepertoires des mittleren 18. Jahrhunderts hinausgehend. Auffälligstes Merkmal für die Übung 3 sind die Sextakkordketten, die den eigentlichen Inhalt der Übung ausmachen; ein ähnlicher Befund ist in Zusammenhang mit der Übung 16 zu konstatieren.

An anderer Stelle rückt Rheinberger Sequenzmodelle in den Vordergrund:



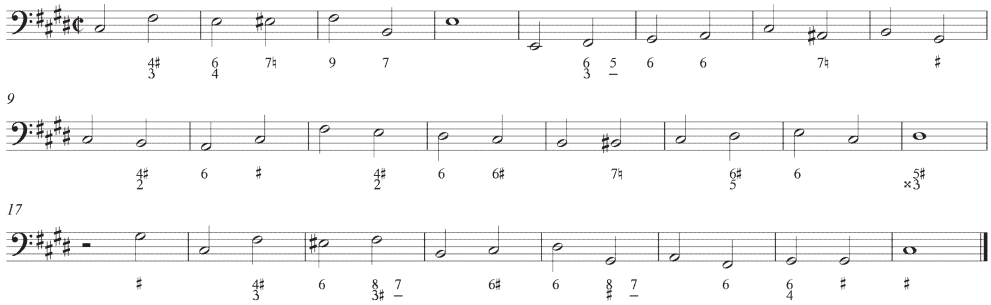
Notenbeispiel 4 Rheinberger: Übung Nr. 10

Die Anlage der Übung erinnert an Partimenti italienischer Provenienz. Andere Übungen Rheinbergers thematisieren die Verbindungen von Nonenakkorden oder Sequenzbildungen mit Septakkorden:



Notenbeispiel 5 Rheinberger: Übung Nr. 2 und 17 (Ausschnitte)

Bereits die Voraussetzung, dass Rheinberger seine Übungen nicht etwa als Hausaufgaben, sondern als Leseübungen, die im Unterricht vom Blatt zu spielen waren,[33] konzipierte, stellt die Generalbassübungen Rheinbergers in die Partimento-Tradition des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die Übungen Rheinbergers aber – und das unterscheidet seine Übungen vom Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts italienischer Provenienz – gehen über barockes Vokabular an einigen Stellen hinaus. Zum Beispiel thematisiert der Komponist unter vielen Modellen, die in seinen Übungen eine Rolle spielen, auch die Oktavregel, so schon in Übung Nr. 4 oder später in Nr. 18:



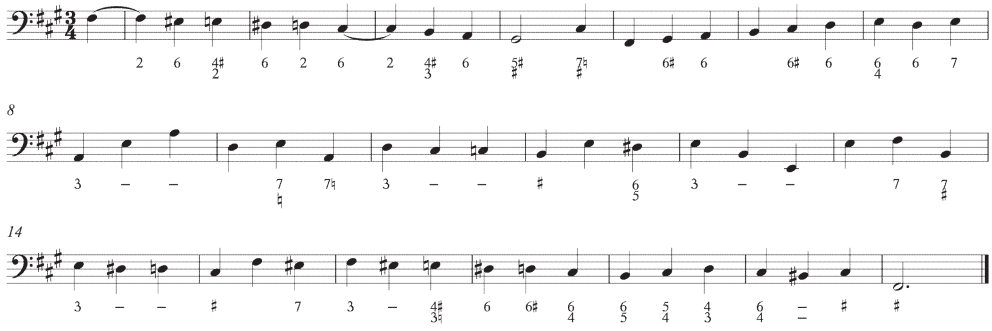
Notenbeispiel 6 Rheinberger: Übung Nr. 4

Diese erscheint allerdings eingebunden in einen stark modulierenden Kontext; an anderer Stelle gibt eine Übung die Möglichkeit der Chromatisierung an – die Übung Nr. 21 besteht ausschließlich aus Tonleiterbewegungen (Notenbeispiel 7).

Ohnehin kann es ja bei der Frage, warum die Übungen Rheinbergers »romantisch« klingen, weniger um Akkorddetails gehen, sondern nur um Kontextualisierung; dies allein ist der Grund, weshalb bei Rheinberger tatsächlich trotz einer sehr zurückhaltenden Bezifferung die Basis einer romantischen Harmonik zustande kommt: Es geht um die tonale Organisation von Akkordverbindungen.[34]

33 Ebd. bzw. Rheinberger: *Bassübungen*, S. 52.

34 Vgl. Menke: Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie ?, S. 67: »Von großem Nutzen ist vor allem die Disziplin des unbezifferten Generalbasses: Wie Akkordverbindungen tonal organisiert werden, kann man hier so gut lernen wie nirgends sonst.«



Notenbeispiel 7 **Rheinberger: Übung Nr. 21**

Der direkte Vergleich der Harmonik in den Satzlehreaufgaben Rheinbergers mit dessen Kompositionen offenbart deutliche Übereinstimmungen: Auf allen Gebieten des kompositorischen Schaffens ist die Harmonik Rheinbergers niemals als übermäßig »modern« im Sinne der »Neudeutschen« um Cornelius beziehungsweise einer Krise der romantischen Harmonik, wie sie Ernst Kurth für die Musik Richard Wagners konstatierte,[35] zu bezeichnen; ebenso verhält es sich mit der Sammlung von Generalbassübungen, die Rheinberger für seine Schüler erarbeitete. Die Übungen beinhalten kaum Wendungen, die als Phänomene über eine barocke beziehungsweise klassische Harmonik hinausgehen; entscheidend ist hier – wie prinzipiell in Fragen der Erweiterung romantischer Harmonik – die Kontextualisierung dieser Phänomene. Der Traditionalismus, dessen problematische Rezeptionsgeschichte auch dem Herausgeber Korody bei seinem Bemühen, die Übungen Rheinbergers in eine gültige editorische Fassung zu bringen, zum Verhängnis wird und der nur bedingt für die Harmonik Rheinbergers nachweisbar ist, ist nichts als ein »Akademismus« – Rheinbergers Neigung, Traditionen (seien es kompositorische oder eben im Falle der Bassübungen didaktische) über Gebühr einzubeziehen. Rheinbergers Auseinandersetzung mit dem Generalbass, deren Zeugnis die Übungen sind, ist ein wichtiges Zeichen im Bemühen, tradierte Satzbilder mit gängiger Musizierpraxis zu verknüpfen, bevor normative Theoriesysteme die musiktheoretische Ausbildung von Musikern, zumal Komponisten, zu überlagern beginnen; die Sammlung steht am Schnittpunkt der Frage nach Handwerk und Kunstwissenschaft.

35 Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1923, Nachdruck Hildesheim 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