

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
	Kadenz 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 Versetzen	458
Fuge Es-Dur RhFA 39.1	458
Fuge c-Moll RhFA 39.2	462
Fuge g-Moll RhFA 39.3	466
Versetzen 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 Generalbassatz 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 Musikerehe 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. Schaumberg 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 erwartender 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 Chorbalden, 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 Requiemvertonungen 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 Schaffhäufl über Abt Georg Joseph Vogler besaß, ist nicht weiter verwunderlich. Das *Kleine Musiklexikon nebst Winken zur Erlangung und Bewahrung der Kunstkennerchaft* 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.

Typus, Topos und Modell

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 rekurrieren.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 Durantis 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) 6	5 (7) 6 5 5
	4 3 5	3 4 4 3

Notenbeispiel 1.1: Cadenza major (cadenza di salto)

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

Notenbeispiel 1.2: Cadenza minor

a) simplex	b) ligata
6 6 #	7 6 7 6 #

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

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):

Notenbeispiel 1.5: Composta-Diskantklausel

Notenbeispiel 1.6: Doppia-Tenorklausel und Composta-Diskantklausel

Notenbeispiel 1.7: Doppia-Diskantklausel und Doppia-Tenorklausel

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

Notenbeispiel 1.8: cadenza doppia diminuita

Als für Schlussbildungen auch größerer Formabschnitte relevantes Modell, das Aspekte der Quintfallsequenz einbezieht, ist das ›Motivo di Cadenza‹ zu verstehen. Der Begriff taucht erstmals auf in den *Documenti armonici* Angelo Berardis (Bologna 1687), Johann Gottfried Walther erörtert den Terminus in seinem *Lexicon* von 1732 wie folgt:

»wenn die aus wechselsweise aufsteigenden Quart – und absteigenden Quint-Intervallis bestehende Grund-Stimme Anlaß giebt, und die andern Stimmen nöthiget, entweder vermittelt der scharffen terz formal.Cadenzen, oder, so an statt der nur gedachten scharffen terz, über der nota penultima die weiche terz genommen, welche alsdenn zur folgenden Grund= und letzten Note der Cadenz die Septima wird, Cadenz sfuggite nach einander zu machen.«¹²⁹

Der Leitton einer jeden Dominante (›nota penultima‹) wird direkt vor dem Grundton erniedrigt, übergebunden und zur Septime der nächsten, in der Regel quinttieferen Harmonie; erklingt in dieser die Terz wiederum als Durterz und ist damit leittonfähig, entsteht dadurch die Möglichkeit der Wiederholung bzw. Sequenzierung des Modells.¹³⁰ Diese Wendung wird von Komponisten des 17. bis 19. Jahrhunderts standardisiert verwendet, um eine Quinte tiefer zu gelangen.

Wie das ›Motivo di cadenza‹ ist auch ein Modell, das von Gjerdingen nach einem Theoretiker des 17. Jahrhunderts ›Prinner‹ genannt wird,¹³¹ sowohl als Initial- als auch als Kadenzmodell präsent:¹³²

Notenbeispiel 1.9: ›Prinner‹

Die Kombination aus der Bassbewegung und der Oberstimmenfolge in der Form eines Skalenausschnitts kann als entscheidendes Merkmal des Modells gelten, das enge Übereinstimmungen mit Formen der ›regola dell'ottava‹ aufweist.

129 Walther 1953 [1732], S. 386; vgl. Krämer 2010 und Menke 2012.

130 Vgl. Kaiser 1998b, S. 298–301.

131 Gjerdingen 2007, S. 45–60 bzw. 455; andere von Gjerdingen ausführlich dokumentierte Initialwendungen wie ›Meyer‹ (S. 111–128 bzw. 459) oder ›Do-Re-Mi‹ (S. 77–88 bzw. 457) sowie ›Sol-Fa-Mi‹ (S. 253–262 bzw. 463) sind auch für Rheinbergers Arbeiten konstitutiv, müssen aber als ›On-dit‹ seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hier nicht kontextualisiert werden.

132 Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlissl* (1677), fol. 58; zitiert nach Gjerdingen 2007, S. 46.

Sequenzen

Modelle müssen nicht zwangsläufig sequentiell angelegt sein, umgekehrt ist für Sequenzen das Prinzip der Versetzung als Ausprägung eines Modells konstitutiv – eine Sequenz ist eine Aneinanderreihung von versetzten Fortschreitungen.¹³³ Schon für die Musik des 18. Jahrhunderts ist (insbesondere anhand des Materials der neapolitanischen Konservatorien) eine Vielzahl sequenzierbarer Modelle auszumachen, die aber auf einen Grundbestand von insgesamt sechs Fundamentalschritt-Sequenzen zurückzuführen sind:¹³⁴

Quintstiegssequenz

Quintfallsequenz

Quartstiegssequenz; Parallelismus []

Quartfallsequenz; Parallelismus []

Notenbeispiel 1.10: Zusammenstellung der wichtigsten Fundamentalschritt-Sequenzen

Die beiden ersten Sequenztypen werden meist stufenweise, seltener terzweise sequenziert; gleiches gilt für Quartstiegs- und Quartfallsequenz (auch real), die als Parallelismusmodelle (also unter Auslassung von je zweiteiligen Sequenzgliedern) auftreten können.

Die in erster Linie aus der 7-6-Konsekutive abzuleitende Quintfallsequenz¹³⁵ gehört zu den Grundformeln tonaler Harmonik:

Notenbeispiel 1.11: Erscheinungsformen der Quintfallsequenz

133 Vgl. die historische Herleitung von Sequenzen aus der Musik des Mittelalters und ihre Systematisierung bei Menke 2009, vor allem S. 88–93, und Menke 2010c.

134 Vgl. Moßburger 2012, S. 768–769; die bei Holtmeier, Menke und Diergarten 2013, S. 286–287 systematisch dargestellten Sekundgänge auf- und abwärts sowie Terzstiege und Terzfälle gehören ebenfalls in diese Kategorie, werden aber im 19. Jahrhundert deutlich von den im Folgenden zur Rede stehenden Sequenztypen überlagert. Eine vollständige Darstellung findet sich bei Menke 2009, S. 100–103.

