

JOSEPH HAYDN'S

Quartetten

für

zwei Violinen, Viola u. Violoncello.

PARTITUR - AUSGABE.

MANNHEIM

bei

K. Ferd. Heckel.

Abb. 1 Haydn *Quartetten*, Titel.

Martin Skamletz

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. ¹ Zu Peter Cornelius' Manuskript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*

Die in diesem Band enthaltene Edition des Manuskripts von Peter Cornelius schlägt eine neue Anordnung seines Inhalts vor, die die von Cornelius analysierten Vorlagen und ihre durch seine Schülerinnen angefertigten Nachbildungen nebeneinanderstellt. Außerdem werden anhand weiterer Quellen verschiedene Aspekte der praktischen Organisation von Cornelius' Unterricht besprochen. Ein Blick auf die spätere Laufbahn einiger seiner Schülerinnen mündet in eine Würdigung seiner Beliebtheit als Lehrer.

»... so here, too, self-exercise should be combined with critical analysis«. On Peter Cornelius's manuscript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*

The edition of Peter Cornelius's manuscript that is included in this volume proposes a new arrangement of its contents, grouping the models analysed by Cornelius with the recreations of them (»Nachbildungen«) made by his pupils. In addition, various aspects of the practical organisation of Cornelius's teaching are discussed on the basis of further sources. A look at the later careers of some of his pupils leads to an appreciation of his popularity as a teacher.

Das der Lehrtätigkeit von Peter Cornelius an der Königlichen Musikschule in München in den Jahren um 1870 zuzuordnende Manuskript mit dem Titel *Aus Joseph Haydn's Quartetten*² ist bereits durch Christoph Hust bezüglich des in ihm zum Ausdruck kommenden Verständnisses von musikalischer Analyse und hinsichtlich der Vorbilder der darin verfolgten Methode der »Nachbildung von Meisterwerken«³ kritisch besprochen worden.⁴ Es enthält Partiturabschriften der eröffnenden Abschnitte von ausgewählten langsamen Sätzen aus Streichquartetten von Joseph Haydn,⁵ Cornelius' schriftliche Analysen dieser Teile sowie die tonsetzerischen Nachbildungen ihrer Struktur durch seine Schülerinnen – durch Cornelius selbst ins Manuskript kopiert, korrigierend kommentiert und in einem Fall mit einem alternativen Schluss versehen.

1 Cornelius *Lp*, S. 10.

2 Cornelius *HQ*. Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 77–101).

3 Der hier und im Folgenden verwendete Begriff »Nachbildung von Meisterwerken« ist zusammengezogen aus: »durch genaues Anschauen und Prüfen von Meisterwerken und durch Versuche zu deren Nachbildung« (Cornelius *HQ*, S. 3).

4 Hust 2006. Zu Cornelius' Vorbild hier S. 45: »The method is, of course, neither new nor of Cornelius's invention. Instead, he adopted it from Johann Christian Lobe's writings [...]«

5 Die von Cornelius ebenfalls noch als Werke Haydns angesehenen Sätze aus den Quartetten »op. 3« (Hob. III:13–18) werden in der Zwischenzeit nicht mehr Haydn, sondern Roman Hoffstetter (1742–1815) zugeschrieben, siehe Tyson/Robbins Landon 1964. Vgl. auch Feder 1998, S. 15 f.

Von zwei der drei Schülerinnen sind zusätzlich auch noch einzelne als »frei« bezeichnete Satzübungen aufgenommen, die nicht auf einem Muster von Haydn basieren.

Das Dokument ist auf 24-linigem Notenpapier abgefasst, wobei mehrere Seiten unbeschrieben geblieben sind.⁶ Dieser Umstand legt nahe, dass es nicht in einem Zuge niedergeschrieben, sondern von Anfang an als modulares Arbeitsmaterial für den Unterricht konzipiert und auf erweiternde Einschübe hin angelegt worden ist. Zwei gegen Ende aufgenommene Menuette aus Streichquartetten samt ihren Trios – das eine von ihnen ebenfalls mit ausformulierter Analyse und allgemeinen Bemerkungen zu dieser Tanzform, das zweite lediglich mit analytischen Eintragungen im Notentext, beide ohne Nachbildungen – können als der Beginn der Vorbereitung einer nächsten Unterrichtseinheit verstanden werden, die entweder nur fragmentarisch erhalten geblieben oder aber nie vollständig ausgeführt worden ist. Auf der letzten Seite des Manuskripts (S. 22) stehen vier je zweigtaktige Notate im vierstimmigen Satz aus Choralsätzen von Johann Sebastian Bach, die sich satztechnischen Spezialproblemen widmen: Sie werden in der Edition nicht wiedergegeben und – über ihre bloße Identifizierung hinaus – nicht kommentiert, da sie in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit den Haydn-Analysen und -Nachbildungen zu stehen scheinen.⁷

Als Vorlage für seine Haydn-Abschriften hat Cornelius wohl die bei Karl Ferdinand Heckel in Mannheim unter dem Titel *Joseph Haydn's Quartetten* erschienene sechsbändige Ausgabe von Studienpartituren verwendet (Titelblatt siehe Abb. 1).⁸ Dies legen neben zahlreichen Details im Notentext und in den Tempobezeichnungen nicht zuletzt die dort eingeführten Metronomzahlen nahe, die Cornelius übernimmt. In diesem Sinne ist wohl sogar der Titel von Cornelius' Heft zunächst in erster Linie als Quellenangabe zu lesen: Es handelt sich zu Beginn der Niederschrift schlicht um Exzerpte »[a]us [der Ausgabe mit dem Titel] *Joseph Haydn's Quartetten*«.

Das Manuskript weist keine Datierung auf und auch die in ihm namentlich erwähnten drei Schülerinnen (»Frl. Ida Herbeck«, »Frl. [Agnes] John« und »Frl. Rosa Keyl«)⁹ lassen sich nicht zweifelsfrei einem bestimmten Jahrgang an der Musikschule zuordnen, da offizielle Jahresberichte dieser Institution erst ab dem auf Cornelius' Ableben folgenden Schuljahr 1874/75 erschienen sind. Aus dem ersten dieser Jahresberichte geht hervor, dass zwar das Lehrerkollegium zu diesem Zeitpunkt ausschließlich aus Männern bestand, der Anteil der Schülerinnen mit 46 aber nicht wesentlich kleiner war als jener der Schüler (59, jeweils zu Beginn des Schuljahres

6 Leer geblieben sind die Seiten 4, 10, 12 und 19 f. – Für eine Inhaltsübersicht des Manuskripts siehe unten die Tabelle.

7 Die Beispiele 2–4 auf S. 22 können als wörtliche Abschriften aus Bachs Choralatz »Drum will ich, weil ich lebe noch« (auf die Melodie »Ach Gott, wie manches Herzeleid« in der Kantate »Schau, lieber Gott, wie meine Feind« BWV 153) identifiziert werden (dort T. 9 f., 11 f. und 15 f.). Für das erste Beispiel, das unmissverständlich mit »J. S. Bach. Choral 1« bezeichnet ist und bei dem es um den verminderten Quartsprung vom Leitton aufwärts in die Terz des Schlussklanges in der Tenorstimme innerhalb einer a-Moll-Kadenz geht (*gis-c'*), finden sich zwar rhythmisch leicht abweichend gestaltete, aber in der Stimmführung entsprechende Vorbilder in Bachs Choral-sätzen »Christ lag in Todesbanden« BWV 277 (T. 8), »Christ, unser Herz, zum Jordan kam« BWV 280 (T. 2), »Nun lob, mein' Seel, den Herren« BWV 389 (T. 6, alle mit Basssprung abwärts) und »Herr, ich habe missgehandelt« BWV 330 (T. 2, mit dem Bass eine Oktave tiefer). Am Schluss (T. 14) von »Ich hab' in Gottes Herz und Sinn« (auf die Melodie »Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit« in der Kantate BWV 65 »Sie werden aus Saba alle kommen«) springt der Tenor aus dem *gis* mit dem Intervall einer reinen Quart in die picardische Schluss-terz *cis'*.

