



Birger Petersen

SATZLEHRE IM 19. JAHR- HUNDERT

Modelle bei Rheinberger



Bärenreiter

Birger Petersen

Satzlehre im 19. Jahrhundert

Modelle bei Rheinberger



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

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

eBook-Version 2018

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlagabbildung: Karikatur von Franziska Rheinberger,
Staatsbibliothek München – Mus. ms. 4739 b-3.

Umschlaggestaltung: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN, Kassel

Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Kaufungen

ISBN 978-3-7618-7105-8

DBV 162-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

1	Einleitung: Historische Satzlehre und Satzmodelle	9
	Rheinberger als Multiplikator	12
	Rheinberger-Forschung der ersten Generation 13 Rheinberger-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg 15 Die Familienbibliothek Rheinberger in Vaduz 19	
	Satzmodelle als Ausgangspunkt für analytische Perspektiven	21
	Typus, Topos und Modell 22 Satzmodell und Partimento 26	
	Modelle bei Rheinberger: Ein Katalog	28
	Kadenzen 29 Sequenzen 32 Skalenmodelle 34	
2	Rheinberger als Schüler	38
	Rheinberger in Vaduz und Feldkirch	38
	Unterricht bei Sebastian Pöhly 39 Die Ausbildung in Feldkirch 41 Martin Vogts Messe im Manuskript der Brüder Rheinberger 44	
	Lachner und Herzog: Lehrer in München	49
	Lachner und die Wiener Tradition 52 Die Orgelschule Johann Georg Herzogs 54 Orgelschule und Orgelkompositionen 55 Satzmodelle in der Orgelschule op.41 56 Zur Rezeption der Orgelschule Herzogs 64	
	Das Frühwerk für Orgel	66
	Erste Kompositionsarbeiten 67 Exkurs: Zur Erstausgabe der drei frühen Fugen 71 Frühe Münchner Kompositionen 75 Satzmodelle und deren Aneignung 77 Exkurs: Felix Mendelssohn Bartholdy in der Sammlung von 1852 79 Konzeption und Kombination in den frühen Orgelfugen 83 Exkurs: Harmonischer Kontrapunkt bei Rheinberger 88	
3	Rheinberger als Lehrer	93
	Rheinbergers Konzept der musiktheoretischen Ausbildung	93
	Musiktheorie-Unterricht an der Königlichen Musikschule 94 Musiktheoretische Grundlagen bei Rheinberger 96 Hauptmann-Rezeption bei Rheinberger 100 Rheinberger und Cornelius 102	

Die Generalbassübungen Rheinbergers	105
Die Quellen der Generalbassübungen 106 Zur Systematik der Übungen 107 Die Erstveröffentlichung der bezifferten Bässe 110 Generalbassübungen und Satzmodelle 113 Korrekturen: Das Manuskript RhFA 6/19 127	
Rheinbergers »Lehrkurs des Contrapuncts«: BSB Mus.ms. 4738–1	131
»Einfacher Contrapunct« und Materialanlage 132 Exkurs: Rheinberger und Cherubini – Ansatz und Anlage 136 »Doppelter Contrapunct« und interne Verknüpfung 140 Fallbeispiele: Material und Unterrichtssituation 151	
4 Rheinberger als Komponist	156
Klaviermusik um 1868	158
Der Kopfsatz der Sonate op.47 159 Modelle in den »Drei Charakterstücken« op.7 167 Satzmodelle in den »Präludien in Etudenform« 174	
Die erste Orgelsonate op.27	179
Satzmodelle im »Praeludium« op.27,1 179 Satzmodelle im Mittelsatz von op.27 184 Modelle in der Fuge 188	
Gelegenheitswerke für Orgel	193
Drei verschollene Präludien 195 Satzmodelle in der Sammlung op.49 201	
5 Satzmodelle nach 1868	209
Satzmodelle bei Rheinberger nach 1868	209
Satzmodelle in der Lehre 210 Satzmodelle in Rheinbergers Sonate op.122 219	
Satzmodelle in den Orgelsonaten Philipp Wolfrums	224
Satzmodelle in der zweiten Orgelsonate op.10 225 Der Kopfsatz der dritten Orgelsonate op.14 230	
Rheinberger und die Satzlehre Cyrill Kistlers	238
Das »System Rheinberger – Kistler« 239 BSB Mus. ms. 4745–1 als Fallbeispiel 243 Rheinberger und Kistlers »Harmonielehre« 246	
Fazit	249

Edition

Edition 1. BSB Mus. ms. 4738–1: Der »Contrapunctische Lehrkurs«	257
Kritischer Bericht	332
Edition 2. BSB Mus. ms. 4738–2: Das Unterrichtsmaterial von 1867/68	334
Kritischer Bericht	368
Edition 3. Die Generalbass-Übungen in den Musikschultagebüchern	369
Kritischer Bericht	373
Literaturverzeichnis	375
Rheinberger: Quellen und Dokumente	375
Quellen des 17. bis frühen 20. Jahrhunderts	375
Forschungsliteratur	377
Musikalien	391
Dank	393

* * *

Zusatzmaterial

Edition 4. RhFA 98/1: Das erste Musikschultagebuch 1867/1868	396
Kritischer Bericht	435
Quellen für die Choräle in RhFA 98/1	437
Anhang 1. Musikalien in der »Stiftung Rheinberger«	441
Anhang 2. RhAV A 400 – eine Messe Martin Vogts	443
Kyrie	443
Gloria	444
Graduale	448
Credo	448
Offertorium	451
Sanctus	454
Benedictus	454
Agnus Dei	456
Anhang 3. Frühe Fugen und Versetten	458
Fuge Es-Dur RhFA 39.1	458
Fuge c-Moll RhFA 39.2	462
Fuge g-Moll RhFA 39.3	466
Versetten RhFA 1	469
Anhang 4. Der Inhalt von Mus. ms. 4738	471
Anhang 5. Konkordanz zu RhFA 98/1	477
Anhang 6. BSB Mus. ms. 4745–1	484

1

Einleitung: Historische Satzlehre und Satzmodelle

Der Einfluss standardisierter Klangfolgen auf die tonale Musik ist in der aktuellen Musikforschung unumstritten: Anders als mit der Gegenüberstellung des individuellen Werks einerseits und theoretischen Entwürfen andererseits, die stilübergreifend gemeint nicht an historische Traditionen oder Dokumentationen gebunden sind, ist es möglich, über Klangfortschreitungsmodelle einen engeren Bezug zum Werk in seinem historischen Umfeld herzustellen.¹ Hartmut Fladt betont – Dahlhaus folgend – 2005, dass die substantielle Bedeutung von Klangfortschreitungsmodellen für die Kompositionsgeschichte bislang vernachlässigt worden ist.² Dabei beschreiben diese Modelle immer eine unauflösbare Einheit von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien. Die überzeitliche Geltung von Modellen für die Komposition und – damit verknüpft – für die Kompositionspädagogik verbinden sich in besonderem Maß in der Person Josef Gabriel Rheinbergers.

Schon die Übungen, die Wolfgang Amadé Mozart als Harmonieübungen in seinem Unterricht für Thomas Attwood anfertigte,³ oder die *Practischen Beyspiele* E. A. Försters⁴ beweisen, dass der Generalbasssatz eine Konstante in der Ausbildung von Musikern geblieben ist, auch wenn die Einbindung desselben in zeitgenössische Kompositionen im Sinne eines Basso continuo nicht mehr zeitgemäß schien.⁵ Wie der Kontrapunktunterricht gehörte die Unterweisung im Generalbass auch im 19. Jahrhundert obligatorisch zur Ausbildung eines jeden Musikers, ist doch die Satzart zugleich hinreichend abgekürzte Beschreibung harmonischer Zusammenhänge im Sinne vertikal zu verstehender Klangverhältnisse auch in Kontrast zu den eher linear aufzufassenden Kontrapunktübungen. Ein vergleichbares Bild ergibt die Auseinandersetzung mit den Unterrichtsnotaten Anton Bruckners noch bis zu dessen Kompositionsunterricht bei dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler, der zum größten Teil der Formenlehre gewidmet war.⁶

Bis zum Aufkommen der Harmonielehren als neue Gattung unter den musiktheoretischen Schriften war die Ausarbeitung bezifferter Bässe in korrekter Stimmführung gewöhnliche Unterrichtspraxis.⁷ Das gilt auch noch für Rheinberger, der

1 Vgl. dazu Menke 2009, S. 87.

2 Fladt 2005a, S. 189.

3 Budday 2002, S. 3–18; vgl. auch Mann 1987, S. 41–62.

4 Vgl. Budday 2002, S. 19–51.

5 Auch wenn z.B. Bruckner noch bis 1856 mit Generalbass komponierte; vgl. Böttcher und Christensen 1995, Sp. 1242–1243.

6 Vgl. Bruckner 2014.

7 Vgl. Dahlhaus 1989, S. 100, bzw. Dahlhaus 1984, S. 116–122: »Das Dilemma der musikalischen Handwerkslehre«; zum Verhältnis von Generalbass und Harmonielehre im 19. Jahrhundert vgl. Diergarten 2010a, vor allem S. 208–216, bzw. Diergarten 2011, vor allem S. 6–13.

als Inspektor der Königlichen Musikschule folgenden Lehrplan für das Fach Harmonielehre erstellte:

- »Rekapitulation der allgemeinen Musiklehre;
- Lehre von den Accorden und ihren Fortschreitungen;
- Modulationslehre und practische Übungen.«⁸

Harmonielehre ist für Rheinberger Vorbedingung für die Aufnahme des Kontrapunktunterrichts; dieser Befund stimmt überein mit der Auffassung von Bruckners Lehrer Johann August Dürrnberger, dass Harmonielehre eine Art elementarer Musiklehre sei und »Generalbass« der auch auf kontrapunktischen Prinzipien basierende »Usus«, den man als praktischer Musiker beherrschen muss.⁹ Zugegebenermaßen steuerten allerdings Peter Cornelius und Gabriel Josef 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,¹⁰ verstand sich dieser als Enkelschüler Moritz Hauptmanns und sah sich damit in der Pflicht, neben der Lasso-Tradition der bayerischen Hauptstadt eine Bach-Tradition zu erhalten und zu bewahren. Doch zu einer Zeit, die ohnehin die Elemente musiktheoretischer Reflexion neu definierte und das Verhältnis von Handwerk und kompositorischer Tätigkeit mehr und mehr in Frage stellte, scheint die Personalunion von Kompositionslehrer und Komponist hohen Ranges in der Person Rheinbergers anachronistisch.