135 Vgl. ebd., S. 102, bzw. Moßburger 2012, S. 770–771.

Die Quintstiegssequenz als ihr Äquivalent findet sich generell häufig als Ausgleich fallender Quinten.¹³⁶

Die drei Grundformen, die Joseph Riepel in seiner Schrift *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt* mit den Begriffen »Fonte«, »Monte« und »Ponte« als konstitutiv für die Gestaltung des B-Teils von Menuetten darstellt, werden von ihm nicht ausführlich bzw. weniger als Satzmodell, sondern vielmehr im Kontext der »Interpunction«, also der periodischen Syntaxlehre erläutert; sein Verzicht ist zu erklären mit dem Umstand, dass die Termini sich einer ähnlich starken Verbreitung erfreuen wie die mit ihnen verbundene Satztechnik.¹³⁷ Die grundstellige »Monte«-Form besteht streng genommen aus Quintfällen, die sekundweise steigend versetzt werden und ist aus der synkopierten 5-6-Konsequente herzuleiten.¹³⁸

Notenbeispiel 1.12: Erscheinungsformen der »Monte«-Formulierung

Bei der Umkehrung der Bewegungsrichtung nach unten entsteht die gantztönig-reale Quartfallsequenz, die im 19. Jahrhundert eine Rolle spielt:¹³⁹

Notenbeispiel 1.13: Erscheinungsformen der gantztönig-realen Quartfallsequenz

Ein weiteres Sequenzmodell kann unmittelbare Auswirkungen auf die Fortschreitung innerhalb der Oktavregel haben. Das gemeinhin als »Pachelbel-Sequenz« oder »Romanesca« bekannte¹⁴⁰ Parallelismusmodell¹⁴¹ basiert auf der Fortschreitung parallel geführter Terzen oder Sexten im Oberstimmensatz, zu denen eine im Zickzack verlaufende Basstimme hinzutritt. Diese bildet zu einer Stimme der Terzparallelen regulär einen Intervallsatz in der Abwechslung von Terzen und reinen Quinten, zu der anderen Stimme in der Abwechslung von Oktaven und Terzen.

136 Ebd., S. 819.

137 Riepel 1996 [1752]; vgl. die Diskussion bei Gjerdingen 2007, S. 89–106, und Moßburger 2012, S. 838.

138 Vgl. ebd., S. 809 bzw. 834–838.

139 Vgl. Lewandowski 2010.

140 Vgl. Amon 2005, S. 238, bzw. Gjerdingen 2007, S. 25–43.

141 Vgl. Dahlhaus 2001 [1968], S. 88–93, bzw. Kaiser 1998a, S. 177–189 und Kaiser 1998b, S. 338–347.

Anders als bei Quintfall- oder Quintstiegequenzen wird diese Bewegung als terzweise fallend oder steigend wahrgenommen; erstmals beschrieben ist das Verfahren bereits im 15. Jahrhundert bei Guilelmus Monachus.¹⁴² Das Modell kann modifiziert werden durch Chromatisierung des Basses, Synkopierung der Oberstimmen oder Diminuierung des Basses, außerdem sind Kombinationen dieser Modifikationen möglich:¹⁴³

Notenbeispiel 1.14: Erscheinungsformen des Parallelismus-Modells

Das erste Parallelismusmodell hat als ›Romanesca‹ besonders in Italien historisch tiefreichende Wurzeln.¹⁴⁴ Dieser Sequenztyp kann als ›Karussell‹ auch in Kombinationen auftreten:¹⁴⁵

Notenbeispiel 1.15: Kombinierte Sequenz (Karussell)

Skalenmodelle

Die Ausprägungen der Oktavregel sind streng genommen nicht allein als Satzmodelle im Sinne von Klangfortschreitungsmodellen zu verstehen: Auch aufgrund der Vielfalt der sowohl in den Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts dokumentierten als auch der in den Unterrichtsmaterialien und Kompositionen Rheinbergers formulierten Lösungen geht es in der Frage der Oktavregel nicht nur um präexistente und damit reproduzierte Klangfortschreitungen, sondern auch um die Validität

142 Im Traktat *de preceptis artis musicae et practice compendiosus libellus*; vgl. Korte 2008.

143 Vgl. Moßburger 2012, S. 797 bzw. 863.

144 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 25–43: »The Romanesca«.

145 Holtmeier, Menke und Diergarten 2013, S. 288; vgl. Moßburger 2012, S. 727.

unterschiedlicher Möglichkeiten. Wenn die Oktavregel hier im Kontext von Skalenmodellen dargestellt wird, ist dieser Eingriff nur der Vereinfachung in der Behandlung geschuldet. Dabei ist die Tatsache, dass alle hier dargestellten Sequenzmuster immer auch skalare Modelle sind, selbstverständliche Voraussetzung; die Verknüpfung beider Aspekte in der Darstellung dient nur der Übersichtlichkeit.

Die ›regola dell’ottava‹ ist ein Modell zur Bezifferung aller Basstufen einer Dur- oder Moll-Skala auf- wie abwärts und voll ausgeprägt erstmals nachweisbar bei Antonio Filippo Bruschi 1711;¹⁴⁶ da damit jeder Skalenstufe eine – auch modifizierbare – Harmonik zugewiesen ist, kann der Bassverlauf auch nicht-linear sein. Dabei kann die Modifikation der Oktavregel als Gradmesser von Komplexität harmonischer Stile bis zur Wiener Klassik gelten, wie Hubert Moßburger herausstellt:¹⁴⁷



nur Dreiklänge (15./16. Jahrhundert)							
vereinzelte Sextakkorde (um 1600)	6		6		6		6
paarweise Wechsel 6-6 / 5-5 (um 1700) alternativ: Quintsextakkorde	6	6 _♭	6	6 _♭	6	6 [#]	2 6 6
Terzquartakkorde (ab ca. 1750)	4 3	6	6	5 _♭	6	6 [#] 4 3	2 6 4 3

Notenbeispiel 1.16: Synopse: historische Entwicklung der ›regola dell’ottava‹

Dabei ist die einfachste Bezifferungsart nah an der Idee paralleler Sextakkorde, dem Fauxbourdon im Sinne einer Sext-Konsequente, die auch als 7-6-Konsequente sowie mit und ohne Synkopen auftreten kann. Zugleich ist die ›regola dell’ottava‹ auch als Addition von Klauseln verständlich:¹⁴⁸

Notenbeispiel 1.17: ›regola‹ als Addition von Klauseln

Damit kann die ›regola dell’ottava‹ als Versuch gelten, die sequenzierenden kontrapunktischen Modelle zu vereinbaren mit der Profilierung von Harmonik zugunsten der Hauptstufen einer Tonart; sie ist der frühe Versuch einer ›an der Skala ausgerichteten Theorie harmonischer Funktionalität‹,¹⁴⁹ gerät damit aber nicht zwingend aus der Modelldiskussion.¹⁵⁰

146 Vgl. Moßburger 2012, S. 871.

147 Ebd.

148 Holtmeier, Menke und Diergarten 2013, S. 282; vgl. Holtmeier 2009a, S. 14.

149 Holtmeier 2008a, S. 559.

150 Zur Diskussion vgl. Froebe 2010, S. 225–229.

Notwendigerweise sind schon für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als komplexere Bezifferungen folgende Modifikationen aufzuführen, die seltenere Vierklänge bzw. eine chromatische Oberstimme aufweisen, die auch getauscht werden kann.¹⁵¹

Der Lamentobass als weiteres und für die Entwicklung der Harmonik im 18. und 19. Jahrhundert bestimmendes Modell einer ›scala‹ ist in diatonisch und chromatisch zu unterscheiden. Der diatonische Lamentobass besteht aus einem vom Grundton zur Quinte absteigenden oberen Moll-Tetrachord und ist als Ausschnitt aus der ›regola dell'ottava‹ zu behandeln, kann aber auch mit einer 7-6- oder 6-5-Konsequente verbunden werden:¹⁵²