8 Haydn *Quartetten* (Abdruck der Vorlagen im Anhang). – Langsame Sätze: op. 55/2 [Hob. III:61], 1. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–26: Bd. 5, S. 35 f.; op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. *Andante*, T. 1–18: Bd. 1, S. 305; op. 71/3 [Hob. III:71], 2. *Andante con moto*, T. 1–16: Bd. 5, S. 410; op. 71/1 [Hob. III:69], 2. *Adagio*, T. 1–20: Bd. 5, S. 345 f.; op. 50/3 [Hob. III:46], 2. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–24: Bd. 4, S. 118 f.; op. 74/3 [Hob. III:74], 2. *Largo*, T. 1–22: Bd. 6, S. 106 f. – Menuette: op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. o. *Bez.*: Bd. 1, S. 421 f.; op. 76/1 [Hob. III:75], 3. *Presto*: Bd. 6, S. 153–155. *) von Roman Hoffstetter.

9 Vorname »Agnes« von »Frl. John« gemäß Cornelius *Nb* 38, S. 242.

erhoben). Die Schülerinnen belegten als »Specialfach« nur »Clavier« oder »Sologesang« (teilweise zusätzlich »dramatische Ausbildung«) – mit der einzigen Ausnahme der Therese von Branca, die neben Klavier auch noch Violine studierte –, wohingegen männliche Schüler auch auf anderen Instrumenten und im »Contrapunkt« ausgebildet wurden, im letztgenannten Fach durch Josef Gabriel Rheinberger.¹⁰

Organisation des Unterrichts

In Cornelius' Notizbüchern, die wie sein Haydn-Manuskript im Peter-Cornelius-Archiv in der Stadtbibliothek Mainz aufbewahrt werden, finden sich an verschiedenen Stellen Listen von Schülerinnen und Schülern verbunden mit Aufstellungen von Gruppeneinteilungen und Unterrichtszeiten. Diese Pläne scheinen nicht immer eindeutig datierbar, da sie offenbar später in Lücken zwischen schon bestehenden Notizbucheinträgen eingeschoben wurden, und sind auch nicht immer eindeutig zu entschlüsseln, da in ihnen oft mehrere Zusammenstellungen der weitgehend selben Personen samt Streichungen und Hinzufügungen nebeneinander stehen. So ist etwa Cornelius' *Notizbuch 38*¹¹ zum Jahreswechsel 1867/68 begonnen worden und enthält – teilweise von der Hand seiner Frau Bertha¹² – neben vielen undatierten auch verschiedene Einträge mit Datierungen, die sich im Fall erster Entwürfe von Artikeln Cornelius' auch anhand von deren Druckfassungen bestätigen lassen.¹³ Cornelius muss seinem *Notizbuch 38* insofern einen besonderen Stellenwert beigemessen haben, als er darin auch jeweils auf einer eigenen Seite die Geburt seiner vier Kinder zwischen 1868 und 1873 festgehalten hat.¹⁴ Auf frei gebliebenen Seiten dieses Notizbuchs hat er zu verschiedenen Zeitpunkten – wenn überhaupt datiert, dann oft noch auf 1871 – auch Aufzeichnungen zur Organisation seines Unterrichts eingetragen.

So findet sich auf den Seiten 230 f. – auf denen bereits Einträge vom 25. und 27. Dezember 1870 wohl zur Vorbereitung des Rhetorik-Unterrichts stehen – ein alphabetisches Register von Schülerinnen und Schülern, das auf der bis dahin fast leeren Seite 231 beginnt und die letzten drei Buchstaben V, W und Z auf einer frei gebliebenen Ecke der davor liegenden Seite 230 unterbringt. Dieses Register selbst ist nicht datiert, der wahrscheinlich dazugehörige Entwurf einer Gruppeneinteilung auf der folgenden Seite 232 hingegen, auf den nach einer leeren Seite wiederum Gedichtentwürfe von Anfang November 1870 folgen, auf den 11./12. Oktober 1871. In diesem also wohl der Planung des Studienjahres 1871/72 dienenden Register erscheinen alle drei Namen der im Haydn-Manuskript genannten Schülerinnen, allerdings nur »John« eindeutig ein einziges Mal, die anderen mit zusätzlichen Bezeichnungen, offenbar um Verwechslungen zwischen verschiedenen Personen gleichen Nachnamens zu vermeiden: »Keil (R.)«/»Keyl« (beide Namen eingekreist) und »Herbeck I II III«. Nur wenige Seiten später (S. 241 f., wobei wiederum Einträge von 1869 und 1868 dazwischen liegen) folgen nochmals Listen von Schülerinnen und Schülern: Der Seite 242 (datiert »12^{ten} Oktober« ohne Jahr) kann mit »Agnes« sogar der Vorname von »Frl. John« entnommen werden, und auch »Frl. Herbeck« ist hier eindeutig die »Ida Herbeck« des Haydn-Manuskripts. Die undatierte Seite 241 weist als einzige eine Gruppenzusammenstellung auf, die zu den Haydn-Analysen passt, wobei unklar bleibt, warum die anderen hier genannten Mitglieder der Gruppe entweder keine eigenen Nachbildungen angefertigt haben oder

10 *KBMMJb* 1875.

11 Cornelius *Nb* 38.

12 Cornelius 2004, S. 440, 466 & 591.

13 Siehe etwa die verschiedenen Entwicklungsstadien der Texte, die im Zusammenhang der Münchner Uraufführung von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* im Juni 1868 entstanden sind (Cornelius 2004, S. 472–501).

14 Cornelius *Nb* 38, S. 96–99.

aber Cornelius diese nicht in sein Manuskript aufgenommen hat: »Montag und Donnerstag / 3–4 / Heiß / John / Keyl / Herbeck / Menter«. In der Gruppe auf der übernächsten Seite 243, die am »Montag und Donnerstag um 3 Uhr« Unterricht hat, figurieren dann aber wiederum nur »Heiß, Keyl, Ida Herbeck, Reischer« – also ohne Agnes John, die jedoch die meisten Haydn-Nachbildungen hinterlassen hat. Nach einigen Seiten altgriechischer Sprachlehre (datiert 30. August 1868) gibt es nochmals Versuche der Zusammenstellung von Gruppen vom 9. Oktober 1871 (S. 247), unmittelbar darauf folgend aber ein Register der Schülerinnen und Schüler vom 11. Oktober 1869, wo in der Gruppe »Montag und Donnerstag 3–4« die Schülerinnen »Bringleb, Öttiker, Keyl, John« zusammen genannt werden, Herbeck hingegen als Mitglied der Gruppe »Dienstag – Freitag 2–3« (S. 248 f.). Ganz offensichtlich oblag es dem Lehrer Cornelius selbst, jedes Jahr eine hohe zweistellige Anzahl von Schülerinnen und Schülern in Gruppen einzuteilen, die (in der Regel am Nachmittag) zwei Stunden pro Woche bei ihm Unterricht hatten: jeweils eine Stunde am Montag und Donnerstag, am Dienstag und Freitag oder am Mittwoch und Samstag. Eine weitere, allerdings undatierte »Alphabetische Liste der Musikschüler«, die auch alle Schülerinnen aus dem Haydn-Manuskript enthält (samt der Klärung »Keil, Rosa«/»Keyl, Math.«), steht auf Seite 225 dieses Notizbuchs.