Im musiktheoretischen Diskurs der letzten Jahre gehört die Wiederentdeckung der auf dem Prinzip des Generalbasses basierenden Kompositionslehre zu den wichtigsten Entwicklungen einer »historisch informierten Musiktheorie«. Dabei ist die Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert noch weitgehend Neuland – ein Jahrhundert, das die heute noch nachwirkenden großen systematischen Entwürfe der Musiktheorie hervorgebracht hat und gleichzeitig durch tiefgreifende Umwälzungen in der kompositorischen und interpretatorischen Praxis bestimmt wurde, in dem aber zentrale musiktheoretische Kategorien oft noch mehrfach anders verstanden wurden: Die unmittelbare oder mittelbare Rezeption insbesondere der Theorie Jean-Philippe Rameaus ließ neue Systematiken entstehen,¹¹ die sich entweder als Reformulierungen älterer Theorien wie bei Sechter¹² oder als innovative »große« Systeme wie bei Riemann¹³ erwiesen, während gleichzeitig Generalbasstradition und kontrapunktische Kombinatorik fortwirkten.

Am Beispiel Josef Gabriel Rheinbergers sollen neue Perspektiven auf die kompositorische Ausbildung, den kompositorischen Schaffensprozess und auf Fragen von Tonalität und Stimmführung in Musik und Musiktheorie des 19. Jahrhunderts eröffnet werden. Rheinberger vermag in besonderer Weise als Beispiel für diese

8 Vgl. Irmen 2002, S. 11.

9 Dürrnberger 1841, S. IV; vgl. Johannes Menke 2010a, S. 66, sowie neuerdings Prendl 2015.

10 Vgl. Kroyer 1916, S. 87; zum Prioritätenstreit zwischen Rheinberger und Cornelius.

11 Vgl. Holtmeier 2009a.

12 Vgl. Holtmeier 2005a.

13 Vgl. Rehding 2003 bzw. Sprick 2012.

Perspektiven dienen: Das Wunderkind hatte schon von frühester Kindheit an professionellen Unterricht in musiktheoretischen Disziplinen und bestand bereits mit zwölf Jahren die Aufnahmeprüfung am Hauserschen Konservatorium, dem Vorgängerinstitut der Königlichen Musikschule München. Das umfangreiche Oeuvre Rheinbergers setzt früh ein, und auch das Jugendwerk ist weitgehend erhalten. Darüber hinaus gehörte Rheinberger später nicht nur zu den produktivsten Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch zu den einflussreichsten Lehrern für Komposition: Neben der für Rheinberger stets im Vordergrund stehenden kompositorischen Tätigkeit¹⁴ und seinen späteren Aufgaben als Leiter des Münchner Oratorienvereins sowie als Hofkapellmeister war er maßgeblich an der Entwicklung der 1867 gegründeten Königlichen Musikschule München beteiligt. Der Umfang seiner Schülerlisten weist ihn als einen der gefragtesten Lehrer im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aus.

Wie greifen nun die Kontinuität theoretischer Kategorien und Denkweisen des 17. und 18. Jahrhunderts in der musiktheoretischen Ausbildung einerseits, den musikalischen Kunstwerken des 19. Jahrhunderts andererseits ineinander? Diese Studie versucht, Antworten auf diese Frage zu finden, um Aufschluss über den Kompositionslehrer Rheinberger zu erlangen und damit das Bemühen, tradierte Satzbilder mit gängiger Musizierpraxis zu verknüpfen. Zugleich sollen Erkenntnisse über das Ausbildungsniveau der Musikerelite an der Schwelle zum 20. Jahrhundert gewonnen werden. Das Jahr 1867 dient dabei als historisches Fenster: Für das Jahr der Wiedereröffnung als Königliche Musikschule und als Vorlage für seinen Unterricht bereitete Rheinberger eine einmalige Sammlung an musiktheoretischem Unterrichtsmaterial vor und begann außerdem seine umfangreichen Unterrichtsnotate. Gleichzeitig entstand um 1867 ein beachtenswerter Anteil seines Oeuvres für Klavier, auf dem in der ersten Hälfte seines Schaffens der Schwerpunkt liegt – und mit der Komposition der ersten Orgelsonate op. 27 begann Rheinberger einen Zyklus, der ihn bis zum Ende seines Schaffens begleiten sollte.

14 Vgl. Irmen 1970, S. 10.

Rheinberger als Multiplikator

»Rheinberger ist ein wahres Ideal von Kompositionslehrer, der an Tüchtigkeit, Feinheit und Liebe zur Sache seines Gleichen in ganz Deutschland und Umgebung nicht findet, kurz, einer der respectabelsten Musiker und Menschen in der Welt.«¹⁵

Hans von Bülow bezeichnete Rheinberger den Kollegen an der Münchner Hochschule gegenüber als »wahres Ideal von Kompositionslehrer«, als das Rheinberger sicherlich gelten kann und mag – sein Schülerkreis war ebenso groß wie berühmt. Wie hoch Bülow aber den Komponisten Josef Gabriel Rheinberger einschätzte, wird aus der Einschränkung deutlich, die Rheinberger weiter darstellt als einen der »respectabelsten Musiker und Menschen in der Welt, womit ich jedoch seine Componistenunsterblichkeit noch nicht garantirt haben will, so hoch ich auch seine Leistungen in allen von ihm bisher betretenen Gebieten stelle.«¹⁶ Vorsicht spricht aus den Worten Bülows – und zugleich die Gewissheit, dass es andere Zeitgenossen geben könnte, deren Ruhm in nicht allzu ferner Zukunft die Erinnerung an Rheinberger verblassen lassen wird.¹⁷

Josef Gabriel Rheinberger war als Professor an der Münchner Königlichen Musikschule und bayerischer Hofkapellmeister prägend für mehrere Generationen von Komponisten; zu seinen Schülern gehörten unter anderem Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Horatio Parker und – als einer der letzten Privatschüler Rheinbergers – Wilhelm Furtwängler. Über den Ablauf und die Anlage des Unterrichts bei Rheinberger geben seine Schüler Auskunft, so Humperdinck, dessen Hefte aus den Schuljahren 1877/1878 und 1878/1879 erhalten und veröffentlicht sind;¹⁸ weitere Schülernachschriften werden im Rheinberger-Archiv aufbewahrt. Diesen, aber auch den Musikschul-Tagebüchern Rheinbergers, ist zu entnehmen, dass in den methodisch angelegten Kontrapunktkurs die Bereiche Formenlehre (mit einem Schwerpunkt auf der Sonatensatzform) und Instrumentation auf der Basis der *Instrumentationslehre* von Hector Berlioz eingeschoben wurden. Darüber hinaus existiert eine umfangreiche Sammlung von Unterrichtsmaterial, auf das Rheinberger offenbar immer wieder zurückgreift.¹⁹

Die Frage, mit welchen Unterrichtsinhalten die zahlreichen Schüler Rheinbergers konkret konfrontiert worden sind, wurde bislang in der Forschung nicht gestellt oder höchstens ausweichend beantwortet; zu erklären ist die empfindliche Forschungslücke unter anderem mit der nicht unproblematischen Quellenlage, bei der die Handschrift Rheinbergers eine Rolle spielt, da diese aufgrund einer Fontanelle in der rechten Hand Rheinbergers schwer zu lesen ist. Die betreffenden (Lehrer- und Schüler-) Dokumente sind leicht zugänglich, aber eben weitgehend nur als Manuskripte überliefert und lassen gelegentlich keinen nachvollziehbaren Herkunftsnachweis zu. Im Kontext einer immer breiter werdenden Forschung zu

15 Zitiert nach Irmen 1970, S. 49.

16 Ebd.

17 Vgl. Petersen und West 2002, S. VII.

18 Irmen 1974b.

19 BSB Mus. ms. 4738–1 und 4738–2; vgl. die Editionen im Anhang.

historischer Musiktheorie und ihren Lehrkonzepten gewinnt die Frage aber eine maßgebliche Bedeutung – angesichts des umfangreichen Corpus an Materialien und vor allem der breiten Rezeption des Wirkens einer Komponisten- und nicht zuletzt Lehrerpersönlichkeit wie Josef Gabriel Rheinberger.

Rheinberger-Forschung der ersten Generation

Ein wichtiger Vertreter der Schülergeneration und vielleicht sogar die für die Rezeption der »Münchener Schule« prägendste Figur war Rheinbergers Meisterschüler und Nachfolger Ludwig Thuille, der nicht nur als Komponist, sondern vor allem als Pädagoge an der königlichen Musikschule sowie als Privatlehrer internationale Anerkennung genoss. Seine zusammen mit Rudolf Louis verfasste *Harmonielehre* (1907) erlangte in neun Auflagen (die zehnte Auflage entspricht nicht mehr dem Original) und mehrfachen Übersetzungen rasche und nachhaltige Verbreitung und war so über 20 Jahre hinweg die führende Harmonielehre in Deutschland und in den europäischen Nachbarländern.²⁰ Eine vermittelnde, offene Haltung gegenüber unterschiedlichen musikalischen Stilikonen, verbunden mit einem hohen Anspruch an traditionelle satztechnische Fertigkeiten, ist nicht nur für Ludwig Thuilles kompositorisches Schaffen bedeutsam, sondern zog seinerzeit zahlreiche Studierende (insgesamt ca. 200) aus dem In- und Ausland an,²¹ darunter erfolgreiche Vertreter einer »dritten Generation« wie Clemens von Franckenstein, Max Schillings, Walter Braunfels, Walter Courvoisier, Richard Wetz oder August Reuss. Dass einige dieser Hauptvertreter (z. B. Schillings oder Wetz) später nicht nur in wichtigen deutschen musikalischen Institutionen Anerkennung genossen, sondern ähnlich wie Trunk auch in problematischen Kulturämtern der NSDAP, ist einer der Gründe für die bisher spärlich verlaufende Rezeption und Würdigung der »Münchener Schule«.