Fauxbourdon	7-6-Konsequente	6-5-Konsequente

Notenbeispiel 1.18: diatonischer Lamentobass

Der chromatische Lamentobass, als ›passus duriusculus‹ Mitte des 17. Jahrhunderts erstmals bei Christoph Bernhard beschrieben,¹⁵³ weist erheblich mehr unterschiedliche Bezifferungsvarianten auf, die auch untereinander kombinierbar und im 19. Jahrhundert bis zum Klangfortschreitungsmodell der sogenannten ›Teufelsmühle‹ nachzuverfolgen sind:

Fauxbourdon	7-6-Konsequente
5-6-Konsequente (reale Quartfallsequenz)	2-6-Konsequente (Quintfallsequenz)
Mi-Klausel-Sequenz	›Teufelsmühle‹

Notenbeispiel 1.19: chromatischer Lamentobass

Als chromatischer Quartgang kann die Bewegung auch aufsteigen, ist dann aber nicht mehr als Lamentobass zu identifizieren (die Bezeichnung gilt nur für die Abwärtsbewegung), wohl aber noch als ›passus duriusculus‹ in der Terminologie Bernhards¹⁵⁴ – überwiegend beziffert als chromatische »Monte«-Bewegung« oder als Variante der ›Teufelsmühle«:

151 Holtmeier, Menke und Diergarten 2013, S. 284; vgl. auch Budday 2002, S. 176–177.

152 Vgl. Moßburger 2012, S. 884.

153 Bernhard 1660 [1926], S. 77; vgl. auch Kühn 1993, S. 48–50.

154 Vgl. Moßburger 2012, S. 886.

6-5-Konsekutive (›Monte‹)

›Teufelsmühle‹

Notenbergispiel 1.20: chromatischer Quartgang aufwärts

Die ›Teufelsmühle‹ (auch ›Hexentreppe‹, ›Omnibus‹ oder – nach dem ersten Beleg des Modells 1776 bei Georg Joseph Vogler – ›Voglerscher Tonkreis‹) schließlich ist eine reale Sequenz im Kleinterzabstand, die aus einem dreigliedrigen Sequenzmodell in der Folge Dominantseptakkord – verminderter Septakkord – Moll-Quartsextakkord über einem chromatisch ansteigenden Bass bzw. der Folge Dominantseptakkord – Moll-Quartsextakkord – Dominantsekundakkord über chromatisch fallendem Bass besteht;¹⁵⁵ die ›Teufelsmühle‹ überträgt das Prinzip der ›regola dell’ottava‹ auf die chromatische Skala.¹⁵⁶

Notenbergispiel 1.21: ›Teufelsmühle‹

Eine normative Klassifizierung von Satzmodellen ist sicherlich nicht sinnvoll,¹⁵⁷ dennoch erscheint ein Katalog relevanter Modelle für die nachstehenden Ausführungen zum musiktheoretischen und kompositorischen Schaffen Rheinbergers hilfreich: Entfaltet ist damit eine methodische Perspektive als Grundlage für die musikalische Analyse. Diese erhält ihre eigentliche Relevanz erst durch eine Kontextualisierung: Konstellation und Inszenierung von Satzmodellen ermöglichen als analytische Perspektive auf den zu untersuchenden Gegenstand einen vertieften Aufschluss über die sich in Rheinbergers Arbeiten manifestierenden Traditionen, auch und insbesondere in Hinsicht auf die Relevanz von Satzmodellen als Gestaltungsmittel für formale Zusammenhänge.

155 Zur Darstellung vgl. Förster 1805, §95, und Seidel 1969 sowie Yellin 1998, S. 4–12, bzw. Dittrich 2007, S. 108–111; der obere Abschnitt der Abbildung präsentiert die Bezeichnung der Akkorde in der Darstellung Försters (1805, § 93). Zugleich repräsentiert das Modell den zweistimmigen Intervallsatz 10–8–6 mit gegenläufiger Stimmführung.

156 Holtmeier 2008c, S. 763; vgl. Giesl 2001.

157 Vgl. Schwab-Felisch 2007, S. 299.

2

Rheinberger als Schüler

Josef Rheinberger wurde im Alter von zwölf Jahren Schüler am Münchner Konservatorium – und konnte mit dem Eintritt in die Lehranstalt bereits die ersten Kompositionen vorweisen; Werke, die der erst Fünfzehnjährige für seinen Lehrer Herzog komponierte, wurden auf dessen Vermittlung gedruckt. Diese frühen Kompositionen weisen allesamt den behändigen Umgang mit Satzmodellen auf. Zu fragen ist, in welchem Umfang der kindliche Komponist, aber auch der Heranwachsende Kontakt zu entsprechendem Material erhielt: Im Folgenden wird zunächst untersucht, welchen Inhalt der Unterricht Rheinbergers in Liechtenstein und Feldkirch hat. In München war für Rheinberger der Kontakt zu seinem Orgellehrer Herzog von größerem Einfluss auf sein Komponieren als der Kontakt zu Lachner; eine besondere Rolle im Sinn einer impliziten Theorie spielt dabei der umfangreiche Corpus an didaktischen Orgelkompositionen Herzogs, deren Verwendung von Satzmodellen es zu verfolgen gilt. Schließlich sind die frühen Orgelkompositionen Rheinbergers, die nach seiner Ankunft in München entstanden sind, auf die konsequente Verwendung von Satzmodellen zu untersuchen, außerdem die ersten umfangreicheren Orgelkompositionen aus dem Jahr 1854 – immer in Hinblick auf die Frage nach der Funktion von Satzmodellen innerhalb der Werke.

Rheinberger in Vaduz und Feldkirch

Die Begabung Josef Gabriel Rheinbergers wurde früh deutlich: Der Schaaner Lehrer Sebastian Pöhly unterrichtete den erst Fünfjährigen am Klavier und konnte den Vater Rheinbergers auch schnell zur Anschaffung eines Instruments bewegen;¹ den Erinnerungen Pöhlys in einem Brief vom 3. Juli 1876 an Franziska Rheinberger verdankt sich auch der Vergleich des Wunderkinds mit Mozart.²

Die jüngere Expertise-Forschung stellt fest, dass dabei die Herkunft des begabten Kinds nur bedingt von Relevanz ist:³ Mit den musizierenden Schwestern und Pöhly – dem »Quartett«⁴ – stand dem jungen Rheinberger als Kind eine adäquate Lernumgebung zur Disposition, die wie die wertschätzende häusliche Umgebung sein musikalisches Talent zur Akzeleration motivierten.⁵

1 Vgl. Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 28–33.

2 Vgl. Wanger 2007, S. 13.

3 Vgl. Lehmann und Gruber 2006.

4 Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 29.