Den insgesamt eher verwirrenden Aufstellungen im *Notizbuch 38* ist also nicht eindeutig zu entnehmen, wann genau zwischen etwa 1869 und 1871 es allenfalls eine Gruppe mit Ida Herbeck, Agnes John und Rosa Keyl gegeben hat, in der die Unterrichtssequenz zu den Haydn-Streichquartetten durchgenommen worden sein könnte – vielleicht war dies im Schuljahr 1870/71 der Fall, dessen Planung möglicherweise nicht in diesem Notizbuch dokumentiert ist. Auch in einem anderen, in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Unterrichtsmanuskript von Cornelius, das zu Beginn auf den 9. Januar 1871 datiert und mit »Harmonielehre« überschrieben ist, findet sich eine Zwischenüberschrift auf einer eigenen Seite: »Dienstag – Freitag. / 2–3. / Erste Klasse. / (Damen ›Keil‹ etc.) / 1871. / März etc. etc.«.¹⁵

Zusätzliche Informationen bietet das kleinformatige *Notizbuch 42*, in dem Cornelius zwei längere undatierte Sequenzen der Besprechung der Leistungen von Schülerinnen und Schülern sowie der Aufzeichnung von Unterrichtsinhalten widmet.¹⁶ Hier ist als Beispiel dafür ein Eintrag wiedergegeben, in dem er seine eigene Lehrtätigkeit rückblickend kritisch reflektiert, möglicherweise im Rahmen der Nachbereitung einer abgeschlossenen Unterrichtsperiode:

Mon 4–5. / Zweite Klasse der Clavierspielerinnen. / Dreiklang und seine Verwechslungen. Der Dominantaccord und seine Verwechslungen. / Hier sah ich zu spät ein, daß ich auch mit der genauesten Intervallenlehre hätte beginnen müssen. Die Begabung der Schülerinnen ist eine äußerst ungleiche.¹⁷

15 Cornelius *UbH*, fol. 1v bzw. fol. 19r.

16 Cornelius *Nb 42*, S. 86–94 und S. 106–121. Der erste Eintrag in diesem Notizbuch ist auf den 14. September 1867 datiert (S. 1). Die Seitenzahlen sind von späterer Hand und in der Regel nur auf beschriebenen Seiten eingetragen. Viele Seiten sind jedoch unbeschrieben und demgemäß meist unnummeriert geblieben (u. a. 18 leere Seiten zwischen S. 11 und 12, 7 zwischen S. 64/65, 10 zwischen S. 78/79, 9 zwischen S. 81/82, 10 zwischen S. 78/79, usw.) und der größte Teil der beschriebenen Seiten ist undatiert. Bevor die hier zitierten Aufzeichnungen zum Unterricht einsetzen, gibt es einzelne Datierungen von Mai 1868 (zwischen S. 18 und S. 48), auf S. 51 wiederum eine vom 28. Oktober 1867 (»Baß v. Hiller. Frll. Potter«, siehe Notenbeispiel 1) und schließlich einige vom Januar 1873 (S. 75–79). Die Einträge in diesem Notizbuch stammen also mindestens aus den Jahren 1867–1873, dies nicht unbedingt in chronologischer Reihenfolge, und die angesprochenen Bemerkungen zum Unterricht sind innerhalb dieses Zeitraums, der fast die ganze Zeit der Münchner Unterrichtstätigkeit von Cornelius umfasst, nicht eindeutig einzuordnen.

17 Cornelius *Nb 42*, S. 87. Eine Stelle im Lehrplan Harmonie bestätigt, dass Cornelius mit »Intervallenlehre« nicht die moderne Auffassung der Intervalle im chromatischen Raum meint, sondern eine Vertrautheit mit dem System der diatonischen Leiterstufen, das nach modernem Verständnis in den Bereich der Hörschulung gehört:

Direkt anschließend werden die Leistungen einer der aus dem Haydn-Kurs bekannten Schülerinnen besprochen: »I Frl. Ida Herbeck. Fleißig, eifrig, begabt; sehr lobenswerth«, in der »Harmoniestunde der Sängern« (ebenfalls »Mon 4–5«) dann die einer weiteren: »1., Frl. Keyl. Hatte bereits Harmonieunterricht«. ¹⁸ Sowohl Ida Herbeck als auch Rosa Keyl werden später eine Laufbahn als Sängerin einschlagen (hierzu unten mehr), zeigen aber offenbar darüber hinaus noch überdurchschnittliches Interesse an Harmonielehre. Ida Herbeck nimmt in der Gruppe der »Clavierspielerinnen« am Unterricht teil, studiert also möglicherweise neben »Solo-gesang« auch ein zweites »Specialfach«: Pianistische Fertigkeit ist ja nicht zuletzt für eine spätere Karriere als Gesangspädagogin von Vorteil. Zu Agnes John sind in diesem Notizbuch keine vergleichbaren Eintragungen zu finden, aber Rosa Keyl und Ida Herbeck scheinen auf jeden Fall begabte und engagierte Schülerinnen gewesen zu sein, die jeweils als erste Mitglieder ihrer Gruppen besprochen werden. Vielleicht kann daraus gefolgert werden, dass die Unterrichtssequenz der Haydn-Analysen und -Nachbildungen einen – wohl einmalig unternommenen – Versuch Cornelius' darstellt, einer eigens dafür zusammengestellten Gruppe von besonders interessierten Schülerinnen einen außergewöhnlichen Unterrichtsgegenstand zu bieten.

Herausforderungen für den Lehrer durch unausgeglichenes Niveau der Vorkenntnisse werden auch noch an anderer Stelle thematisiert:

Mon 4–5. / Harmoniestunde der Clavierspielerinnen. [...] In dieser Stunde brachte ich es erst gegen Ende der ersten sechs Wochen dazu, die gänzlichen Anfängerinnen so weit nach zu bringen, daß die Stunde von jetzt an mit gleicher Betheiligung Aller gegeben werden kann. ¹⁹

Da an dieser Stunde, die einmal mehr »Mon 4–5« stattfindet, wiederum andere Schülerinnen teilnehmen, darunter eine »Frl. Henriette Herbeck«, ²⁰ müssen auch diese sämtlich undatierten Eintragungen im *Notizbuch 42* wohl aus verschiedenen Schuljahren stammen. Immer wieder werden in Cornelius' Aufzeichnungen auch Elemente einer Hörschulung greifbar, die er offenbar als Vorbedingung für den Harmonie-Unterricht ansieht und bei Bedarf mit den Schülerinnen und Schülern nachholt, wie aus einer ausführlichen Notiz zu einer anderen Gruppe mit männlichen Schülern hervorgeht:

Mit den übrigen Schülern dieser Stunde mußte ich größtentheils Gehör und Treffübungen anstellen. [...] Ich diktirte ihnen kurze melodische Sätze, die ich sie an der Tafel nachschreiben ließ. Ich schrieb ihnen unter anderm auch eine oder zwei Stimmen in einem einfachen Schritt an die Tafel und ließ sie dies absingen, während sie die dritte Stim[m]e auffassen mußten, die ich improvisirte. ²¹

Besonders gelungene Lösungen von Harmonieaufgaben durch die Schülerinnen und Schüler hat Cornelius fallweise in seine Notizbücher kopiert, so auf Seite 51 des *Notizbuches 42* (datiert »28^t Okt 1867«) einen »Baß v. Hiller« von »Frl. Potter«; die Aussetzung des 1. Basses der 16. Übung aus Ferdinand Hillers *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, in der »Bässe

»Dann erst gehe ich auf die Lehre der einzelnen Intervalle auf ihr Verhalten zum Grundton und unter sich, in Dur und Moll, zurück« (Cornelius *Lp*, S. 3 f.).