Die »bürgerliche Harmonielehre«²² vermochte schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Spuren der italienischen Partimento-Tradition in einem Teilbereich der deutschsprachigen Musiktheorie zu löschen – und die ästhetische Neuorientierung des frühen 20. Jahrhunderts führte schon bald nach dem Tod Rheinbergers und Thuilles zu einer Verdrängung der Komponisten samt ihrer damals international hoch angesehenen »Schule« aus dem kulturellen Gedächtnis. Die Auseinandersetzung mit der Ausbildung, dem Oeuvre und der Kompositionsdidaktik Josef Rheinbergers sowie mit ihrem künstlerischen und musiktheoretischen Umfeld geschieht insofern vor dem Hintergrund einer überaus problematischen Rezeptionsgeschichte, die unkontinuierlicher kaum sein könnte. Bis auf wenige Ansätze gibt es darüber hinaus bis dato keine umfassende Aufarbeitung der künstlerischen und handwerklichen Traditionslinien der »Münchener Schule«, die für sich gesehen als neu zu beleuchtender Mosaikstein der Musikgeschichte (im Sinne der Berücksichtigung einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen) und in einem

20 Vgl. Holtmeier 2004b, Sp. 514.

21 Würz 1972, S. 328.

22 Vgl. Holtmeier 2012.

ganz allgemeinen Bezug auf Kompositionslehre im 19. Jahrhundert wichtigen Aufschluss bieten kann.²³

Nicht einmal in München als Wahlheimat Rheinbergers existiert eine ungebrochene Rheinberger-Tradition, höchstens in seinem Geburtsland Liechtenstein ist die Auseinandersetzung mit seinem Schaffen immer – wenn auch hier nicht bruchlos – präsent gewesen. Die Spuren einer Auseinandersetzung in der Musikwissenschaft mit Rheinbergers Schaffen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind dürftig. Neben dem Nekrolog Adolf Sandbergers²⁴ sind vor allem kurze Darstellungen der Kirchenmusik von Rheinbergers Schüler Joseph Renner, die zum Teil schon zu Rheinbergers Lebzeiten entstanden, und zur Orgelmusik von Raphael Molitor zu nennen; die Erinnerungen Anton Hingers und Jodokus Pergers können als Basis für erste Erkenntnisse über Rheinbergers frühe Jahre gelten.²⁵ Neben dem Dresdner Musikkritiker Otto Schmid soll sich auch Renner mit einer biographischen Arbeit über seinen Lehrer beschäftigt haben;²⁶ die erste umfassende Biographie Rheinbergers ist die Arbeit Theodor Kroyers aus dem Jahr 1916: Kroyer, selbst Professor für Musikwissenschaft an der Universität München, hatte ursprünglich eine Einführung in die kirchenmusikalischen Werke Rheinbergers projiziert, erstellte dann aber eine umfangreiche monographische Abhandlung. Der Schwerpunkt Kroyers liegt dabei tatsächlich in der Darstellung der kirchenmusikalischen Kompositionen, denen er auch den Löwenanteil an Notenbeispielen und kleiner form- und detailanalytischer Anmerkungen widmet; Klavier-, Kammer- und Orgelmusik finden bei ihm allerdings nahezu keine Berücksichtigung. Als Hauptquelle nutzt Kroyer die bereits erwähnten Sammlungen von Erinnerungen früher Zeitgenossen Rheinbergers.

Neben den Arbeiten Molitors ist die amerikanische Monographie zu Rheinbergers Orgelmusik von Harvey Grace zu nennen;²⁷ der Autor tritt auch verschiedentlich als Herausgeber von praktischen Ausgaben der Werke Rheinbergers hervor. Der erste Rheinberger-Archivar in Vaduz, Hans Walter Kaufmann, bemüht sich 1939 zum 100. Geburtstag Rheinbergers um das Andenken: Mit einem Sammelband werden eine Reihe kurzer biographischer Arbeiten sowie Einführungstexte zum Orgel- und Klavierschaffen Rheinbergers, vor allem aber Erinnerungen von Schülern und Wegbegleitern Rheinbergers veröffentlicht;²⁸ ein erheblicher Teil des Buchs entfällt dabei auf Berichte aus dem Unterricht Rheinbergers. Die Texte sind überwiegend pathetisch überformt,²⁹ zieht man aber den dem Zeitgeist geschuldeten Gestus ab, können die Erinnerungen der Schüler neben den Unterrichtsunterlagen und den zeitgenössischen Schüler-Mitschriften etwa Humperdincks

23 Vgl. Brandes und Petersen 2018.

24 In der Allgemeinen Zeitung; vgl. Kaufmann [1940], S. 225–236.

25 Vgl. Kroyer 1916, S. 255.

26 Vgl. ebd., S. IV–V.

27 Grace [1925].

28 Kaufmann [1940].

29 Vgl. die Erinnerungen von Georg Hild unter dem Titel »Wie's beim Meister war«, in: Kaufmann [1940], S. 147–162 – eine offenbar unter Rheinbergers Schülern ungebräuchliche Anrede (vgl. ebd., S. 147: »Die Anrede ›Meister‹ wurde von uns Schülern nur selten gebraucht. Wir sagten ›Herr Professor‹ oder ›Herr Geheimrat‹«).

durchaus auch als Sekundär- bzw. Tertiärquelle für die Gestalt des Unterrichts bei Rheinberger gelten. Daneben sind verschiedene Bildmaterialien, darunter auch Seiten aus den Musikschul-Tagebüchern, dort erstmals veröffentlicht.³⁰

Rheinberger-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach der Feier des 100. Geburtstags, in Vaduz mit der Errichtung des Rheinberger-Denkmals vor seinem Elternhaus verbunden, und dem Krieg wird es zunächst sehr ruhig um die Rheinberger-Forschung, auch wenn die Kompositionen Rheinbergers – vor allem dank einer am 19. Jahrhundert interessierten Organistenszene – wenigstens in Spezialistenkreisen nie vollständig verschwunden sind. Hans-Josef Irmens Arbeit von 1970 stellte den Komponisten in ein Licht, das der kompositorischen Arbeit Rheinbergers wieder zu einer erhöhten Aufmerksamkeit verhelfen konnte: Irmens Versuch, Rheinberger als Kirchenmusiker, vor allem aber als Komponisten in die Geschichte der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts einzuordnen und damit zugleich kirchenmusikalische Reformbestrebungen Süddeutschlands im 19. Jahrhundert differenziert zu untersuchen, eröffnete einen Blick auf die historische Bedeutung Rheinbergers – in diesem Fall als Vertreter einer Ästhetik, die sich als dem Cäcilianismus als wichtigste katholische kirchenmusikalische Strömung des späten 19. Jahrhunderts entgegengesetzt erweist.

Die Arbeit Irmens, die Rheinberger als »Antipode des Cäcilianismus« charakterisieren will,³¹ geht über eine Darstellung von Leben und Schaffen des Komponisten auch als Kirchenmusiker insofern hinaus, als dass sie die Entwicklung der Kirchenmusik an den Münchner Hofkirchen zu St. Michael, St. Cajetan und Allerheiligen anhand von Quellenstudien verfolgt und dabei die Münchner Tradition mit dem Cäcilianismus Regensburger Provenienz vergleicht: In Irmens Fokus steht die Dokumentation der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen in Bayern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In Hinblick auf Rheinberger stellt Irmen insbesondere die Vermengung von Traditionen – der Leipziger Bachschule in der Nachfolge Moritz Hauptmanns einerseits und Münchner kirchenmusikalische Lokaltraditionen andererseits – heraus und nennt Franz Lachner und Emil von Schafhüttl als deren Überlieferer mit dem größten Einfluss auf Rheinberger, der während seines Studiums und als Organist und später Hofkapellmeister mit den Münchner wie Regensburger Reformbestrebungen in Berührung gekommen ist.³² Die Konvergenz der Einflussbereiche hat Irmen zufolge auch Auswirkungen auf das kompositorische Arbeiten, wie Irmen an Ausschnitten von geistlichen Kompositionen Rheinbergers nachweist.³³

30 Darunter das »Schülerverzeichnis 1867–1871«, vgl. Kaufmann [1940], S. 167.

31 Irmen 1970.

32 Vgl. auch Irmen 2002, S. 9–10.

33 Irmen 1970, S. 127–186: »G. J. Rheinbergers geistliche Vokalmusik und ihre Stellung in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts.« Die Spitzenstellung der geistlichen Musik in der Untersuchung Irmens hat eine lange lexikographische Tradition; vgl. Horn 2004, S. 13.

Wenige Jahre nach dieser Arbeit veröffentlichte Irmen mit dem *Thematischen Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers* ein nach wie vor unersetzliches Werkverzeichnis – verstanden als bibliographische Erweiterung der biographischen Arbeit im Kontext des Cäcilianismus und basierend auf den Werklisten Franziska von Rheinbergers:³⁴ Während Fannys Verzeichnisse nicht alle Werke enthielten, brachte zunächst Kroyer im Anhang seiner Biographie ein Werkverzeichnis nach damaligen Erkenntnissen,³⁵ auf dem auch Kaufmanns Verzeichnis aufbaute.³⁶ Irmens Verzeichnis enthält nun 197 Werke mit Opuszahlen, 100 ohne Opuszahlen und 171 Jugendwerke – insgesamt mehr als 1000 Einzelkompositionen.

Eine weitere Veröffentlichung Irmens zusammen mit seiner Ehefrau widmet sich in erster Linie biographischen Komponenten, wenn die Autoren das Ehepaar Rheinberger als Musikerhe im 19. Jahrhundert darstellen und zugleich zeittypisch zu kontextualisieren suchen, indem sie interdisziplinäre Exkurse zum soziokulturellen Umfeld Liechtensteins wie Münchens unternehmen;³⁷ die angekündigte Erarbeitung einer Curriculum-Diskussion institutionalisierter Musikausbildung fehlt der Arbeit aber ebenso wie analytische Ansätze, die die »traditionsträchtige Position im Streit um die Zukunftsmusik von Wagner und Liszt«³⁸ auf der Ebene des Rheinbergerschen Schaffens untermauern könnten.