5 Vgl. Lehmann 2006, S. 571–573, bzw. Lehmann und Gruber 2008, S. 498–499.

Unter diesen Bedingungen ist zu fragen, welche Aufgabe in den überlieferten Quellen den zu ermittelnden Satzmodellen zukommt, wenn auch schwer rekonstruierbar scheint, auf welcher Basis dem jungen Rheinberger musiktheoretische Grundlagen vermittelt wurden. Die Rolle der Lehrer Pöhly und Schmutzer blieb bislang eher unberücksichtigt. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Kontext das 1979 wiederentdeckte Manuskript Rheinbergers einer Messe von Martin Voigt.

Unterricht bei Sebastian Pöhly

Sebastian Pöhly aus Schlanders, der seit 1844 als Unterlehrer im Nachbardorf Schaan arbeitete, gab zunächst den älteren Schwestern Rheinberger Unterricht im Gitarrespiel und Gesang, bald aber auch dem hochbegabten Josef Klavier- und bald Musiktheorieunterricht. Seine Schilderung einer Musiktheorie-Stunde dokumentiert die enge Verbindung von allgemeiner Musiklehre und Grundlagen der Harmonielehre auf der Basis des Generalbasses: Die Generalbasslehre ist offensichtlich die Grundlage für den Unterrichtsansatz Pöhlys. Der von ihm mit dem Knaben hier erarbeitete »Freundschaftstonzirkel« kann als klassische »regola« und damit als signifikantes Merkmal der Partimento-Kultur verstanden werden:

»Pepi und ich setzten uns zusammen am Tisch vor ein Blatt Notenpapier und ich fing an, ihm den Dreiklang in seinen drei Lagen zu erklären. Nach diesem seine Umkehrungen, den 6-Akkord und Quartsext-Akkord. Ich ließ ihn von nun an viel schriftlich arbeiten, indem ich ihm auf den angegebenen Grundtönen nur eine Ziffer schrieb, die den betreffenden Akkord andeutete, und die er dann in vollständigen Akkorden mit Noten darüberschreiben mußte, jedoch so, daß das Ganze eine Art Melodie bildete und das Ohr befriedigte. Als ich überzeugt war, daß er dies ganz los hatte, erklärte ich die Verwandtschaft der Töne und Tonarten. Zum Beweise, ob er mich verstanden, folgten wieder viele, recht viele schriftliche Aufgaben. Ein Fehler, den ich einmal korrigierte, kam zum 2. Mal nie mehr vor.

Ich weiß mich ganz gut zu erinnern, wie ich einmal zu ihm sagte: Pepi, jetzt kannst du dir den ganzen Freundschaftstonzirkel durch alle 24 Tonarten wohl selbst zusammensetzen? Er schaute mich mit seinen lieben, alles durchdringenden Augen an – und schwieg. Das Wort »ich kanns nicht« kam nie über seine Lippen. Ich verstand ihn aber gut, er hatte die Sache nicht aufgefaßt. Ich sagte dann: Sieh, mein lieber Pepi, wenn du vom Grundton C ausgehst und das erstemal eine kleine und dann eine große Terz fällst und den ersten Akkord Dur, den andern Moll darübersetzest, so kommst du durch alle 24 Tonarten durch, und zuletzt wirst du wieder in C-dur sein. Er schaute mich an – und sagte nichts. So komme ans Klavier, ich werde dir die Sache begreiflich machen. Nun also den Grundton C, den perfekten Akkord in der Oktavlage dazu, jetzt im Baß eine kleine Terz fallen, jetzt hast du den a-moll Akkord in der Terzlage in der Hand? Jetzt eine große Terz fallen – jetzt hast du ja den F-dur Akkord in der Quintlage u.s.f. Mache nur, du wirst es schon zusammen bringen bis ich wiederkomme, nimm nur das Klavier zu Hilfe. – Als ich das nächste Mal kam, hatte er den ganzen Freundschaftstonzirkel zusammengesetzt, nur einige Male in der Lage gefehlt. Die Fehler wurden korrigiert und die Aufgabe wiederholt, und als ich das nächste Mal kam, rückte Pepi geschwind mit seinem Aufgabenbuch heraus, und der Freundschaftstonzirkel war korrekt durchgeführt. Dies tat er alle Mal, wenn er ganz sicher daran war, daß seine Aufgabe richtig sei; im umgekehrten Falle mußte ich selber verlangen.

Als wir oben Besprochenes wieder ziemlich inne hatten, gings über den Septimenakkord mit seinen Umkehrungen los. Da gabs wieder Aufgaben in Hülle und Fülle, welche alle mit bestem Willen hingenommen und ausgearbeitet wurden.«⁶

Notenbeispiel 2.1: der »Freundschaftstonzirkel« Pöhly

Der Begriff des »perfekten Akkords«, den Pöhly für den Ausgangsakkord verwendet, entstammt der deutschen Rezeption der Terminologie Rameaus: Als mögliche harmonische Phänomene gelten für Rameau der »accord parfait« und der »accord de septième«, die wiederum alle harmonischen Varianten hervorbringen können. Der konsonante »accord parfait« und der aus der Hinzufügung eines Tons gewonnene dissonante »accord de la septième« sind über Prozesse wie etwa die Umkehrung Quelle aller Harmonien; beide werden ihrerseits durch den »son fondamentak« erzeugt.⁷ Pöhly wird ihn über die Vermittlung d'Alemberts in der populären Übersetzung Marpurgs (1754) kennengelernt haben.⁸

Der Kontext dieser Stunden ist bezeichnend, denn sie folgen auf die Frage des Vaters, inwiefern sein Sohn bereits zur Begleitung der Messe bereit wäre:

»Einmal nach beendgter Lehrstunde sagte der sel. Vater zu mir: Lieber Pöhli, jetzt haben wir unsern Organisten verloren, wo werden wir einen solchen hernehmen? Ich dachte eine zeitlang nach und sagte ihm: Haben Sie nur ein wenig Geduld, es wird sich wohl einer finden.«⁹

Anlass für die Auseinandersetzung mit musiktheoretischen Grundlagen in der Generalbasslehre war also auch die Notwendigkeit, den jungen Rheinberger für den Orgeldienst in der benachbarten St. Florins-Kapelle auszubilden.

Die Auseinandersetzung mit Generalbassübungen hat für Rheinberger offensichtlich schon im Rahmen seines heimatlichen Unterrichts bei Sebastian Pöhly begonnen, jedenfalls untermauert ein Fund im Pfarrarchiv Vaduz diese Annahme: Josef Rheinberger hatte zu einer Messe in B-Dur von Martin Vogt (in der Forschungsliteratur oft auch Voigt, Pöhlys Bericht folgend) den Generalbass auszusetzen. Das Manuskript weist auch Korrekturen, eventuell von der Hand Pöhlys auf; Pöhly selbst berichtet am 3. Juli 1876 an Fanny Rheinberger über diese Messkomposition:

6 Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 32–33.

7 Vgl. Petersen 2017b.

8 Vgl. Petersen 2017a.

9 Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 33.

»Nach beendeter Klavierlektion gingen wir manchmal in die Kirche in Vaduz, und Pepi spielte seine Akkorde oder ein Stück aus beiliegenden Orgelkompositionen von Martin Voigt.

