

II. Kontext

Nathalie Meidhof

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

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

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

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

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

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

2 Krehl 1918, S. 53.

3 Hauptmann 1853, S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Hauptmann 1838, S. 245.

6 Röntsch 1918, S. 10.

7 Anonym 1868, S. 6.

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Vgl. dazu die einleitenden Kapitel zu diesem Band.

12 Cornelius *Lp*, S. 23.

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

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

15 Cornelius *Lp*, S. 23.

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 24.

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

18 Cornelius *HiU* und Cornelius *UbK*.

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

Cornelius kommentiert diese Aussetzung folgendermaßen:

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

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

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

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

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

²⁰ Cornelius *HiU*, S. 2.

²¹ Hauptmann 1853, S. 26 f.

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

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

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

$F a C e G h D$

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

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

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

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

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

22 Ebd., S. 116.

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

24 Cornelius *Ab1*, fol. 84v.

25 Hauptmann 1853, S. 119.

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

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

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

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

Cornelius kommentiert diesen Satz folgendermaßen:

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

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

²⁶ Cornelius *HiU*, S. 1.

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

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

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

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

1.b. [erste Aussetzung, 4. Takt]: der kleine Septimenaccord [...] ist aber überhaupt zum Schluß nicht zu brauchen. Unschöne verdeckte und offene Octaven zwischen Baß und Alt. [...]

2. c. [zweite Aussetzung, 4. Takt] Was soll aber gar der 2 Nebenaccord auf der Cadenz?²⁷

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

27 Cornelius *UbK*, S. 10.

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

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

IX.
Cadenzen .

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

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

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

The image shows a musical score for a bass line in C major, 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff is the treble clef, the second and third are also treble clefs, and the fourth is the bass clef. The bass line is written in the bass clef. Below the bass line, there are 11 numbered circles (1-11) and 11 numbers (4/3, 6, 2, 6, 6/5, 6/5, 7) representing figured bass notation. The circles are placed below the notes of the bass line, and the numbers are placed below the circles.

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

30 Cornelius *Lp*, S. 23.

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

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