Neben den Studien Irmens sind die verdienstvollen Arbeiten des langjährigen Leiters des Rheinberger-Archivs in Vaduz Harald Wanger als bedeutende Komponente in der Auseinandersetzung mit Leben und Schaffen Rheinbergers zu nennen. Wanger gehört zu den entscheidenden Anregern der Rheinberger-Gesamtausgabe und wird zu ihrem ersten Schriftleiter; er verantwortete eine ganze Reihe von Neuausgaben und gestaltete mehrere Ausstellungen zu Leben und Werk Rheinbergers, u.a. in München, Berlin oder mehrfach in Vaduz. Gemeinsam mit Hans-Josef Irmen erarbeitete Wanger von 1982 bis 1987 acht Bände nebst einem Registerband mit Briefen und Dokumenten rund um Leben und Werk,³⁹ außerdem transkribierte er die teilweise schwer lesbaren Musikschultagebücher Rheinbergers.⁴⁰ Als Supplement-Band 2 der Gesamtausgabe gab er einen Bildband *Josef Gabriel Rheinberger. Leben und Werk in Bildern* heraus;⁴¹ die Biographie Rheinbergers, die er wenige Jahre vor seinem Tod veröffentlichte,⁴² rundet das Vermächtnis des Doyens der Rheinberger-Forschung im 20. Jahrhundert ab.

Bereits nach dem Zweiten Weltkrieg waren Bemühungen zu verzeichnen, das Werk Rheinbergers präsenter zu machen und neue Ausgaben zu veröffentlichen; zunächst machten hauptsächlich Faksimile-Ausgaben der Erstdrucke originale Fassungen wieder zugänglich: Gerade die Messen Rheinbergers waren oft nur in

34 Irmen 1974a, S. 9.

35 Kroyer 1916, S. 233–253.

36 Kaufmann [1940], S. 269–275.

37 Irmen und Irmen 1990.

38 Ebd., S. 7.

39 Briefe und Dokumente Bd. 1–9.

40 RhFA 98/1–4, vgl. Musikschultagebücher [1867ff.].

41 Wanger 1998.

42 Wanger 2007.

Bearbeitungen verbreitet. Die von Harald Wanger und dem Stuttgarter Verleger Günter Graulich angeregte Gesamtausgabe der musikalischen Werke ist als wichtige Wegmarke in der Rheinberger-Forschung zu werten: An der seit Beginn der Edition 1987 unter dem Patronat von Rheinbergers Heimatland Liechtenstein stehenden wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe der Kompositionen Rheinbergers, die im Jahr 2009 abgeschlossen wurde, waren rund zwanzig Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler beteiligt.

Rheinberger selbst hat sich weder um die Verbreitung seiner Kompositionen noch um ihre Taxonomie gekümmert: Intensive Bemühungen um Verlage gehen oft von Rheinbergers Frau Fanny aus, und nicht jedes Werk erhielt eine Opuszahl. So differenziert Rheinberger aber auch in Gelegenheits- oder Jugendwerke auf der einen Seite und den als Opera gezählten Kompositionen. Die Gesamtausgabe beschränkt sich folglich – auch aufgrund des schieren Umfangs des Oeuvres – auf die Werke mit Opuszahl und veröffentlichte nur »weitere repräsentative Werke«⁴³ in Supplementbänden und Einzelausgaben, streng genommen aber aus den Gelegenheits- und Jugendwerken nur einen Band mit Orgelkompositionen.⁴⁴ Diese Entscheidung ist aus verlegerischer Perspektive verständlich, verstellt aber auf die Gesamtheit des Schaffens den Blick – insbesondere angesichts des schieren Umfangs an Gelegenheitskompositionen. Da die Rheinberger-Forschung aber auch noch mit dem Abschluss der Gesamtausgabe am Anfang steht, ist in jeder Hinsicht von Pionierarbeiten zu sprechen. Dabei ist die Quellenlage als günstig zu beschreiben: Der musikalische Nachlass – der Großteil der Werke im Autograph, zeitgenössische Erstdrucke, handschriftliche Werkkataloge, Skizzenmaterial und dazu einige Tagebücher von Fanny – befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München, die Musikschultagebücher und das Familienarchiv im Liechtensteinischen Landesarchiv in Vaduz, dem 1998 das Josef Rheinberger-Archiv eingegliedert wurde. Der mehrere hundert Musikhandschriften (und nahezu fünf Regalmeter) umfassende Bestand des Rheinberger-Nachlasses in der Bayerischen Staatsbibliothek München ist seit Ende 2014 innerhalb der Digitalen Sammlungen der Bibliothek nahezu vollständig online zugänglich.⁴⁵

In der Bereitstellung der Kompositionen Rheinbergers nach wissenschaftlichen Kriterien hat die Rheinberger-Gesamtausgabe als Meilenstein weitreichende Gültigkeit, und mit ihr wächst auch das Interesse der Interpreten an einer Musik, die nicht länger nur als Alternative bzw. klassizistisches Gegengewicht zu Richard Wagner oder eben als praktikable Gebrauchsmusik eines randständigen Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts verstanden werden kann.⁴⁶ Zu den Herausgebern insbesondere der Orgelmusik Rheinbergers gehört Martin Weyer, der bereits 1966 eine erste umfassende Darstellung⁴⁷ und schließlich 1994 ein Kompendium über die Orgelwerke Josef Rheinbergers verfasst hatte;⁴⁸ Weyer hat

43 Mohn 2005; vgl. Mohn 2011.

44 Supplement 3.

45 www.digitale-sammlungen.de [18. Mai 2017]; vgl. Schaumburg 2015, S. 44–45.

46 Vgl. Petersen und West 2002, S. VIII.

47 Weyer 1966.

48 Weyer 1994.

sich auch im Rahmen der Gesamtausgabe um die Werke ohne Opuszahl und die Jugendwerke bemüht.

Der 100. Todestag Josef Rheinbergers im Jahr 2001 wurde von verschiedenen Veranstaltern zum Anlass genommen, in Festivals, Ausstellungen und Symposien das Werk Rheinbergers in den Mittelpunkt der Betrachtung zu nehmen. Vor allem zwei Kongressberichte geben ausführlich Auskunft über neue Erkenntnisse, so der Bericht über das Internationale Symposium »Josef Rheinberger. Werk und Wirkung«, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München. Neben einer Reihe von Einzelstudien zum kompositorischen Schaffens von Rheinberger gilt die Aufmerksamkeit der Beiträge Rheinbergers »Wirkung« in einem Doppelsinn: einerseits hinsichtlich der Rezeption auch und insbesondere kompositorischer Natur, andererseits hinsichtlich des pädagogischen Wirkens Rheinbergers. Die Tatsache, dass Rheinberger eine ganze Generation nordamerikanischer Komponisten ausgebildet hat, spiegelt sich in einer hohen Frequenz von Beiträgen der amerikanischen Musikwissenschaft im Rahmen des Münchner Symposiums.⁴⁹

Mit dem Arbeitstitel des Münchner Vortrags von Wolfgang Horn, »Die Rolle Josef Rheinbergers in Musikgeschichten zum 19. Jahrhundert«⁵⁰, entsteht in diesem Kontext zwar kein Vollständigkeit erwarten lassender Forschungsbericht, weil der Autor ein besonderes Augenmerk auf die Systematik des Werkverzeichnisses legt und – dem Ort seines Beitrags entsprechend – einen Überblick über den Corpus des Rheinbergerschen Schaffens gibt; seine Darlegungen zum Problem der Kanonisierung des Komponisten bzw. allgemeineren Überlegungen zum Problem eines musikalischen Kanons⁵¹ führen ihn aber zu der Feststellung, dass Rheinbergers Musik in gattungsgeschichtlichen Kontexten mit den Chorballeden, den Orgelsonaten und der Kirchenmusik sowie im sozialgeschichtlichen Kontext mit den Werken für Männerchor ein wichtiger Bestandteil musikalischer Partialgeschichten des 19. Jahrhunderts sein müsste. Das Eutiner Symposium von 2001 »Gabriel Josef Rheinberger und seine Zeit« wollte entsprechend einen Beitrag leisten in dem Bemühen, das Leben und Wirken Rheinbergers in einen historischen

49 Hörner und Schick 2004. Im Zentrum der Vorträge stand die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Werk Rheinbergers mit den Schwerpunkten Kammermusik und Lied, Sinfonik, Kirchenmusik und Orgelmusik. Der Symposienbericht beinhaltet vor allem Einzelstudien, so von Christian Berkthold über Rheinbergers Lied *Ach Wandern* op.7 Nr.1, von Hartmut Schick zur Wallenstein-Sinfonie op.10, die er als private »Fanny-Symphonie« liest, und Irmlind Capelle zur zyklischen Anlage und zur Sonatenform in den Orgelsonaten Rheinbergers. Herausragend ist die überfällige Studie zu den größer besetzten Kammermusikwerken Rheinbergers, so zum Streichquintett op.82, dem Klavierquintett op.114 und dem Nonett op.139: Thomas Schmidt-Beste fragt nach Klangregie und Textur und richtet das Augenmerk seiner Analysen insbesondere auf die (auch in den Orgelsonaten präsente) latente Geringstimmigkeit bei Rheinberger. Neben Einzelstudien amerikanischer Provenienz zu Rheinbergers Werken (so in der Gegenüberstellung zweier Analysen zu Rheinbergers *Christoforus* von Glenn Stanley und Stephan Hörner) oder Calvin M. Bowers instruktiver Analyse zum *Cantus Missae* op.109) sind vor allem die Arbeiten Robert W. Wasons, die sich exterritorial dem Liedschaffen des Rheinberger-Schülers Ludwig Thuille widmet, und E. Douglas Bomberger zu nennen.