Wir studierten auch heimlich vor seinem sel. Vater die große Vokalmesse von selbem ein. Zu Schaan hatte ich ein gemischtes Quartett zusammengestellt und die nämliche Messe gut eingeübt und am Josefi-Fest, des sel. Vaters Namenstag, wurde sie zu seiner und zur Ehren Gottes mit vollster Zufriedenheit in der Kirche zu Vaduz aufgeführt. – (Bei dieser Messe war es, wo er mir ins Ohr flüsterte: Heute haben wir gewiß ein Kalbl bekommen!)«¹⁰

Offenkundig war Rheinberger im Alter von sieben Jahren imstande, den Gottesdienst zu begleiten – und lieferte erste Kompositionen, wie er sich kurz vor seinem Tod in einem Brief über seine Kindheit an Henriette Hecker erinnerte: »Ich hatte schon damals eine dreistimmige Messe mit Orgel komponiert, die auch beim Gottesdienst gesungen wurde.«¹¹ Die Messkomposition ist nicht erhalten; erhalten sind nur wenige Anfängerkompositionen, darunter kleinere Orgelkompositionen und unsignierte (und ungesicherte) vierstimmig gesetzte Kirchenlieder.¹²

Die Verehrung Rheinbergers für seinen ersten Lehrer Pöhly währte lange – Rheinberger unterstützte den später unter misslichen Umständen wieder in seiner Heimat Schlanders lebenden Pöhly und später seine Witwe; 1876 widmete er ihm die 3. Orgelsonate G-Dur op. 88.¹³

Die Ausbildung in Feldkirch

Der Lehrer Rheinbergers in Feldkirch war ab 1849 der Chordirektor Philipp Schmutzer, der Rheinberger vor allem in Musiktheorie unterrichtete.¹⁴ Schmutzer hatte am Prager Konservatorium studiert und bereits in den späten vierziger Jahren entscheidende Akzente im Musikleben Feldkirchs gesetzt; auf ihn ist unter anderem die Mozart-Verehrung Rheinbergers zurückzuführen.¹⁵ Neben dem Unterricht bei Schmutzer hatte Rheinberger allabendlich zum Violinspiel seines Hausherrn Schraml eine Begleitung zu improvisieren oder nach einer gegebenen Bassstimme zu begleiten.¹⁶ Wie zu Pöhly hielt Rheinberger auch Jahrzehnte später noch den Kontakt zu seinem ehemaligen Lehrer und setzt sich vor allem für die Ausbildung der beiden Söhne Schmutzers ein.¹⁷

Von Bedeutung war daneben – zusätzlich zur Feldkircher Bekanntschaft mit dem Tiroler Komponisten Matthäus Nagiller, der von 1842 bis 1848 am Pariser Konservatorium als Lehrer für Musiktheorie unterrichtet hatte und eigens nach Vaduz reiste, um Rheinbergers Vater zur Ausbildung seines Sohnes in München

10 Ebd., S. 34; Pöhly irrt sich, denn Rheinbergers Vater hieß Johann, nicht Josef; vgl. Wanger 2007, S. 102.

11 Brief an Henriette Hecker vom 26. November 1900, in: Briefe und Dokumente Bd. 8, S. 79.

12 Mus. ms. 4647–1.

13 Vgl. Wanger 1989, S. 18.

14 Vgl. Irmen 1970, S. 15.

15 Vgl. Wanger 1989, S. 24, und Getzner 2011.

16 Vgl. Franziska von Hoffnaab, *Fragment »Aus der Heimath« (aus dem gesammelten Quellenmaterial über die Jugendjahre des Komponisten)*, zitiert nach: Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 45.

17 Vgl. Getzner 2011 S. 32–34.

zu überreden¹⁸ – die intensive Begegnung mit der Musik Johann Sebastian Bachs über den pensionierten Innsbrucker Lehrer Nikolaus Moritz, der als Schulpräparand in Wien noch Mozart kennengelernt hatte:

»Nahe der Wohnung H. Schrammels hauste ein pensionierter Gymnasiallehrer, welcher in einer Truhe auf dem Speicher musikalische Schätze verwahrte. Dieser etwas mürri- sche alte Herr rühmte sich, daß er in seiner Jugend den berühmten Mozart gekannt und gesprochen. Herr Moritz hatte nämlich eine gewaltige Baßstimme, zu deren Ausbildung ihm die Freunde rieten – und zwar könne er vielleicht bei Capellmeister Mozart in Wien, wenn auch nicht Unterricht, so doch einen ehrlichen Rat erhalten.

»Ich ging also hin«, erzählte Herr Moritz, »sang ihm mit voller Stimme aus voller Brust vor, und glaubte, dem Capellmeister sehr zu imponieren. Dieser hielt sich zwar ein paar Mal die Ohren zu, sagte aber dann sehr höflich indem er vom Clavier aufstand zu mir: »Mein lieber Herr von Moritz, nehmens mir's halt net übel, aber schauen's anen Ochsen kann ich's singen net lernen.

Trotzdem das Compliment für das Gebrüll kein erfreuliches war, so blieb Herr Moritz doch immer stolz darauf, daß er noch zu den wenigen Lebenden zählte, mit welchen Mozart gesprochen – die er eigenhändig zum Gesang begleitet.

Mit kluger Mäßigung gab Herr Moritz, nachdem er des kleinen Rheinbergers großes Interesse an seiner Musiktruhe erkannt, ihm immer nur ein Heft Bach und versprach erst dann den Austausch des Heftes, wenn Joseph das geliehene studirt hatte, daß er es ihm auswendig vorspielen konnte. Und da der Ehrgeiz des Knaben – nein, das musikalische Ehrgefühl des trefflich erzogenen Kindes die Würdigung solcher Güte ohne besondere Mahnung verstand und empfand, so quoll jetzt »Bach« wie ein Strom in die Brust und aus den Fingern des eifrigen Studenten.«¹⁹

Die Begegnung mit musikalischer Tradition und nicht zuletzt mit Bach schlägt sich nieder in den ersten größeren Kompositionsversuchen Rheinbergers. Als gesicherte Jugendwerke aus Feldkirch zwischen 1849 und 1852 sind ein *Kyrie* a-Moll für vier Singstimmen und Streichorchester JWV 155 und *Et incarnatus est* für zwei Singstimmen und kleines Orchester (37 Takte) JWV 153 überliefert;²⁰ aus Feldkirch sind darüber hinaus kaum Kompositionen des Pubertierenden erhalten, allerdings mit einem eventuellen Variationszyklus über ein Vorbild des Jungen ein Beleg über die Intensität der Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte.²¹

Mit welchen Unterrichtsmaterialien Rheinberger bei Pöhly und Schmutzer konfrontiert wurde, muss spekulativ bleiben: Tatsächlich ist weder aus dem Bestand der Sammlung Rheinberger noch aus dem im Liechtensteinischen Landesarchiv überlieferten Nachlass ersichtlich, ob seine Lehrer in Vaduz überhaupt Lehrbücher zur Musiktheorie verwendet haben respektive welche. Im Schmutzer-Archiv in Feldkirch sind keinerlei Aufzeichnungen Schmutzers aus seinem Unter-

18 Vgl. Wanger 1989, S. 26.

19 Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 46–47.