18 Cornelius *Nb 42*, S. 88 bzw. 92.

19 Ebd., S. 115 f.

20 Ebd., S. 118.

21 Ebd., S. 106 f. Vgl. im Lehrplan Harmonie: »[E]s muß sich hier im ersten Capitel alsbald zeigen ob der Schüler fähig ist, weiter zu folgen, ob er musikalisch zu denken vermag, indem er jedes Intervall, jeden Dreiklang singend anzugeben weiß, und also auch die Kraft hat beides zu denken, ohne daß es sich in Tönen vergegen wärtigt« (Cornelius *Lp*, S. 4).

mit ausschliesslicher Anwendung des Dreiklangs und des Sextenakkordes zu bearbeiten«²² sind (Notenbeispiel 1).



Notenbsp. 1 Bass Nr. 16/1 aus Hiller 1860 (S. 9), ausgesetzt durch »Frl. Potter« und von Cornelius in sein *Notizbuch 42* kopiert (S. 51). Ausstreichen des Verschreibers in T. 5 durch Cornelius; in der Vorlage die Generalbassziffern unter dem System.

An dieser Lösung mag Cornelius die konsequente Führung der Oberstimme gefallen haben. Da sie in seine allererste Zeit an der Münchner Musikschule im Herbst 1867 gehört, wird sie wohl aus einem Erstsemestrigen-Kurs stammen; von einer solchen homophonen Aussetzung eines gegebenen Basses ohne Modulation bis zur Gestaltung eines Streichquartettsatzes, wie sie in den Haydn-Studien gefordert sein wird, ist es für Lehrer wie Schülerinnen ein weiter Weg.

Die Analysen und Nachbildungen in Cornelius' Unterricht

Nach diesem Blick in das Alltagsgeschäft eines Lehrers, der neben dem eigentlichen Unterricht auch noch umfangreiche organisatorische Aufgaben zu bewältigen hat und hinsichtlich der Lehrinhalte aufgrund der unausgeglichenen Vorkenntnisse seiner Schülerinnen und Schüler notgedrungen einen pragmatischen Zugang entwickeln muss, soll in der hier noch zu beantwortenden Frage – derjenigen nach der Einordnung der Haydn-Nachbildungen in Cornelius' Münchner Curriculum insgesamt – nicht ein weiteres Mal auf die in ihnen fassbaren Bezüge zu musikanalytischen und -ästhetischen Konzepten seiner Zeit eingegangen werden, die schon durch Christoph Hust aufgearbeitet worden sind,²³ sondern nochmals ein Blick in Cornelius' direkt vor seinem Stellenantritt 1867 formulierten Lehrplan geworfen werden.

Cornelius nennt im Lehrplan für Harmonie zwar relativ früh und prominent einen systematischen Ansatz mit »Gesetz, Regel, {Übung und} Beispiel und Übung« als konstitutiven Elementen (wobei die »Übung« im Manuskript nachträglich von der vierten an die dritte Stelle vorgezogen worden ist).²⁴ Damit diese vier Elemente »sich durchdringen« können,²⁵ stellt er nicht die ersten beiden, sondern »Übung und Beispiel« ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit und verfolgt ein an den Voraussetzungen der Schülerinnen und Schüler orientiertes Vorgehen, das bei ihren Kompositionsversuchen ansetzen will, die sie »gemacht haben, ehe {ihnen} noch die Regel und das Gesetz bekannt war, welches die Lehre gibt«, denn »schriftlich und praktisch müssen schon Versuche gemacht und erlebt sein, ehe die Lehre mit Erfolg beginnen kann«. In diesem anschließend durch ihn gestalteten Lehrprozess will er dann »jeden neuen Schritt vorwärts wie aus einem inneren Bedürfnis des Schülers hervorgehen« lassen, und auch »[d]ie Phantasie soll nie ganz brach liegen«.²⁶

Dementsprechend beginnt er seinen Unterricht nur mit ganz wenigen »Hauptgrundsätze[n]« der Harmonik, die »den ersten Unterricht nicht erschweren und hem[m]en«. Er legt Wert darauf, dass die Schülerinnen und Schüler von Anfang an lernen, auch die elementarsten Klänge

22 Hiller 1860, S. 9.

23 Hust 2006, insbesondere S. 45–63.

24 Cornelius *Lp*, S. 1. **Streichungen** und {nachträgliche Einfügungen} durch Cornelius im Manuskript, [Zusätze M. S.].

25 Ebd., S. 2.

26 Ebd., S. 1.

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«

– nämlich Tonika und Dominantseptakkord – sofort »folgerichtig und schön zu behandeln«,²⁷ und vermeidet es, ihnen in Gestalt der »übrigen {dissonirenden} Accorde« zu früh übermäßig viel »Material aufzuhäufen«, ehe sie »zu dessen rechter Verwendung geübt« sind.²⁸ Zunächst soll nur mit den »tonischen Dreiklängen« und dem »Dominantseptimenaccord« sowie ihren »Verwechslungen« gearbeitet werden:

Da hat nun der Schüler schon Mittel zur schönsten Musik. Er soll ganze Musikstücke großer Meister analysiren, die mit seltner Ausnahme fast nur auf Basis dieser beiden Harmonien stehen und soll nun hier schon, mit diesen Mitteln sich begnügend, die verschiedenartigste[n] praktischen Übungen machen.²⁹

Mit einer systematischen Vermittlung der Theorie will Cornelius nämlich erst beginnen, wenn die Schülerinnen und Schüler »so wohl zu bezifferten Bässen richtige Accorde, als zu Melodien die entsprechende Harmonie zu geben« imstande sind: Dann sollen sie »alle Accorde systematisch **übersichtlich** aneinanderreihen«. Hierauf folgt nochmals ein praktischer Teil, in dem die Schülerinnen und Schüler »an einem Beispiel von acht oder sechzehn Takten den ganzen Lehrgang wiederholen« und dabei ihre »ganze Erfahrung bethätigen« sollen.³⁰ Der Lehrplan schließt mit der Perspektive auf ein zwar immer noch die höheren Weihen des (dann nicht mehr von Cornelius, sondern von Rheinberger unterrichteten) Kontrapunkts nur vorbereitendes, aber doch schon relativ freies Komponieren nach historischen und – mit Chopin und Schumann – fast schon zeitgenössisch zu nennenden Vorbildern:

Und wenn er [der Schüler] durch diese Recapitulation sich im vollen und ruhigen Besitz aller Mittel der Harmonielehre fühlt, dann soll er den Schulmeister der ihm bis jetzt pflichtschuldigt im Nacken saß, einmal ganz vergessen und thun als könnt' er schon was und über das Accordbeispiel und die Modulationsanlage hinaus schon mit den erworbnen Mitteln das Schöne, das Poetische erstreben; [...] er soll Präludien im Sinne Bachs und Chopins schreiben und Lieder in der Weise Schuberts und Schumanns die oft nur die einfachsten Accorde zur Grundlage haben, dann wird er schon als ein willkom[m]ner Gast in die Lehrsäule des Contrapuncts und der höhern Formen treten.³¹

Ohne Zweifel stehen die Haydn-Nachbildungen nicht an dieser allerletzten Stelle von Cornelius' Harmoniekurs, sondern an der vorletzten: der Wiederholung des ganzen Lehrgangs »an einem Beispiel von acht oder sechzehn Takten«, was auch den auffälligen Umstand erklärt, dass Cornelius in ihnen immer nur die ersten Abschnitte von langsamen Sätzen verwendet, bei denen er zudem oft noch die Wiederholungszeichen weglässt (oder diese zumindest nicht klar notiert) und dadurch eigentlich den Formtypus der Vorlage verändert.