50 Horn 2004.

51 Ebd., S. 22–30; vgl. Pietschmann und Wald-Fuhrmann 2013.

Zusammenhang zu stellen und mit Analysen seinem Schaffen einen Platz in der Musikgeschichte zuzuweisen, der ihm gebührt.⁵²

In der jüngeren Vergangenheit war das Schaffen Rheinbergers noch mehrfach Gegenstand umfangreicherer Untersuchungen. Neben amerikanischen Arbeiten zur Orgelmusik⁵³ entstanden im direkten Umfeld des 100. Todestags sowie einer Gesamteinspielung mehrere Studien zu Rheinbergers Klaviermusik, die unabhängig voneinander ein bislang eher unbeachtetes Element des Repertoires in Augenschein nimmt: Während Han Theill das gesamte Corpus untersucht,⁵⁴ versucht Hanns Steger, die ›Musikanschauung‹ Rheinbergers zu erhellen, indem er das Gesamtwerk unter stilkritischen Gesichtspunkten betrachtet.⁵⁵

Die Familienbibliothek Rheinberger in Vaduz

Mit der Übergabe weiterer Teile ihrer Familienbibliothek an das Liechtensteinische Landesarchiv hat die Familie Rheinberger 2013 die in Vaduz präsente Bibliothek Rheinbergers relevant komplettieren können: 353 weitere Bücher konnten erfasst werden und ergänzen die im Bibliothekskatalog als »Stiftung Rheinberger« als eigene Bibliothek geführte Sammlung auf insgesamt über 1.200 Bände.⁵⁶ Der älteste erfasste Titel stammt von 1554, das jüngste Buch von 1972: Die »Stiftung Rheinberger« ist eine gewachsene Bibliothek, deren Grundstock die Bibliothek Josef Gabriel Rheinbergers darstellt. Darüber hinaus ist sie offenkundig unvollständig: Zahlreiche Bände, für die sich Rheinberger in seinen Briefen an Autoren bedankt, fehlen.⁵⁷

Die Sammlung weist neben zahlreichen zeitgenössischen Gedichtbänden aus dem Besitz Josef Rheinbergers – die vielfach auch im Liedschaffen etwa Robert

52 Petersen und West 2002. Susan Lempert nimmt die Requiemversionen Rheinbergers, vor allem seinen letzten Beitrag zur Gattung mit dem Requiem d-Moll op.194, unter die Lupe und zeigt formale und harmonische Gestaltungsmittel auf, um die Synthese aus solidem kompositorischen Handwerk und dem permanenten Streben nach Fasslichkeit und Schönheit des Klangs fassbar zu machen. Matthias Schlothfeldt widmet sich dem Verhältnis von Johannes Brahms und Josef Rheinberger – weniger dem persönlichen, als einem musikalischen Verhältnis: In seinem Beitrag werden zwei Werke von Brahms und Rheinberger untersucht, deren Satzanfänge von so auffälliger Ähnlichkeit sind, dass man geneigt sein kann, den einen der beiden des Plagiats zu bezichtigen. Matthias Schneider stellt in einem Beitrag mit einer Untersuchung von Themenbildung und Themenverarbeitung in den Sonaten Rheinbergers dar, dass die Anlehnung an Choräle, die in mehreren Sonaten offensichtlich ist, bzw. der choralartige Habitus so mancher Themenabschnitte keineswegs zufällig ist, sondern durchaus als »Programm« verstanden werden kann. In einem Beitrag über formale Lösungen in den Finalsätzen der späten Orgelsonaten Rheinbergers schließlich verfolge ich, ausgehend von der Fasslichkeitsdefinition Schönbergs, der Frage, ob die immer wieder als Gruppe apostrophierten drei letzten Sonaten tatsächlich einen zusammengehörenden Corpus im Spätwerk Rheinbergers bilden und welche satztechnischen Kriterien eine Gruppenzugehörigkeit unterstreichen.

53 Huusberger 1979 und Canfield 1995.

54 Theill 2001; vgl. Hanselmann 2011.

55 Steger 2001; für einen Literaturbericht vgl. ebd., S. 19–27.

56 Die Signatur lautet RH; Großformate (113 Titel) tragen die Signatur RH H und eine fortlaufende Nummer, Mittel- und Kleinformate die Signatur RH X. Ich danke Ruprecht Tiefenthaler, Liechtensteinisches Landesarchiv, sehr herzlich für seine diesbezüglichen Auskünfte.

57 Vgl. das Briefjournal Fanny Rheinbergers im Liechtensteinischen Landesarchiv (RhFA 92).

Schumanns oder Rheinbergers selbst Berücksichtigung gefunden haben – modische Romane wie die Erstausgabe von *Onkel Tom's Hütte* von Harriet Beecher-Stowe in der deutschen Übertragung auf,⁵⁸ aber auch sämtliche Vorlagen zu den Musikdramen Richard Wagners sogar bis hin zum *Rienzi* sowie zwei Bände mit mittelalterlicher Lyrik der Minnesänger.⁵⁹ An dieser Stelle von besonderem Interesse sind die Musikalien in dieser Familienbibliothek. Ihr Umfang ist erheblich geringer als anzunehmen ist: Nur 32 Bände sind dem Bereich der Musikalien zuzuordnen.⁶⁰

Unter den Liederbüchern der »Stiftung Rheinberger« findet sich mit dem Psalm- und Choralbuch Johann Michael Müllers von 1735 eines der ältesten Exemplare der Sammlung überhaupt;⁶¹ zu gleichen Teilen besteht die Gruppe der Liederbücher aus geistlichen Publikationen und Volksliedsammlungen. Die in der Sammlung Rheinberger vertretenen Bühnenwerke stammen aus dem unmittelbaren Umfeld Rheinbergers, so von Robert Reinick und Max Bruch, aber auch von befreundeten Zeitgenossen wie Eduard Devrient neben einem »Klassiker« von Ludwig van Beethoven, dem Klavierauszug zu *Fidelio*. Verwandt ist Gervinus' Sammlung der Oratorientexte Händels, eine Sammlung »musikalischer und poetischer Blätter« des Straßburger Männer-Gesangvereins ist ein Sonder- und Einzelfall.

Unter den Musikalien finden sich auch die wichtigsten Musikerbiographien des 19. Jahrhunderts, darunter die Beethoven- und Mozart-Biographien Oulibicheffs; dass Rheinberger ein Exemplar der Arbeit seines Mentors Schaffhäutl über Abt Georg Joseph Vogler besaß, ist nicht weiter verwunderlich. Das *Kleine Musiklexikon nebst Winken zur Erlangung und Bewahrung der Kunstkenntenschaft* als »Fragmente aus dem Nachlass des Professors Kalauer«, das Heinrich Simon unter dem Pseudonym »H. Osmin« erstellte, ist eine Rarität. Ob die späte, 4. Auflage des *Musik-Lexikon* von Hugo Riemann von 1897 und Bernhard Kothes *Abriss der Musikgeschichte* von 1901 noch tatsächlich aus dem Nachlass Rheinbergers stammen, ist nicht mehr zweifelsfrei zu klären.⁶² Ergänzt wird die Sammlung durch vier gesangs- und instrumentenkundliche Publikationen sowie einen Leihkatalog.

Wenn Theodor Kroyer im Sommer 1915 im Vorwort seines ersten biographischen Zugangs zu Rheinberger und unter Heranziehung seines kompositorischen Schaffens feststellt, dass eine Monumentalisierung Rheinbergers »kaum dem richtigen Größenverhältnis entspräche«,⁶³ ist ihm auch beinahe hundert Jahre später zuzustimmen – Rheinberger ist kein »Neuerer« und nicht unbequem, und seinem kompositorischen Schaffen geht Ambitioniertheit ab. Bei der Beschäftigung mit dem kompositorischen wie kompositionspädagogischen Schaffen Josef Rheinbergers darf es keineswegs um einen Teil wiederaufbereitete Heroengeschichtsschrei-

58 RH X 733.

59 RH X 212: *Gedichte Oswald's von Wolkenstein*; RH X 461: *Fromme Minne – ein Geschenk für Frauen und Jungfrauen*; RH X 556: *Die Minnelieder Herrn Hildebolds von Schwangau*; außerdem RH X 640: Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*.

60 Vgl. Anhang 1.

61 RH X 510; der älteste erfasste Titel der Sammlung stammt von 1554.

62 RH X 934 und RH X 554.

63 Kroyer 1916, S. V.

bung gehen; diese Haltung ist weder dem Werk Rheinbergers noch einer Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts zuzumuten. Zu klären ist allerdings, ob der These Matthias Schlothfeldts uneingeschränkt zuzustimmen ist, wenn dieser im Rahmen einer Analyse der Satztechnik in einer Orgelkomposition Rheinbergers behauptet: »Rheinberger verwendet tradierte Satztechniken, die normativen Charakter haben. Er komponiert so, wie es in den Theorielehrbüchern steht bzw. wie er selbst unterrichtet«. ⁶⁴

Satzmodelle als Ausgangspunkt für analytische Perspektiven

Satzmodelle sind als musikhistorische Phänomene zu verstehen, die zum Teil aus der musikalischen Praxis und Theorie des Spätmittelalters stammen;⁶⁵ sie sind – als Improvisationsgerüste oder Variationsfundament – zunächst tendenziell undynamisch, gewinnen aber spätestens mit dem 18. Jahrhundert an struktureller Flexibilität.⁶⁶ Dabei gehört der Begriff des Satzmodells zu einer ganzen Gruppe von musiktheoretischen Termini, die sich einerseits überschneiden, andererseits – der Definition Oliver Schwab-Felischs folgend – »unterschiedlichen historischen Zusammenhängen entstammen, unterschiedliche Aspekte akzentuieren, unterschiedliche Begriffskontexte implizieren und unterschiedliche Extensionen besitzen«. ⁶⁷

Die Annahme, dass Generationen von Komponisten auf bestimmte satztechnische Konstellationen immer wieder zurückgegriffen hätten, steht nur bedingt in Widerspruch zur seit Mitte des 18. Jahrhunderts aufgekommenen Originalitätsästhetik, deren Bedeutung bereits durch Arnold Scherings Aufarbeitung der »ars inveniendi« als Teil der Rhetorik und Poetik der Kompositionsgeschichte zunächst des 16. bis 18. Jahrhunderts relativiert wurde.⁶⁸ Zwar ist umstritten, wie die seit Gurlitt mehrfach reflektierte Verwendung von Satzmodellen (bei ihm im Topos-Kontext) bis in das 19. Jahrhundert fortwirkte,⁶⁹ aber bereits Dahlhaus betonte in einigen Beethoven-Analysen die Übernahme älterer Satzmodelle bei Beethoven – die wiederum angesichts der jeweiligen Individualisierung der Modelle ästhetisch irrelevant sei.⁷⁰ Der Zusammenhang, in dem – über die »ars inveniendi« – die Theorie der Satzmodelle mit der Topik und damit grundsätzlich hermeneutischen Fragestellungen steht, ist darüber hinaus offenkundig. Die Feststellung Peter Gülkes, auf die Musik der Wiener Klassik gemünzt, gilt im übrigen auch für das 19. Jahrhundert: »Originäre und intertextuelle Erfindung waren längst nicht so schroff unterschieden wie später. Elaboratio wog schwerer als inventio.« ⁷¹

64 Schlothfeldt 2002, S. 50.

65 Vgl. Sachs 1984.

66 Vgl. Fuß 2007, S. 104–105, bzw. Menke 2010b, S. 148.

67 Schwab-Felisch 2007, S. 291.

68 Schering 1925; vgl. Aerts 2007, S. 151.

69 Willibald Gurlitt im Nachwort zu Schering 1941, S. 184–185; vgl. Jeßulat 2001, S. 10–13.

70 Vgl. Aerts 2007, S. 151.

71 Gülke 1998, S. 181.

Ausgangspunkt der analytischen Betrachtungen in dieser Arbeit sind Satzmodelle. Dabei beschreiben diese Modelle immer eine unauflösbare Einheit von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien.