20 »du petit Organist [sic] M. Josef Rheinberger«, vgl. Irmen 1970, S. 16; Irmen verweist auf »WV 19 und 150«.

21 Die Angaben in der Literatur sind widersprüchlich – Theodor Kroyer führt Variationen über ein Thema von Bellini an, die »Feldkirch, den 4.12.1849« datiert sind (in Kroyer 1916, S. 10); Irmen (1970, S. 16) verweist auf die »Variationen über ein Thema von Meyerbeer componirt von Beyer, Jos., den 4. Dezember 1849« in Mus. ms. 4746–1.

richt überliefert²² – anders als bei Rheinberger, dessen Unterrichtstagebücher später detailliert Zeugnis über die Inhalte seiner Lehre ablegen sollten. Als einziges mögliches Lehrbuch ist im Familienarchiv Rheinbergers die Orgelschule Matthias Waldhørs nachweisbar;²³ der Band findet sich auch im Verzeichnis der Musikalien für Josef Rheinberger von 1852, also unter den Münchner Musikalien des jungen Studenten am Hauerschen Konservatorium.

Der im Rheinberger-Archiv in Vaduz verwahrte Band weist die Signatur Rheinbergers auf, wirkt aber – bis auf einen Wasserschaden – unberührt. Tatsächlich birgt die Schule, deren dritter Band außer in Vaduz in nur zwei Bibliotheken in Süddeutschland nachweisbar ist,²⁴ als eigentliches musiktheoretisches Lehrwerk eine ganze Reihe von Überraschungen, ist aber vor allem als erweiterte Generalbass-Schule zu werten.

Darüber hinaus gehört Johann August Dürrnbergers *Elementar-Lehrbuch* in den vierziger und fünfziger Jahren zu den am weitesten verbreiteten Lehrbüchern im Alpenraum und ist insbesondere in Österreich nachweisbar.²⁵ Zu vermuten ist, dass Philipp Schmutzer (als Absolvent des Prager Konservatoriums) nach der »Harmonie-, Generalbaß- und Kontrapunktlehre« von Dionys Weber (1760–1842) unterrichtete, einem Schüler Abbé Voglers und mitbegründendem Direktor des Prager Konservatoriums – einer Schule, dem auch Franz Hauser entstammt, in dessen Münchner Konservatorium Rheinberger 1851 eintrat.²⁶ Zu verstehen ist darunter in erster Linie Webers vierbändiges Lehrwerk *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses*, dessen dritter Band den langen Titel *Harmonielehre in Verbindung mit der Anleitung bezifferte Bässe (Grundstimmen) zu spielen* trägt: Weber bereitete es für den Unterricht am Prager Konservatorium vor und begann 1835 mit dem ersten Band; der letzte erschien erst 1843 – ein Jahr nach seinem Tod.²⁷ Tatsächlich besteht diese Arbeit in erster Linie aus kurzen, mit Generalbassbezeichnungen versehenen und kommentierten Beispielen, die nur selten den Umfang der größeren Partimenti etwa der neapolitanischen Schule erreichen.²⁸ Kombiniert hat Weber für den Prager Unterricht sein Harmonielehrbuch mit einem Band *Allgemeine musikalische Zeichenlehre oder Erklärung aller in der heutigen Tonschrift üblichen Zeichen und Ausdrücke* (1841) und einem *Theoretisch-praktischen Lehrbuch der Tonsetzkunst*, das bereits 1835 im Selbstverlag erschien. Vorangestellt hatte er 1828 die *Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik, oder: Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrage eines Tonstückes an Wissen unentbehrlich ist*. Zu den Schülern Webers gehören Ignaz Moscheles und Johann Kalliwoda.²⁹

22 Mitteilung des Archivleiters Manfred Getzner, Feldkirch.

23 RhFA 10: Waldhör [1827].

24 In der Bayerischen Staatsbibliothek München sowie in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.

25 Dürrnberger 1841.

26 Vgl. Irmen 1970, S. 6.

27 Weber 1841; vgl. Freemanová 2007, Sp. 572. Eine ausführliche Würdigung des Musiktheoretikers Weber steht nach wie vor aus.

28 So etwa in der Nr. 22 des dritten Buchs, vgl. Weber 1841, drittes Buch, S. 54–57, zur Dokumentation des »Nonenseptimenaccordes«.

29 Zu Friedrich Dionys Weber vgl. Freemanová 2005, insbesondere das Kapitel »Friedrich Dionys Weber und Jan Bedřich Kittl as Directors of the Conservatory« (S. 528–532).

Martin Vogts Messe im Manuskript der Brüder Rheinberger

Das oben erwähnte, erst 1979 aufgefundene Manuskript einer handgeschriebenen Messe³⁰ ist tatsächlich nicht zweifelsfrei dem jungen Josef Rheinberger zuzuordnen, auch wenn das Manuskript auf dem Titelblatt seinen Namenszug trägt und dieser offensichtlich von der Hand Rheinbergers stammt. Harald Wanger geht davon aus, dass der Generalbass-Satz von Josef Rheinberger stammt und folgt darin der Angabe auf dem Titel, aber auch dem Bericht Pöhlys; geschrieben hat das Manuskript aber der Bruder Anton Rheinberger – beziehungsweise »gezeichnet«, wie der Schreiber unter der letzten Notenzeile des »Agnus Dei« vermerkt.³¹ Tatsächlich aber ist die letztgültige Zuweisung an Anton oder Josef von weniger großem Belang, wenn es um die Darstellung des Ausbildungsniveaus bei Pöhly geht. Die Singstimmen der Messe fehlen, sind aber – als vier Stimmhefte für die Besetzung »Canto Imo, Alto, Tenor, Basso« – an anderer Stelle im Pfarrarchiv Vaduz archiviert; sie stammen von der Hand Pöhlys.³² Auch die im Manuskript ersichtlichen Korrekturen dürften von Pöhly sein.