Wenn die Haydn-Analysen an dieser Stelle von Cornelius' Lehrgang verortet werden, wird offenbar, dass es in ihnen nicht zuletzt um praktische Übungen zur »Modulationsanlage« geht: Dies erklärt auch die Auswahl der Ausschnitte durch Cornelius, in denen relativ schnell ungewöhnliche Modulationswege und -ziele auftreten. Er hat in *Joseph Haydn's Quartetten* also wohl in erster Linie nach 16-taktigen Abschnitten mit zunehmend interessanten Modulationen gesucht. Am letzten von ihm analysierten langsamen Satzbeginn, dem des E-Dur-*Adagio* aus op.

27 Ebd., S. 4.

28 Ebd., S. 5.

29 Ebd., S. 4.

30 Ebd., S. 5.

31 Ebd., S. 5 f.

74/3, wird schließlich auch nachvollziehbar, dass er mit diesem Beispiel bereits den Übergang in die letzte Phase seines Kurses vorbereitet, in der es darum gehen wird, »mit den erworbnen Mitteln das Schöne, das Poetische [zu] erstreben«:³²

Dies Stück, mit welchem wir heute die kleine Reihe von Beispielen aus Haydn abschließen ist bei weitem das schönste. Während die früheren Stücke mit Ausnahme des ersten meist nur ein anmuthiges reizvolles Tonspiel entfalteten, dessen Gemüthseinfalt sich auf die Worte des Sängers zurückführen ließ: »Ich singe wie der Vogel singt« begegnen wir hier schon einer Ausdrucksweise welche wie die Offenbarung eines ganz besondern Gemüthszustandes im Tondichter zu uns spricht. Die früheren Stücke hatten im Ganzen etwas generell Ähnliches, bei allem Unterschiedlichen kann man sie im Gedächtniß mit einander verwechseln. Bei diesem vorliegend[em] Liedsatz ist dies nicht möglich, er steht da, wie eine Schönheit unter blos anmuthig jugendlichen Mädchenerscheinungen.³³

Warum überhaupt Haydn?

James Deaville behandelt in seiner umfassenden Darstellung von Cornelius' Tätigkeit als Musikkritiker das Haydn-Manuskript zwar nicht detailliert, sondern erwähnt es nur im Anhang;³⁴ dennoch gibt er im Zusammenhang seiner Diskussion von Cornelius' Verhältnis zur Musik von Haydn einen Hinweis auf einen Ende 1867 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienenen Konzertbericht von Cornelius³⁵ und macht dabei eine Beobachtung, die auch Licht auf die Wahl der Streichquartettsätze im Manuskript wirft: »Cornelius seems to have most favored Haydn's slow movements«.³⁶

Einer der beiden langsamen Sätze von Haydn, die Cornelius in diesem Artikel bespricht, ist eindeutig identifizierbar: Da das Florentiner Quartett im betreffenden Konzert die »Mollquartette in G, D und A von Haydn, Schubert und Beethoven« spielt, muss es sich bei dem »mit Anmuth und Innigkeit vorgetragenen Quartett von Haydn mit seinem H dur-Andante, das wie ein stiller kleiner Waldsee den blauen Himmel spiegelt,«³⁷ um den besprochenen 2. Satz aus dem »Reiterquartett« in g-Moll op. 74/3 (Hob. III:74) handeln. Dieses Stück ist zwar nicht mit *Andante*, sondern mit *Largo assai* überschrieben und steht nicht in H-Dur, sondern in E-Dur, aber das einzige andere Streichquartett in g-Moll von Haydn (op. 20/3, Hob. III:33) enthält ein noch weniger passendes *Poco adagio* in G-Dur als 3. Satz. Zudem kann die sehr schnell vollzogene Modulation in die Dominanttonart H-Dur in op. 74/3 im Rückblick durchaus den irreführenden Eindruck hinterlassen, das Stück stehe insgesamt in dieser Tonart, und überhaupt ist anzunehmen, dass Cornelius erst nach seinem Konzertbesuch Einblick in die Partitur der haydnischen Streichquartette nehmen wird, also seine Einordnung des Satzes als *Andante* tendenziell auf seinem Höreindruck beruht, den ein in diesem Konzert möglicherweise zügig gespieltes *Largo assai* bei ihm hinterlassen hat. Bei Beethovens Quartett op. 132 hingegen beschäftigt er sich auch schon

32 Ebd., S. 6.

33 Cornelius *HQ*, S. 11.

34 Deaville 1993, S. 1794f. (»Unpublished Articles and Sketches for Unpublished Articles by Cornelius«), hier S. 1795: »[Stadtbibliothek Mainz, Peter-Cornelius-Archiv] Musikalien 49[:] analyses of string quartets by Haydn, pp. 5–22.«

35 Cornelius 1867 (abgedruckt in Cornelius 2004, S. 447–450).

36 Deaville 1993, S. 1137.

37 Cornelius 1867, S. 461 (Cornelius 2004, S. 449).

vor dem Konzert mit dem Notentext: »Vorher und nachher brütet man über der Partitur und sinnt über diese Apokalypse in der Bibel unserer großen Tonmeister.«³⁸

Es handelt sich bei dem angeführten Haydn-»*Andante*« also sicher um den Satz, dessen Beginn Cornelius als sechste und letzte Vorlage für Nachbildungen in seinen Lehrgang aufgenommen hat, und es liegt die Vermutung nahe, dass er überhaupt erst durch den Besuch des Konzerts des Florentiner Quartetts in München während des ersten Semesters seiner eigenen Unterrichtstätigkeit an der dortigen Musikschule auf die Idee gekommen ist, langsame Sätze aus Haydn-Quartetten in seinen Unterricht einzubeziehen. Derselbe Artikel enthält davor auch noch den Bericht über ein Konzert der Bilseschen Kapelle,³⁹ in dem nach Berlioz' Ouverture *Le carnaval romain* ebenfalls ein langsamer Satz von Haydn in einer selten gehörten Tonart gespielt wird:

Und welchen schönen Contrast gab nun Bilsse nach diesem blendenden Bilde von Berlioz in dem erhaben einfach gezeichneten Fis dur-Andante von Haydn, welches das volle Quartett allein ausführte. Wie neu, wie von gestern das klang! Aber auch mit welcher Feinheit und Innigkeit des Vortrags wurde es gespielt! Ja da hieß es aus dem lauten Taumel der römischen Welt in einen kleinen deutschen Garten flüchten, wo die Menschen so schön wie die Blumen sind und beide friedlich bei einander wohnen.⁴⁰

Die Ausführung durch »das volle Quartett« meint wohl die orchestral-chorische Wiedergabe eines Streichquartettsatzes, und wie im Fall von op. 74/3 ist anzunehmen, dass es sich dabei wiederum nicht um ein *Andante*, sondern um den 2. Satz *Largo. Cantabile e mesto* in Fis-Dur aus dem Quartett in D-Dur op. 76/5 (Hob. III:79) handelt.⁴¹ Diese Zuordnung bleibt hypothetisch und das betreffende Stück ist durch Cornelius auch nicht in seinen Lehrgang aufgenommen worden, aber dennoch wird in seinem Kommentar seine in dieser Zeit wohl erwachende Motivation spürbar, sich auf der Suche nach geeignetem Unterrichtsmaterial mit Haydn zu beschäftigen.