Carl Dahlhaus' Forschungen zu Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts, die den musikwissenschaftlichen wie -theoretischen Diskurs in Europa und den Vereinigten Staaten maßgeblich geprägt haben,⁷² erlauben erstmalig im 20. Jahrhundert ein Verständnis musikalischer Strukturen jenseits dogmatischer Systematiken, werden aber ihrerseits – im Herauslösen von Satzmodellen aus kompositorischen Kontexten – in der Nachfolge zunehmend dogmatisch.⁷³ Als Dahlhaus' zentrale Erkenntnis der *Untersuchungen* kann seine Einschätzung angesehen werden, dass Progressionen des Intervallsatzes für die Kompositionsgeschichte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein relevant blieben. Der zunächst vor allem im Schülerkreis von Carl Dahlhaus weiterentwickelte Ansatz verband sich mit einer über Dahlhaus deutlich hinausgehenden Kritik an den etablierten funktionstheoretischen Ansätzen in der Nachfolge Hermann Grabners und Wilhelm Malers:⁷⁴ Systematisch orientierte Theorien bieten grundsätzlich andere Chancen als die Beobachtung der Aneignung von Modellen in der kompositorischen Praxis, wenn sie stark systematisiert Grundlagenwissen entfalten und kontextualisieren.⁷⁵ Die Identifikation und Kontextualisierung von Satzmodellen ermöglicht aber unter Einbeziehung satztechnischer Fragestellungen die Bestimmung von Strukturen, »für welche die Formenlehre keine Substanzbegriffe und die Harmonielehre lediglich Begriffskombinationen anbietet«.⁷⁶ Da Satzmodelle im jeweiligen kompositorischen Kontext »nicht zitiert, sondern instantiiert«⁷⁷ oder diminuiert werden, ist ihre Klangoberfläche (und damit individualisierende Parameter) zu berücksichtigen – insbesondere, weil Satzmodelle untereinander verknüpft werden können. Im Kern beinhalten alle Satzmodelle lineare Komponenten.⁷⁸

Das Potenzial modellorientierter Analyseverfahren wird in der Musikforschung unter anderem in der Auseinandersetzung mit der Musik Mozarts intensiv diskutiert.⁷⁹ Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang eine grundsätzliche terminologische Differenz zwischen den Äußerungen etwa Wolfgang Plaths und dem gegenwärtigen Gebrauch des Begriffs ›Satzmodell‹ im musiktheoretischen Diskurs: Während Plath ›Typus‹ als »Elementares, Einfaches und Kleines« vom komplexeren ›Modell‹ getrennt betrachtet,⁸⁰ benennt der letztgenannte Begriff in der Musiktheorie der Gegenwart elementare Bausteine, ohne vom ›Typus‹ gesondert abgeho-

72 Dahlhaus 2001 [1968]; vgl. die ausführliche Darstellung der Rezeptionsgeschichte bei Aerts 2007, besonders S. 144–147, bzw. Kaiser 2007b, S. 275 sowie bei Diergarten 2010b, S. 138–140.

73 Ebd.

74 Vgl. Sprick, 2012, S. 1, bzw. Menke 2009, S. 87.

75 Vgl. Fladt 2005a, S. 193–194.

76 Schwab-Felisch und Fuß 2007, S. 10.

77 Ebd., S. 9.

78 Vgl. ebd.

79 Vgl. vor allem Plath 1991 [1975], außerdem Brügge 1995, Kaiser 2007a und Sprick 2011.

80 Vgl. Plath 1991 [1975], S. 157, bzw. Sprick 2011, S. 325.

ben zu werden. Im Mittelpunkt der meisten Einlassungen zum Problemfeld steht die Tradierung satztechnischer Konstellationen, um musikalische Strukturen verständlich zu machen; Hans Aerts stellt jedoch 2007 fest, dass Fragen nach konkreten kompositions- und theoriegeschichtlichen Traditionslinien und nachweisbaren Formen der Überlieferung bislang vollends unbeantwortet bleiben. Selbst Fladt vermittelt abendländische Kompositionsgeschichte im Sinne einer einheitlichen Tradition in einem Bild, »in dem die historischen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Beispielen zu verschwimmen drohen«.⁸¹ Für diesen Kontext sind infolgedessen weiterreichende traditions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen notwendig; die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis des Satzmodells und seinem Bezugsgegenstand birgt nicht nur die idealisierte »Abbildung« der Struktur eines musikalischen Abschnitts, sondern – in gewissermaßen umgekehrter Perspektive – auch die Hervorbringung von Instanzen als Vorbild.⁸²

Ulrich Kaiser unternimmt unter diesen Gesichtspunkten den Versuch, anhand von Modellen das Denken in Klassen und Instanzen zu erläutern und so den Ansatz innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses seines Fachs parallel zur Projektorientierten Programmierung aufzuzeigen – ein umfassendes wissenschaftstheoretisches Konzept, das in anderen Wissenschaftsbereichen bereits erfolgreich adaptiert wird.⁸³ Bemühungen, zumindest Teile des Konzepts auch für die musikalische Analyse fruchtbar zu machen, sind bis dato unüblich; Kaisers Beitrag erschöpft sich in der Darlegung der für die Modelltheorie relevanten Termini »Klasse« bzw. »abstrakte Klasse« und »Modell-Klasse« und der Überführung in unterschiedlich hierarchisierte Klassendiagramme sowie der Erläuterung eines an die Objektorientierung angelehnten Denkens musikalischer Modelle für tonale Musik und im Versuch, dieses Denken in einem an Luhmann orientierten Wissenschaftskonzept zu verorten.⁸⁴

Wie Kaiser stellt Oliver Schwab-Felisch heraus, dass Satzmodelle als abstrakte Konstrukte in ihren jeweiligen musikalischen Anwendungszusammenhängen nicht zitiert, sondern »instantiiert« werden. Unter einer »Instanz« wird dabei die musikalische Konkretion eines abstrakten Allgemeinen verstanden, durch die es zur spezifischen Ausformulierung der musikalischen Parameter absolute Tonhöhe, Metrum und Rhythmus kommt.⁸⁵ Vor dem Hintergrund des im Modell gefassten Allgemeinen kann sich dann die individuelle Einarbeitung in das musikalische Kunstwerk als dessen Instantiierung in besonderer Weise profilieren; im Rahmen seiner umfangreichen Studie zu Nannerl und Wolfgang Amadé Mozarts Notenbüchern bezeichnet auch Kaiser die drei Analysekatoren »Formfunktion«, »Ausdehnung« und »Inszenierungsweise« als konstitutiv für seinen Begriff eines

81 Aerts 2007, S. 147–148; Aerts bezieht sich ausdrücklich auf Fladt 2005b, S. 347. Fladt begründet seine Bevorzugung des ›Topos‹-Begriffs mit einer geschichtlich gewachsenen Semantik; vgl. Fladt 2005a, S. 189, bzw. Jeßulat 2014.

82 Vgl. Schwab-Felisch 2007, S. 299; im angloamerikanischen Diskurs vgl. Byros 2009, S. 235–252.

83 Kaiser 2007b; vgl. Kaiser 2007a sowie Kaiser 2009. Kaiser orientiert sich u.a. an Kühne 2005.

84 Kaiser 2009, S. 288; vgl. Luhmann 1990 sowie neuerdings Kaiser 2016.

85 Vgl. Schwab-Felisch und Fuß 2007, S. 9. Kaiser verwendet den Terminus »Instanzierung«, ohne etwas grundsätzlich anderes zu meinen (Kaiser 2007b, S. 275).

Satzmodells, das als abstraktes Konstrukt in seiner jeweiligen Kontextualisierung »instantiiert« wird.⁸⁶

Hans-Ulrich Fuß hat überzeugend dargestellt, dass im Komponieren Mozarts der Umgang mit mehrstimmigen Satzmodellen für den Prozess der musikalischen Formbildung von ebenso großer Bedeutung ist wie die thematische Arbeit;⁸⁷ Über weite Strecken bedeutet Komposition demzufolge die Arbeit mit präexistentem Material;⁸⁸ dabei ist der individuelle (und damit individualisierende) Umgang mit Satzmodellen als Teil des Kompositionsprozesses nicht zu unterschätzen – so, wie die Identifizierung eines Satzmodells noch nicht zwangsläufig zu Erkenntnis und Bewertung von Werkstrukturen führen muss. Zu reflektieren ist in jedem Fall der kompositorische Gebrauch von Modellen, die Verarbeitung und Individualisierung. Das von Ulrich Kaiser formulierte Dilemma der Musiktheorie zwischen Abstraktion und Konkretisierung beherrscht zunehmend die Diskussion zur Musik des 19. Jahrhunderts: Die Abstraktion der Theorie birgt die Gefahr, sich zu sehr vom musikalischen Gegenstand zu entfernen, und dieser Diskrepanz entgegengesetzt ist die Hermeneutik, die entsprechende Systematiken in »theoretische Interpretationsgeschichten« aufzulösen gewohnt ist.⁸⁹ Die verstärkte Neigung der analytischen Disziplinen, individuelle Merkmale von Kompositionen in den Fokus der Auseinandersetzung mit dem Material zu rücken, lässt wiederum externe Faktoren des Komponierens in den Hintergrund treten – insbesondere Überlegungen zum »Materialstand der Zeit«.⁹⁰