Der 1781 in der Oberpfalz geborene Martin Vogt gehört zu den bekanntesten Komponisten von Kirchen- und Orgelmusik in der Nordschweiz und im Elsass des frühen 19. Jahrhunderts: Zu seinen Wirkungsorten zählen St. Gallen (1823–1837 als Musikdirektor an der Kathedrale und Musiklehrer am katholischen Gymnasium) und Colmar (1837–1854 als Domorganist und Chorleiter der Münsterkirche St. Martin); seine Lebensgeschichte ist autobiographisch überliefert. Vogt war Schüler von Michael Haydn in Salzburg. Sein über 300 Kompositionen umfassendes Werk ist in erster Linie autograph überliefert; die 36 Messen sind zum größten Teil unpubliziert.³³

Spuren von Unbeholfenheit prägen den oberflächlichen Eindruck nur im Detail: So notiert Anton Rheinberger in jeder Zeile die Taktart; die Pedaleinzeichnungen im »Kyrie« (T. 24 und 47) scheinen nur sinnvoll als Hinweise für die Manualiter-Abschnitte (T. 24–25; das Zeichen in Takt 47 meint offenbar sein Gegenteil). Der Generalbass-Satz der Messe ist prinzipiell vierstimmig und im Klaviersatz notiert; allein das »Graduale« steht durchgehend im Chorsatz.³⁴ Besondere Zusammenhänge werden zweistimmig gesetzt, so etwa im »Gloria« Takt 4 und 72ff. in Oktaven (hier sogar mit Fingersätzen), im »Credo« (T. 12–14 und Parallelstellen) und am Beginn des »Offertorium«. Ungewöhnlich ist die klassisch anmutende Textur von gebrochenen Dreiklängen, so im »Gloria«, im »Credo« und »Agnus Dei«, die

30 Vgl. Wanger 1979, S. 225–226: Pfarrer Ludwig Schnüriger entdeckte bei Arbeiten im Pfarrarchiv Vaduz das Manuskript einer Messe in B-Dur. Da das Titelblatt den Namen Josef Rheinbergers trägt, übergab er die Noten dem Josef-Rheinberger-Archiv. Die Prüfung ergab, dass es sich dabei um jene Messe handelt, für die der junge Rheinberger auf Geheiß seines ersten Lehrers Sebastian Pöhly den Generalbass aussetzen musste. Die Reinschrift der Partitur erfolgte durch Josefs Bruder Anton. Die Aussetzung ist archiviert unter der Signatur RhAV A 400 im Liechtensteinischen Landesarchiv.

31 Es ist anzunehmen, dass dieses Manuskript den von Pöhly in seinen Erinnerungen an Rheinberger erwähnten Orgelkompositionen entspricht, die der kranke und daher im Bett liegende Anton für Josef kopiert hat; vgl. Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 30.

32 Wanger 1979, S. 226.

33 Vgl. Hänggi 1994.

34 Vgl. Anhang.

mit hierarchischen Texturen aus Oberstimme mit dreistimmiger Begleitung in der linken Hand (etwa im »Gloria«, T. 18–36, oder im »Offertorium«, T. 17–24, sowie am Beginn des »Benedictus«) korrespondiert. Dieser Befund entspricht den Satz-techniken, die Vogt selbst in seinen Messkompositionen zum Einsatz brachte.³⁵ Ähnliche Strukturen erscheinen im zweiten Teil des »Credo« (T. 12–15):

Notensbeispiel 2.2: Vogt, Messe – »Credo: Adagio«, T. 12–15

Im »Benedictus« entstehen innerhalb dieser Strukturen angesprungene Dissonanzen in den Sechzehntelketten der Oberstimme (T. 30/31, auch in der Parallelstelle T. 63/64):

Notensbeispiel 2.3: Vogt, Messe – »Benedictus«, T. 30–36

Im »Gloria« fällt die Hinzufügung von Noten von fremder Hand auf (Pöhly?). Vor der ersten Passage mit arpeggierten Dreiklängen ab Takt 23 erscheinen Zusatznoten, die Stichnoten sein dürften, die Orientierung bei der von Pöhly erwähnten Aufführung geben:

35 So etwa in der Sammlung *Geistliche Gesänge zum Gebrauch beim Gottesdienst für 4 und 3 Singstimmen mit Begleitung der Orgel*; vgl. Hänggi 1994, S. 173.

Notenbeispiel 2.4: Vogt, Messe – »Gloria«, T. 23–33

Andere Änderungen der Textur folgen Satzmodellen: So ist im »Kyrie« die fünfstimmige Passage Takt 8 bzw. Takt 12 Konsequenz des dominantischen Orgelpunkts (T.44 Mittelstimmen-Halteton), der fünfstimmige Akkord in der Penultima Takt 26 ist kadenzmotiviert. Im »Agnus Dei« wird das »Monte«-Modell durch Akkordarpeggien verschleiert (T.43–45).

Der Schluss der Messe, die letzten Takte des »Agnus Dei«, ist harmonisch undeutlich – und orientiert sich weder an der »regola dell' ottava«, auf die auch die umfangreichen Vorhaltsbildungen des Satzes (zum Beispiel T. 12–15) verweisen, noch an der nahenden Kadenzbildung: Auszugehen ist bei der Akkordfolge Takt 56–58 von einer Akkordverwechslung oder einem schlichten Schreibfehler (vielleicht meint der Schreiber mit der zweiten Takthälfte Takt 56 eine vollständige Antizipation des Folgeakkords).

Notenbeispiel 2.5: Vogt, Messe – »Agnus Dei«, T. 53–61

Satzmodelle erscheinen in der Messe Vogts – ihrer vermutlichen Entstehungszeit entsprechend – an prominenter Stelle: So beginnt das »Kyrie« der Messe mit einer »Monte«-Formulierung *b – c*, die nicht nach *d*, sondern nach *es* (also der harmonischer Logik entsprechenden IV. Stufe) versetzt wird (wobei die Belegung der II. Stufe mit c-Moll nicht den »regola«-Gebräuchen entspricht). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Wahl der Lage – die Transposition des zweitaktigen Modells jeweils in die Oktavlage versetzt auch den charakteristischen Quartvorhalt in die Oberstimme:

Larghetto

Notensbeispiel 2.6: Vogt, Messe – »Kyrie«, T. 1–6

Im zweiten Teil des »Credo« (T. 54–57) ist der Moll-Quartsextakkord auf c in diesem tonalen Kontext nur erklärbar als Ausschnitt aus der »Teufelsmühle«:

54

Notensbeispiel 2.7: Vogt, Messe – »Credo: Adagio«, T. 54–57

Das Modell beschränkt sich allerdings auf zwei bzw. maximal drei Akkorde; substantiell gehören nur die beiden Akkorde Takt 55/56 zum Repertoire. Bemerkenswert ist im Anschluss eine imitatorische Struktur, bei der Einsätze auf Dissonanzen dem Modell zuliebe in Kauf genommen werden; den Abschluss bildet eine »Fonte«-Formulierung:

64

70

Notensbeispiel 2.8: Vogt, Messe – »Credo: Adagio«, T. 64–72

Die imitatorische Struktur funktioniert besser im »Sanctus«:

15

20

Notensbeispiel 2.9: Vogt, Messe – »Sanctus«, T. 15–22

Die undeutliche Stimmenzuweisung und -führung in Takt 17/18 wie der Quartsextakkord auf *c* in Takt 18 sind Konsequenzen dieser Imitationsstruktur.