Der Poetik-Lehrplan als Muster für den der Harmonie?

Der von Cornelius angestrebte Aufbau seines Harmonie-Unterrichts, in dem Theorie nur an zwei Stellen eingebracht wird (zunächst ganz elementar und beim zweiten Mal etwas systematischer) und ansonsten die praktische kompositorische Tätigkeit der Schülerinnen und Schüler im Zentrum steht,⁴² gleicht in auffälliger Weise seinem Vorgehen in der Poetik, das er ebenfalls in einem Lehrplan skizziert hat.⁴³ Mit Blick auf einige Formulierungen in jenem der Harmonie könnte man sogar vermuten, dass dieser nach dem Modell des Poetik-Lehrplans gestaltet worden ist und nicht umgekehrt, etwa wenn die Schülerinnen und Schüler in der Harmonie angehalten sind, »sich zum Dolmetsch in einer Sprache zu bilden ~~deren Gedichte~~ welche sich an der Lösung des Welträthsels versucht.«⁴⁴ Wie Cornelius an dieser Stelle »Gedichte« hineingerutscht und von ihm wieder gestrichen worden sind, so führt auch seine Beobachtung, »daß oft

38 Cornelius 1867, S. 461 (Cornelius 2004, S. 450).

39 Zu Benjamin Bilsse (1816–1902) und seinem Orchester siehe Grotjahn 2003.

40 Cornelius 1867, S. 460 f. (Cornelius 2004, S. 447 f.).

41 Der Beginn dieses Satzes ist – obwohl in Cornelius *HQ* nicht verwendet – ebenfalls in den Anhang dieses Beitrages aufgenommen worden (in der Fassung aus Haydn *Quartetten*). Auch die Herausgeber von Cornelius 2004 (S. 448, Anm. 13) schlagen diesen langsamen Satz als den hier gemeinten vor.

42 Vielsagend ist Cornelius' Bemerkung zu Hauptmann 1853, dem er für seinen Unterricht die Gesetze der Harmonik entnimmt: »Das Studium dieses Werkes selbst werde ich den Schülern erst nach völlig abgeschlossnem Compositionsstercursus anrathen.« Cornelius *Lp*, S. 2.

43 Ebd., S. 7–10.

44 Ebd., S. 2.

die poetischsten Stellen großer Werke sich auf die einfachsten harmonischen Beispiele zurückführen lassen« – die an sein schon besprochenes Prinzip erinnert, dass auch mit den einfachsten Harmonien sofort Musik gemacht werden soll (»Jede, noch so einfache Folge von Accorden ist Gegenstand der aesthetischen Betrachtung«) –, zu einem Vergleich mit der Dichtung: »[D]enn die Worte liegen in der Sprache, nur ihre begriffliche Vereinigung zu einem neuen Gedanken ist die Arbeit des Dichters«. ⁴⁵

Auch in der Poetik will Cornelius nicht in erster Linie eine »Kenntnißnahme aller möglichen älteren und neueren, antiken und romantischen Dichtungsformen« erreichen und somit keine »Bücherkenntniß[e]« vermitteln, sondern »Theorie und Praxis sollten auch hier immer Hand in Hand gehen«, ⁴⁶ und der ehemalige Schauspieler Cornelius kann in der Poetik mit den Schülerinnen und Schülern sogar am Vortrag arbeiten, was in der Musik den Lehrenden des jeweiligen »Specialfachs« vorbehalten bleibt – nicht umsonst figuriert Cornelius im Jahresbericht der Musikschule denn auch als »Lehrer der Harmonie und Rhetorik« (nicht Poetik). ⁴⁷

Dementsprechend setzt er in der Poetik wie in der Harmonie mit einem Minimum an Theorie ein, nämlich einer Wiederholung von »Elemente[n] der deutschen Grammatik«, ⁴⁸ deren folgende »Verwendung [...] zu schöner Darstellung völlig aus dem Innern des Schülers hervorgehen« soll, »ohne daß man zu peinlich an der Vollkom[m]enheit des Einzelnen haften bliebe«. ⁴⁹ So »würden die Hauptgesetze aller Dichtung und alles Vortrags derselben sich ganz unmerklich und scheinbar zufällig entwickeln«, indem die Schülerinnen und Schüler in praktischen Übungen ihnen selbst auf die Spur kommen, nicht indem Cornelius sie ihnen vorweg theoretisch vermittelt. »[K]lassische Beispiele guter Prosa« ⁵⁰ werden ebenso studiert wie »subjective Lyrik [...] zum Muster, zur Analyse, zum Vortrag« ⁵¹ gegeben, und der Lehrer bemüht sich, die Schülerinnen und Schüler »zur Nachahmung anzureizen«. ⁵² Die Vermittlung von systematischer Theorie folgt wie in der Harmonie erst nach solcher Selbstübung:

Dann erst gebe ich dem in dieser Weise vorbereiteten Schüler eine systematische Lehre der Metrik, einen Überblick über alle ihre Mittel. [...] Im fortwährenden Geleit der Selbstübung {und der kritischen Analyse} durchwandre er dann die Formengebiete der klassischen und romantischen Poesie und wenn ihm seine eignen Versuche auch keinen Platz auf dem Parnas gesichert haben, so wird er schon an dem Vortrag und etwa der Composition schöner Dichtungen zeigen, wieviel er dieser Selbstübung zu verdanken hat. ⁵³

Seinen Dienstgebern gegenüber, für die er diese Lehrpläne verfasst und die wahrscheinlich einen stärker regelbasierten Ansatz und weniger künstlerische Ermächtigung der Schülerinnen und Schüler erwarten, meint sich Cornelius fast entschuldigen zu müssen:

Ich vermesse mich damit nicht, Dichter bilden zu wollen, sondern strebe nur den nothwendigen Grad dichterischer Bethätigung und Selbstübung im Schüler zu ermöglichen erreichen der welcher ihm ein unterscheidendes Urtheil über Schön oder nicht schön und damit Geschmack

45 Ebd., S. 3.

46 Ebd., S. 7.

47 *KBMMJb* 1875, S. 6 und sinngemäß auch im Nekrolog im selben Band (Anonym 1875).

48 Wie in der Harmonie auf Hauptmann greift Cornelius in der Poetik auf ein aktuelles Lehrwerk zurück: Koch 1860 (Cornelius 2004, S. 427, Anm. 5).