Während Ulrich Kaiser und Oliver Schwab-Felisch sich um Vorschläge zu einer Ausdifferenzierung des Modellbegriffs bemühen und damit über Fragestellungen der Genese und den semantisch-topischen Qualitäten konkreter Modelle und auch einer allgemeinen Systematik hinausgehen,⁹¹ findet die Auseinandersetzung mit historischen Satzmodellen in der US-amerikanischen Musiktheorie unter dem Terminus »Schema« unabhängig von der deutschsprachigen Forschung statt; Ausgangspunkt ist auch hier die Habilitationsschrift Carl Dahlhaus', die 1990 von Robert O. Gjerdingen ins Englische übersetzt wurde, vor allem aber die Arbeiten Leonard B. Meyers.⁹² Der wichtigste Vertreter dieser Theorie ist neben Robert O. Gjerdingen Vasili Byros.⁹³ Auffällig ist für die US-amerikanische Perspektive neben einer kognitionspsychologischen Perspektive und der Verbindung zur Linguistik⁹⁴ die Neigung zur Systematisierung und die starke Tendenz zur Ablösung

86 Kaiser 2007a, S. 54–60.

87 Vgl. Fuß 2007, S. 88.

88 Vgl. ebd., S. 87–88.

89 Vgl. Kaiser 2009, S. 379: »Aufgelöst werden damit jedoch nicht nur die Unzulänglichkeiten, sondern auch die Möglichkeiten systematischer Erkenntnis. Sind musiktheoretische Beschreibungen hingegen zu konkret, lässt sich daran zwar die Hoffnung knüpfen, die Individualität des Gegenstandes eingefangen zu haben, doch bleibt man damit auch gefangen unter jenem Abstraktionsniveau, von dem aus intertextuelle und stilanalytische Forschungen sinnvoll möglich wären.«

90 Vgl. Fuß 2007, S. 87.

91 Vgl. Neuwirth 2008, S. 401, bzw. Schwab-Felisch 2010.

92 Vgl. Byros 2009a, S. 237–241.

93 Zum Beispiel in Byros 2009a, 2009b und 2012.

94 Vgl. Gjerdingen und Bourne 2015.

der Modelldiskussion von ihrer historischen Kontextualisierung, ablesbar unter anderem an der eklektischen Terminologie Gjerdingens (auch wenn dieser einen sehr engen historischen Kontext aufarbeitet),⁹⁵ aber auch an den Versuchen einer Synthese von strukturellen und semantischen Ansätzen. Die Annahme, dass das Satzmodell sich durch seine tonale wie semantische Indifferenz und – damit verbunden – durch Offenheit für weitreichende Transformationen und Kombinationen vom ›Schema‹ US-amerikanischer Provenienz abhebt, weil dieses erst durch klar unterscheidbare strukturelle Komponenten ein Feld flexibler Beziehungen öffnet, mag terminologisch begründet sein, ist allerdings irreführend,⁹⁶ weil sie den grundsätzlich integrativen Ansatz der Diskussion von Satzmodellen auch im deutschsprachigen Raum leugnet.

Ein vergleichbarer Horizont ergibt sich in der Kombination mit der Schichtenlehre Heinrich Schenkers: Tonale Musik ist nach Martin Eybl ein »Konglomerat« überlieferter Intervallfortschreitungsformeln und Harmoniemodelle, die durch thematische Arbeit, großformale harmonische Verläufe und diastematische Beziehungen an ihren Nahtstellen zu einem Ganzen verbunden sind.⁹⁷ Eybl katalogisiert die standardisierten Intervallfortschreitungsformeln, auf denen Schenkers lineare Schichten in aller Regel basieren, als »Bassformeln«, bei denen Skalenausschnitte in der Unterstimme als kontrapunktischer Bezugspunkt gewertet werden; diese stehen »linearen Modellen« also »Überlagerungen von Skalenausschnitten, die durch einen Bass ergänzt werden können«, gegenüber.⁹⁸ An anderer Stelle⁹⁹ vertritt Eybl eine an der kompositorischen Praxis orientierte Offenheit, wenn er tonale Musik als Gefüge profilierter Satzmodelle in Kombination mit Abschnitten darstellt, die einfach bestimmten Regeln gehorchen, ohne zwangsläufig auf tradierte komplexe Einheiten zu rekurren.¹⁰⁰

Wie aufgezeigt hat der Diskurs über standardisierte Klangfolgen bislang weder Einheit in der Systematik noch in der Terminologie herstellen können; das ist auch nicht unbedingt einzufordern. Der Begriff ›Satzmodell‹ beschreibt in erster Linie abstrakte Struktur, während ›Topos‹ die Einheit von Struktur und geschichtlich definierter Bedeutung bzw. Funktion meint;¹⁰¹ auch künftig dürfte in der terminologischen wie inhaltlichen Diskussion rund um ›Modell‹ und ›Topos‹ insbesondere »die Zeichenhaftigkeit von Topoi im Sinne Fladts, die Relevanz und die Reichweite historischer Begriffe bzw. Kategorien und die Bedeutung von Modellen bzw. Topoi für die ästhetische Erfahrung«¹⁰² den größten Anteil ausmachen. Die Berücksichtigung eines für die Geschichte der Klangfortschreitungsmodelle verhältnismäßig kleinen historischen Ausschnitts wie hier des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, aber vor allem die Anverwandlung der zu behandelnden Modelle eher außerhalb

95 In Gjerdingen 2007, vgl. die Kritik bei Neuwirth 2008, S. 403, und Holtmeier 2011.

96 Vgl. Sprick 2014, S. 102–105.

97 Eybl 1994, S. 148; vgl. Aerts 2007, S. 147.

98 Ebd.; vgl. Eybl 2005, S. 66.

99 Eybl 2008.

100 Vgl. die Darstellung bei Holtmeier 2005b bzw. Froebe 2007b, S. 191.

101 Vgl. Fladt 2005b, S. 344.

102 Aerts 2007, S. 155.

einer historisch gemeinten Semantik und die im Weiteren im Vordergrund stehenden kompositorisch-syntaktischen Fragen machen die Verwendung des Begriffs ›Satzmodell‹ in dieser Arbeit nachvollziehbar:¹⁰³ Der Terminus meint den exemplarischen Charakter und berührt das Moment des »Vorgefertigten« und »Musterhaften«, ist aber zugleich auch sehr allgemein¹⁰⁴ – ob ein Satzmodell zudem semantisch aufgeladen ist, entscheidet generell der Kontext. Dabei ist die Verwendung von Satzmodellen auch nicht notwendigerweise immer als »Evokation älterer Stile«¹⁰⁵ zu verstehen.

Der Rekurs auf Satzmodelle bietet vielseitige Möglichkeiten, das Individuelle einer Komposition als Ziel musikalischer Analyse herauszuarbeiten, wenn sich vor dem Hintergrund des im Modell gefassten Allgemeinen »Individuelles als dessen Instantiierung in besonderer Weise profilieren« kann¹⁰⁶ und zugleich individuelle kompositorische Entscheidungen sichtbar werden lässt; zugleich kann die Auseinandersetzung mit dem Unterrichtsmaterial Rheinbergers einerseits und einer Auswahl aus dem umfangreichen Repertoire seiner parallel verfassten Kompositionen andererseits wichtige Erkenntnisse über das Fortbestehen von für die tonale Musik überzeitlich gültigen Kompositionspraktiken und ihre Vermittlung bringen.

Satzmodell und Partimento

Die italienische Partimento-Tradition hat der europäischen Musiktheorie des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts ihr eigentliches Gesicht verliehen.¹⁰⁷ Während der Begriff ›Partimento‹ im 17. und 18. Jahrhundert in Italien noch schlicht die Bezeichnung für eine (bezahlte oder unbezahlte) Generalbassstimme im Sinn einer Improvisationsvorlage für das virtuose solistische Spiel war,¹⁰⁸ steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Phänomen die Bedeutung als zentrale Methode einer musiktheoretischen Didaktik: Der Terminus meint die Stegreif-Aussetzung von Generalbassstimmen und eine damit zusammenhängende modellbasierte Improvisations- und Kompositionsdidaktik.¹⁰⁹ Ihren Ausgang nimmt die Tradition des Partimento-Spiels an den neapolitanischen Konservatorien. Partimento-Schüler lernen mithilfe eines verhältnismäßig normierten Repertoires von Übungen das Stegreifspiel bezifferter und unbezifferter Bässe: Die meisten Partimento-Sammlungen neapolitanischer Provenienz gliedern sich in zwei Teile. Ein erster Teil legt die ›Regole‹ dar, stellt also Intervalle, Skalen, Oktavregel-, Kadenz- und Fortschreitungsmodelle in den Mittelpunkt der Übungen; der zweite Teil besteht aus einer Sammlung von Partimenti in meist aufsteigendem Schwierigkeitsgrad, die die Anwendung der ›Regole‹ trainieren.¹¹⁰

103 Begriffe wie »satztechnisches Modell«, »Satzmuster«, »Formel«, »Satztyp«, »Typus« oder »Topos« werden in diesem Kontext häufig synonym verwendet; vgl. ebd., S. 143.

104 Menke 2009, S. 88 und 109.

105 Diergarten 2010b, S. 141.

106 Vgl. Sprick 2011, S. 326.

107 Vgl. Holtmeier 2009a, S. 7.

108 Vgl. Holtmeier und Diergarten 2008, Sp. 653–659; hier: Sp. 653, sowie Holtmeier 2010b.

109 Vgl. Paisiello 2008 [1782], S. 10.

110 Holtmeier und Diergarten 2008, Sp. 653–655; das von Holtmeier und Diergarten in diesem Kontext

In der Wiener Generalbasslehre etwa Albrechtsbergers oder Mozarts und Försters spielt die Lehre von den Satzmodellen eine zentrale Rolle, und der prägende Einfluss der italienischen Partimento-Tradition lässt sich wie in der französischen Musiktheorie der Zeit leicht erkennen;¹¹¹ Ludwig Holtmeier stellt heraus, dass kein Zweifel an dem Umstand bestehen kann, dass die Generalbasslehre der Wiener Klassik »im Kern eine ramistisch überformte, italienische Musiktheorie ist.«¹¹² Zu fragen ist, ob dies auch für die Münchner Musiktheorie nach Rheinberger in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt. Die Anfrage der Florentiner Akademie von 1878, ob denn für die Einführung in die Harmonielehre das überlieferte neapolitanische System – also die praktische Näherung durch das Studium von Partimenti – oder die »deutsche« Herangehensweise, die von der »Theorie« ausgeht, zielführender sei,¹¹³ verweist auf die offensichtlich unterschiedlichen Konzepte, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts prägen.