Der unnötige Lagenwechsel im »Kyrie« Takt 7 ist stimmführungsmotiviert – Rheinberger will die beiden Leittöne in den Außenstimmen nach Takt 8 führen; gleiches gilt für Takt 43. Im »Gloria« ist die weitgehende Orientierung an den Stimmen der Messe auffällig, ablesbar an den Stichnoten. Diese Orientierung erklärt eine Reihe von Lagenwechseln (so T. 57–60 oder 67–72). Die extremen Lagenänderungen am Ende des zweiten »Credo«-Teils (T. 74/75) wie im »Benedictus« Takt 32/33 zielen auf das Satzende mit der Diskantklausel in der Oberstimme, während mit dem Lagenwechsel zu Beginn des »Offertorium« Takt 9 ein Liegeton *f^l* in die Oberstimme gerät.

Im »Gloria« ist eine offene Quintparallele (T. 8) sehr auffällig – zumal dieser Satzfehler vom zusätzlichen Schreiber des Manuskripts nicht berücksichtigt wurde, ist es umso wahrscheinlicher, dass es sich bei den zusätzlich eingearbeiteten Noten um Stichnoten handelt; in diesen findet sich in Takt 41/42 ebenfalls eine parallele Quinte. Die verdeckte Oktavparallele Takt 17 erklärt sich aus dem Quintabsatz auf *c*, ein ähnlicher Befund betrifft die Parallele im »Graduale« Takt 12/13. Auffällig ist auch die quintparallelengesättigte Wendung im »Graduale« Takt 6/7. Die Quintparallele im zweiten Teil des »Credo«, Takt 12–13 (vgl. Notenbeispiel 2.2) blieb ebenso unkorrigiert wie im »Benedictus« Takt 39 und 40. Im »Offertorium« fallen die nicht aufgelösten Dominantseptimen Takt 57 und 59 bzw. 102 und 104 auf, die sich durch den Wechsel von fünf und vier Stimmen ergeben.

Von Interesse ist im Kontext der Ausbildung der Brüder Rheinberger bei Pöhly ein Notat am Ende des »Graduale« mit Bleistift:

Notiert ist augenscheinlich ein verminderter Septakkord, der in dieser Form im »Graduale« nicht auftritt, allerdings gehört er als Klangphänomen zum Vokabular des Satzes (so in den Takten 7 und 9 und der zweiten Takthälfte von T. 15) – wie auch der übermäßige Quintsextakkord zu Beginn von Takt 15 Anlass für enharmonische Umdeutungsmöglichkeiten, die ihrerseits im Notat Pöhlys angedeutet sind.

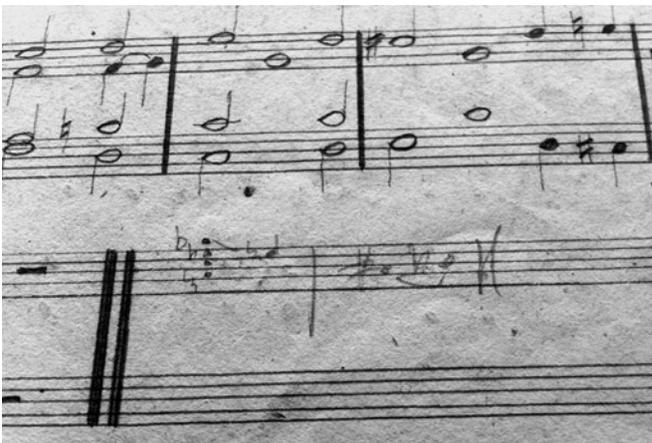


Abbildung 2.1: Vogt, Messe – »Graduale«. Schluss (RhAV A 400 S. 3 recto)

Die besondere Bedeutung des Manuskripts als Dokument des Unterrichts der Brüder Rheinberger bei Sebastian Pöhly liegt nicht nur in der hohen Qualität des Satzes – auch gemessen am Alter des Schreibers und des möglichen Diktierenden: Die Messkomposition legt Zeugnis über das Maß an Satzmodellen und den kreativen Umgang mit denselben dar, der den Brüdern Rheinberger in der Auseinandersetzung mit Generalbassnotation und -satz begegnet sein muss. Die intensive Beschäftigung mit der Wiener Klassik, auch in ihren Rand- und Folgeerscheinungen, hat für Josef Rheinberger nicht erst mit seiner Lehrzeit bei Schmutzer oder gar erst in München begonnen, sondern schon viel früher: bei Pöhly in Vaduz.

Lachner und Herzog: Lehrer in München

Als Rheinberger 1851 nach München wechselte, war das Konservatorium erst wenige Jahre alt, baute aber auf mehreren Vorläufer-Institutionen auf, die offensichtlich italienischen Vorbildern nacheiferten – wie die zeitnah gegründeten Konservatorien in Prag (gegründet 1792), Würzburg (1804), Breslau (1810) oder Wien (1812). Diese kleineren Münchner Musikschulen trugen vor allem den Veränderungen im Ausbildungssystem Rechnung, die unter anderem durch das Ausscheiden von Klosterschulen aus der Musiker-Ausbildung entstanden waren; gleichzeitig kamen sie einer zunehmend bürgerlich orientierten Musikkultur entgegen. Zu diesen Vorläuferinstitutionen gehört die 1830 gegründete »Central-Singschule« des Hoftenoristen Franz Xaver Löhle, die bis 1843 und zuletzt unter der Leitung des Hofkapellmeisters Franz Lachner existierte.³⁶ Für das Hauser'sche Konservatorium galt namentlich das Mailänder Konservatorium als Vorbild – auf Wunsch König Ludwigs I., dessen Italienreise 1804 nachhaltig auf den Monarchen wirken sollte.³⁷

Rheinberger berichtet bereits kurz nach Eintritt in die Münchner Musikschule über den Umfang seines Unterrichts in der Hauptstadt: »Ich habe nur 2 Fächer der Musik, Klavier u. Harmonie u. Kontrapunktlehre. In beiden Fächern sind tüchtige Meister meine Lehrer.«³⁸ Rheinberger meinte Christian Wanner, der im ersten Jahr den Klavierunterricht erteilte, und den späteren Konservator der Musikabteilung in der Bayerischen Staatsbibliothek Julius Joseph Maier; folgt man den Aufzeichnungen Franziska von Hoofnaaß', dürfte Rheinberger aber auch zumindest am Anfang seiner Münchner Zeit bei Professor Andreas Wohlmuth Unterricht in den musiktheoretischen Disziplinen erhalten haben, über den – neben den Erinnerungen Franziskas – wenig in Erfahrung zu bringen ist:

»Habens denn gar keine Gedanken«, sagte er einst zu einer Schülerin, welche ein Motiv erfinden sollte, während er, im Zimmer auf und ab marschierend, seiner Nase die ausführlichste Pflege angedeihen ließ. Das Mädchen, etwas schwärmerisch angelegt, blickte traurig auf das riesige Nasentuch und sprach seufzend: »Ach nein, Herr Professor, gar keine!«

36 Zur Rolle der Münchner Musikschule vgl. Christa Jost 2005b und Focht 2014.

37 Vgl. Jost 2005b, S. 457.

38 Irmen 1970, S. 65; Hans-Josef Irmen hat auf die falsche Datierung des Briefs hingewiesen (ebd., S. 17).