49 Cornelius *Lp*, S. 7.

50 Ebd., S. 8.

51 Ebd., S. 9.

52 Ebd., S. 8.

53 Ebd., S. 9f.

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«

und richtiges Verständniß der Poesie einzig verleihen und ihm die Erkenntniß der inneren Form verschaffen kann.⁵⁴

Die Verwandtschaft dieses Ansatzes mit dem in der Harmonie ist offensichtlich, und die Haydn-Analysen und -Nachbildungen sind wahrscheinlich analog der Vorgangsweise in der Poetik gestaltet, in der Cornelius Gedichte analysieren und ihren »innersten Inhalt [...] anders ein-
kleide[n]« lässt.⁵⁵

Besonders bemerkenswert erscheint, dass im Zusammenhang dieser Selbstübungen nicht nur eine »Kritik dieser unregelmäßig, ungelehrten Versuche«⁵⁶ der Schülerinnen und Schüler durch den Lehrer zu erwarten ist, sondern dass damit eigentlich auf die »so unentbehrliche Selbstkritik« der angehenden Künstlerinnen und Künstler hingearbeitet wird und dass sogar die gemeinsam studierten und analysierten Meisterwerke ausgesprochen kritisch betrachtet werden, denn »es kann an derselben Stelle ein Anderes, Besseres, Schlechteres stehen – es wird zu entscheiden sein, was den innersten Bedingungen der Schönheit, der Natürlichkeit am meisten anspricht«.⁵⁷ Im Poetik-Lehrplan wird in ähnlicher Weise versucht, nachzuvollziehen, »wie [...] grade diese und keine andre äußere Form die richtige war, oder daß sie es nicht war und daß der Dichter diesmal nicht seine volle Höhe erreichte«.⁵⁸

In den Haydn-Analysen zeigt sich dieser Versuch, auch dessen Streichquartett-Ceuvre als Ergebnis einer sich fortschreitend verbessernden Entwicklung zu zeigen, im bewussten Rückgriff auf ein vermeintliches Frühwerk des Meisters (das, wie Cornelius noch nicht wissen kann, gar nicht von Haydn selbst stammt), und an diesem Beispiel wird das Anliegen des Nachbildungs-Lehrgangs nachvollziehbar erklärt:

Indem wir mit diesem Stück in eine frühere Zeit Haydns, aus op 55 zu op 3 zurückgreifen, belauschen wir den Meister im Werden und wir genießen schon einen Vortheil den wir aus der anhaltenden Beschäftigung mit dem vorigen Stücke gewonnen, daß wir unsre Kritik ~~unser~~ das unterscheidende Urtheil über Mängel und Vorzüge gestärkt finden. Das ist es ja, was wir auf diesem Wege erreichen möchten durch genaues Anschauen und Prüfen von Meisterwerken und durch Versuche zu deren Nachbildung uns künstlerischen Geschmack anzueignen und durch ein geklärtes Anschauen das Schöne voller und inniger zu genießen. So lehrt uns diese frühere Arbeit des Meisters, grade durch die Ähnlichkeit der äußeren Umrisse die spätere Meisterarbeit recht verstehen und erkennen.⁵⁹

54 Ebd., S. 7.

55 Ebd., S. 9.

56 Ebd., S. 1.

57 Ebd., S. 3.

58 Ebd., S. 9.

59 Cornelius *HQ*, S. 3.

S.	Quelle	S.	Edition
1 f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1. <i>Andante più tosto Allegretto</i> f-Moll 2/4, T. 1–26: P & K	1 f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1. <i>Andante più tosto Allegretto</i> f-Moll 2/4, T. 1–26: P & K
3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. <i>Andante</i> C-Dur 2/4, T. 1–18: P & K [S. 4 nicht beschrieben]	15 f.	a., Frl. Rosa Keyl N fis-Moll 2/4 (26 T.) & K
5	2., Frl. John: N <i>Andante</i> a-Moll 2/4 (26 T.) & K	5	2., Frl. John: N <i>Andante</i> a-Moll 2/4 (26 T.) & K
6	3., Frl. Ida Herbeck: N <i>Andante</i> d-Moll 2/4 (26 T.) & K & alternatives Ende (T. 12–26)	6	3., Frl. Ida Herbeck: N <i>Andante</i> d-Moll 2/4 (26 T.) & K & alternatives Ende (T. 12–26)
7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2. <i>Andante con moto</i> B-Dur †2/4§, T. 1–16: P & K	3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. <i>Andante</i> C-Dur 2/4, T. 1–18: P & K [S. 4 nicht beschrieben]
8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2. <i>Adagio</i> F-Dur 6/8, T. 1–20: P & K	17-1	John 1. N G-Dur 2/4 (22 T.)
9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. <i>Andante più tosto Allegretto</i> B-Dur †2/4°, T. 1–24: P & K [S. 10 nicht beschrieben]	17-2	John 2. N B-Dur 2/4 (18 T.)
11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. <i>Largo</i> E-Dur C, T. 1–22: P & K [S. 12 nicht beschrieben]	18-1	Herbeck 1. N <i>Andante</i> D-Dur 2/4 (17 T.)
13	Menuetto/Trio op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. A-Dur †3/4: P & K [S. 14 nicht beschrieben]	7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2. <i>Andante con moto</i> B-Dur †2/4§, T. 1–16: P & K
15 f.	a., Frl. Rosa Keyl N fis-Moll 2/4 (26 T.) & K	17-3	John 3. N C-Dur †2/4§ (16 T.)
17-1	John 1. N G-Dur 2/4 (22 T.)	8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2. <i>Adagio</i> F-Dur 6/8, T. 1–20: P & K
17-2	John 2. N B-Dur 2/4 (18 T.)	9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. <i>Andante più tosto Allegretto</i> B-Dur †2/4°, T. 1–24: P & K [S. 10 nicht beschrieben]
17-3	John 3. N C-Dur †2/4§ (16 T.)	11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. <i>Largo</i> E-Dur C, T. 1–22: P & K [S. 12 nicht beschrieben]
17-4	John 4. »frei« C-Dur †C (16 T.)	17-4	John 4. »frei« C-Dur †C (16 T.)
18-1	Herbeck 1. N <i>Andante</i> D-Dur 2/4 (17 T.)	18-2	Herbeck 2. »frei« fis-Moll 3/8 (20 T.)
18-2	Herbeck 2. »frei« fis-Moll 3/8 (20 T.)	13	Menuetto/Trio op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. A-Dur †3/4: P & K [S. 14 nicht beschrieben]
19 f.	[nicht beschrieben]	19 f.	[nicht beschrieben]
21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3. G-Dur 3/4: P	21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3. G-Dur 3/4: P
22	[Notate aus Choralsätzen von J. S. Bach]	22	[Notate aus Choralsätzen von J. S. Bach]

Tabelle Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten* (Cornelius HQ), Struktur der Quelle (links) und Neuordnung ihres Inhalts in der Edition (rechts). – Mit Schattierung: Vorlagen, ohne Schattierung: Schülerinnen, **geschwärzt**: nicht in den Kontext der Nachbildungen langsamer Sätze gehörend. – **P**: Partitur Haydn, **K**: Kommentar Cornelius, **N**: Nachbildung Schülerin, (*) von Roman Hoffstetter (nicht von Haydn), †) mit Auftakt, §) mit ungewöhnlicher Modulation im 1. Teil (in die Tonart der III. Stufe in Dur), °) ohne Modulation im 1. Teil; S. 17/18: vier Arbeiten von Agnes John, zwei von Ida Herbeck auf je einer Seite.