Die Übungen der aus dem frühen 17. Jahrhundert herrührenden Partimento-Tradition ursprünglich neapolitanischer Provenienz, mit denen Generationen von Musikern bis weit ins 19. Jahrhundert musiktheoretisch ausgebildet wurden, bergen nahezu sämtliche Fortschreitungsmodelle.¹¹⁴ Zu den wichtigsten Belegen für deren Aneignung gehören Mozarts Attwood-Studien,¹¹⁵ die eine Vielzahl der historischen Modelle enthalten, ohne deren Namen zu nennen – so, wie terminologische Fragen für diesen Bereich ja überhaupt nur bedingt erschlossen sind –,¹¹⁶ oder die Generalbass-Schule Simon Sechters.¹¹⁷ Weite Teile der deutschsprachigen Musiktheorie sind in gleichem Maß wie die Fortsetzung der italienischen Musiktheorie im 19. Jahrhundert aus der Partimento-Tradition abzuleiten, in erster Linie ablesbar an der Lehrmethode Luigi Cherubinis von 1847, aber auch französische und auf Rameau fußende Texte wie Henri Rebers *Traité d'harmonie* (1862) oder François Bazins *Cours d'harmonie théorique et pratique* (1875) lassen den Einfluss dieser Tradition erkennen.

Ludwig Holtmeier stellt heraus, dass erst die Kestenberg-Reform von 1925 das Ende der Partimento-Tradition bedeutete – mit dem Niedergang der praktisch orientierten Lehrerseminare, die (im Gegensatz zur bürgerlich geprägten Musiktheorie) diese Tradition im Rahmen der einfacheren Musiker- und Musiklehrerausbildung pflegten.¹¹⁸ Zu den Quellen dieser Bewahrung gehören auch die meisten Orgelschulen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, darunter die Arbeiten des Lehrers von Josef Rheinberger, Johann Georg Herzog. In den Harmonielehren

dargelegte spezifische Verständnis von »Tonalität« als Gegenbegriff zu Jean-Philippe Rameaus Theorie der »Basse fondamentale« spielt in diesem Kontext vordergründig zunächst keine Rolle. Zur Arbeit der italienischen Konservatorien vgl. Cafiero 2005 sowie Geyer 2005.

111 Vgl. Holtmeier 2008b, S. 637–638, bzw. Rohringer 2012.

112 Holtmeier 2009a, S. 7.

113 *Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze XVII*, Florenz 1879, S. 46–68, hier: S. 46; vgl. Sanguinetti 2012, S. 95–96.

114 Vgl. Aerts 2007, S. 148.

115 Hertzmann und Oldman 1965; vgl. Mann 1987, Helbing und Polth 1995 sowie Budday 2002.

116 Vgl. Fladt 2005a, S. 194, bzw. Fladt 2005b, S. 368–369.

117 Sechter [1875]; vgl. Fladt 2005a, S. 194–195.

118 Vgl. Holtmeier 2007, S. 7.

nach Bussler (1875) werden Satzmodelle hingegen allgemein unter dem Begriff der Sequenz abgehandelt – signifikativ für den Wandel im Umgang mit dem Phänomen. Zu überprüfen ist daher auch, inwiefern die Übungen Rheinbergers in dieser Tradition stehen – zumal in Deutschland wie in Italien (nicht zuletzt durch den Einfluss der Klangtheorie Rameaus) mit Beginn des 19. Jahrhunderts die Partimento-Tradition deutlich an Einfluss verloren hat; mit den Systemdarstellungen Hauptmanns wie den Lehrbüchern Sechters und Richters sind um die Jahrhundertwende für die Hauptstränge der deutschen Musiktheorie die Verbindungen zur neapolitanischen Schule abgeschnitten.¹¹⁹

Modelle bei Rheinberger: Ein Katalog

Ein Überblick über die für die musiktheoretischen wie kompositorischen Arbeiten Josef Gabriel Rheinbergers relevanten Satzmodelle kann nur unvollständig sein.¹²⁰ Im Folgenden wird katalogartig zusammengefasst, welche Modelle auch und vor allem aufgrund ihrer Provenienz im Schaffen Rheinbergers zu berücksichtigen sind. Die in der Auseinandersetzung mit der Musik aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts relevanten Satzmodelle entsprechen dabei in ihrer Systematik weitgehend denjenigen des 18. Jahrhunderts.

Die meisten Modelle lassen sich ohne weiteres sogar bis ins späte 14. Jahrhundert zurückverfolgen;¹²¹ spätestens in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts konstituieren sie sich regulär aus modellhaftem Bass, der Generalbassbezeichnung und »paradigmatischem Oberstimmenverlauf«.¹²² Hierbei weist Johannes Menke zu Recht auf den Umstand hin, dass Satzmodelle »einerseits bestimmbar und damit wiedererkennbar sind, andererseits entweder kombinierbar oder selbst aus kombinierbaren Bestandteilen zusammengesetzt sind«.¹²³ Im 19. Jahrhundert, insbesondere – wie noch zu zeigen sein wird – im Schaffen Rheinbergers überschneiden sich italienische und deutsche Einflüsse mit französischen Spuren, was auch die notwendigerweise eklektischen terminologischen Entscheidungen erklärt.¹²⁴

Prototypisch ist zu unterscheiden in Initial-, Sequenz- und Kadenzmodelle: Die Satzmodelle der neapolitanischen Partimentoschulen lassen sich unterteilen in bestimmte Eröffnungsformeln (»motivi«), Sequenzen (»movimenti«), die Oktavregel und ihre Varianten (»scale«), Modulationsformeln (»cambiar il tuono«) und

119 Holtmeier und Diergarten 2008, Sp. 655–657; vgl. Holtmeier 2008b, S. 637.

120 Vgl. Aerts 2007, S. 155: »Um den Anspruch einer Verbindung von systematischen und historischen Gesichtspunkten im musiktheoretischen Denken gerecht zu werden, müsste [...] weiter über einen theoretisch klar fundierten und möglichst vollständigen ›Katalog‹ von Satzmodellen nachgedacht werden.« bzw. Schwab-Felisch 2007, S. 299: »Unterschiedliche Arten von Satzmodellen normativ zu klassifizieren, erscheint nicht sinnvoll. [...] Jedes Satzmodell fällt in mehrere Klassen, und es hängt von der Fragestellung ab, welche Klasse jeweils aktualisiert wird.«

121 Vgl. Jans 1984, S. 101–120, und Froebe 2007a bzw. Menke 2012.

122 Ebd., S. 389.

123 Menke 2009, S. 102.

124 Vgl. Holtmeier, Menke und Diergarten 2013, S. 51–52.

Kadenzen (»cadenze«) mit deren Vorbereitungen (»preparamenti«). Wenn im Folgenden differenziert wird in »cadenze« mit »preparamenti«, »movimenti« und »scale«, ist dies einerseits der Unterscheidung der drei »harmonischen Kategorien« der Partimento-Generalbasslehren etwa Durantes oder Fenarolis in »cadenze«, »scale« und »movimenti«,¹²⁵ andererseits der Provenienz der Modelle in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschuldet.¹²⁶

Kadenzen

Für die Terminologie der für Rheinbergers Musik konstitutiven Kadenzmodelle wird im Folgenden auf die Kadenzordnung zurückgegriffen, wie sie bei Georg Muffat bereits 1699 überliefert ist.¹²⁷ Dabei entspricht Muffats Darstellung durchaus der italienischen Theorie des 18. Jahrhunderts; terminologische Entsprechungen stehen in Klammern.

Kadenzbildungen bei Rheinberger sind auf folgende Grundzüge zurückzuführen:

- | | | |
|----------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|
| a) simplex
(cadenza semplice) | b) ligata
(cadenza composta) | c) perfectis
(cadenza doppia) |
|----------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|

(6 5) 4 3	6 5	5 (7) 6 5 5 3 4 4 3
--------------	--------	------------------------



Notenbeispiel 1.1: Cadenza major (cadenza di salto)

- | | |
|----------------------------------|---|
| a) simplex
(5 - 6)
(3 - 4) | b) ligata
9 8 9 8 |
|----------------------------------|---|



Notenbeispiel 1.2: Cadenza minor

- | | |
|--|-----------|
| a) simplex
6 6 # 7 6 7 6 # | b) ligata |
| 2 1 6 5 2 1 6 5 | |

Notenbeispiel 1.3: Cadenza minima (cadenza di grado)

125 Vgl. Holtmeier 2008b, S. 637.

126 Vgl. Menke 2010b, S. 148, sowie Menke 2012 bzw. die entsprechenden Darstellungen bei Paisiello 2008 [1782], S. 13 und 151–157, bzw. Holtmeier, Menke und Diergarten 2013, S. 281–289, sowie Moßburger 2012, S. 761–946.

127 Muffat 1699; vgl. Holtmeier 2010a, S. 203–205, bzw. Holtmeier, Menke und Diergarten 2013, S. 281.

Als Sonderfall der Kadenz ist der Trugschluss zu bewerten, deren Grundlage die barocke »cadenza finta« (»inganno«, Rameaus »cadence rompuë«) ist:¹²⁸

5 6 5 6 5 6 5 6 5 3 5 4 5 #4 5 #4

Notenbeispiel 1.4: cadenza finta (inganno)

Die **Kadenzvorbereitung** gehört in mehrfacher Hinsicht zu einem Katalog von Modellen. Die »Preparamenti« erscheinen ebenso modellhaft und signalgebend in bestimmten Kontexten wie die Penultima-Ultima-Folgen, und gleichzeitig dokumentieren sie in besonderer Weise die Verknüpfung von Polyphonie und vertikal orientierter Klangfolge, so die »cadenza doppia« als doppelte Klauselbewegung über einem Orgelpunkt (in verschiedenen Möglichkeiten):

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

Notenbeispiel 1.5: Composta-Diskantklausel

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

Notenbeispiel 1.6: Doppia-Tenorklausel und Composta-Diskantklausel

4/2 6 7 6 4/2 6 7 7 4 4 3 2 4 4 3 2 5 1

Notenbeispiel 1.7: Doppia-Diskantklausel und Doppia-Tenorklausel

128 Vgl. ebd., S. 63 und 282.