Umstellung der Reihenfolge des Materials in der Edition

Für die in diesem Band enthaltene Edition des Manuskripts⁶⁰ wurde versucht, das in ihm enthaltene Material so anzuordnen, dass die durch Cornelius analysierten Abschnitte aus Haydns Quartetten jeweils zusammen mit den dazugehörigen Nachbildungen seiner Schülerinnen betrachtet werden können. Wie der Aufstellung des Inhalts des Manuskripts zu entnehmen ist (siehe die linke Hälfte der Tabelle), stehen die Analysen in seiner ersten, die Nachbildungen hingegen großteils in seiner zweiten Hälfte, wohl weil Cornelius' Vorbereitung seiner Vorlesungsreihe jeweils weiter fortgeschritten war, als die Schülerinnen ihm Abschriften ihrer Nachbildungen von bereits analysierten Stücken abgeben konnten.⁶¹ So hatte er seine zweite Analysestunde über op. 3/2 (S. 3) wohl bereits konzipiert und sogar schon gehalten, als er die Nachbildungen zum in der ersten Stunde (S. 1f.) behandelten Abschnitt aus op. 55/2 erhielt, die er deswegen erst anschließend an op. 3/2 in sein Heft kopieren und kommentieren konnte (Nachbildungen von Agnes John auf S. 5 und von Ida Herbeck auf S. 6). Außerdem bezieht sich auch die erst auf Seite 15f. ins Manuskript aufgenommene und besprochene Nachbildung von Rosa Keyl eindeutig auf den zuallererst analysierten Abschnitt aus op. 55/2, wie nicht nur der Struktur der Arbeit von Rosa Keyl an sich, sondern auch verschiedenen Formulierungen in Cornelius' Kommentar zu entnehmen ist, der die Nachbildung detailliert mit dem Vorbild vergleicht.⁶² Alle drei erwähnten Nachbildungen dieses Satzes stehen wie ihre Vorlage (f-Moll) in Molltonarten (fis-Moll, a-Moll, d-Moll) und umfassen wie sie genau 26 Takte im 2/4-Takt, die in zwei der drei Nachbildungen mit *Andante* überschrieben sind (nach der Vorlage *Andante più tosto Allegretto*). Sie sind gemäß der ihnen jeweils vorangestellten Nummerierung (»a.« – »2.« – »3.«) in der Edition in der Reihenfolge Keyl – John – Herbeck angeordnet; warum die Version von Rosa Keyl erst viel weiter hinten Eingang ins Manuskript gefunden hat, muss offen bleiben. Allerdings erscheint es angesichts der sich in Cornelius' Notizbüchern stetig ändernden und immer wieder neu entworfenen Gruppenzusammensetzungen als durchaus denkbar, dass Rosa Keyl später in diese Gruppe eingetreten ist und die erste Aufgabe nachgeholt hat. Oder hat sie umgekehrt – vielleicht krankheitsbedingt – die Gruppe früher wieder verlassen und nachträglich doch noch die erste Aufgabe abgegeben?

Auch bei den auf den Seiten 17 und 18 gesammelt aufgenommenen Nachbildungen von Agnes John und Ida Herbeck wurde versucht, sie ihren wahrscheinlichen Vorlagen zuzuordnen, was eine schwierigere Aufgabe darstellt, da Cornelius diese Arbeiten nicht kommentiert hat. Die Zuordnung fällt bei den möglichen Nachbildungen von op. 3/2 nicht immer eindeutig aus, auch wenn die betreffenden Stücke von Agnes John und von Ida Herbeck sämtlich in Durtonarten und im 2/4-Takt ohne Auftakt stehen und wie die Vorlage geringfügig länger sind als die regelmäßigen 8+8 Takte. Beim dritten Stück von Agnes John hingegen erscheint die Zuordnung zu op. 71/3 fraglos und überzeugend, da diese Nachbildung neben der Länge und dem Auftakt sogar den ungewöhnlichen Modulationsweg im 1. Teil von der Vorlage übernimmt (Haydns op. 71/3 moduliert von B-Dur nach d-Moll, Agnes John von C-Dur nach e-Moll).

60 Zirwes et al. 2024, S. 77–101.

61 Vgl. die Absichtserklärung im Lehrplan: »Für den Lauf des Unterrichtes verlange ich von den Schülern in jeder Stunde eine Abschrift ihrer Arbeiten, welche ~~mein~~ ^{meint} ~~Eigenthum~~ ^{Eigentum} der Schule bleibt und mir ein Bild von dem Weg ihrer Entwicklung geben [sic]; auch werden manche glückliche Entwicklungsmomente der begabteren Schüler als Beispiele und Anknüpfungspunkte für später Kom[m]ende zu benutzen sein.« Cornelius *Lp*, S. 1.

62 Etwa »Bei Haydn ist die Dominante schon in Takt 15 erreicht, sie wird in Takt 16 bestärkt und bestätigt«, »Die Wendung nach B moll Takt 9–12 ist bei Haydn fest cadenzirt« oder »Wie fest schreitet dagegen bei Haydn der Baß von B durch H nach der Dominante C von F moll«. Cornelius *HQ*, S. 15.

Praktische Durchführung: eine möglicherweise gescheiterte Unternehmung ...

Zu den übrigen von Cornelius analytisch kommentierten Abschnitten aus Werken Haydns sind entweder keine Nachbildungen mehr entstanden oder aber die ganze Unterrichtssequenz wurde trotz bereits erfolgter Vorbereitung vorzeitig abgebrochen. Auf diese zweite Möglichkeit könnte eine vielleicht allzu große und nicht angemessen überbrückbare Differenz hinweisen, die sich zwischen den Vorlagen und den Nachbildungen auftut: Die von Cornelius analysierten Sätze Haydns reihen ausgesprochene Sonderfälle aneinander, die einen Einblick in unregelmäßige und anspruchsvolle kompositorische Lösungen bieten, während den Arbeiten seiner Schülerinnen ausnahmslos anzumerken ist, dass sie sich satztechnisch auf einem nicht besonders fortgeschrittenen Niveau bewegen und mit viel grundlegenden Problemen zu kämpfen haben. Möglicherweise sieht Cornelius selbstkritisch ein, dass er seine Schülerinnen mit komplexen Harmoniefolgen wie denjenigen im E-Dur-*Largo* aus op. 74/3 überfordert und dass er in seinem schon dargestellten Bestreben, mit den Haydn-Nachbildungen den Schülerinnen nicht zuletzt Anregungen in Hinblick auf modulatorische Prozesse zu geben, zu schnell fortgeschritten ist. Am Beispiel von Agnes Johns Nachbildung von op. 55/2 in a-Moll (S. 5) und Cornelius' Kommentar dazu wird deutlich, dass den Schülerinnen die Voraussetzungen in Bezug auf normale Modulationsprozesse in leitereigene Tonarten fehlen, um die haydnischen Eigenheiten einordnen und nachbilden zu können, mit denen sie Cornelius in schneller Folge konfrontieren wird:

Das Aushalten des Quartsextaccordes Takt 24 ist sehr hinderlich. Takt 13–14 ist die Auflösung nach Fis dur an und für sich ganz interessant, aber für dies kurze Stück ist sie allzu leiterfremd, und sie bereitet nicht einmal E dur, in welchem sie ja auch leiterfremd ist, gut vor, nein! der unerbittliche Quartsextaccord von E tritt auch hier allzu heftig ein, ohne angeklopft zu haben.⁶³

Demnach könnte Cornelius seinen Unterricht zu den Haydn-Analysen und -Nachbildungen schon nach wenigen Stunden wieder abgebrochen oder sich zumindest fortan auf die Analyse der Stücke von Haydn beschränkt haben. Ohnehin ist auch die Frage nach der Praktikabilität dieses ganzen Unterrichtskonzepts der »Nachbildung von Meisterwerken« zu stellen, hinsichtlich derer einige Aspekte klärungsbedürftig erscheinen: Diente Cornelius' Manuskript tatsächlich zur Gänze der Vorbereitung seines Unterrichts oder handelt es sich dabei zumindest teilweise auch um eine nachträgliche Dokumentation desselben? Es ist kaum vorstellbar, dass eine nicht nur im schriftlichen, sondern gewiss auch im mündlichen Ausdruck versierte Lehrperson wie Cornelius in einer Kleingruppe von nur drei bis fünf Schülerinnen einen vorweg ausformulierten analytischen Text abgelesen haben könnte, statt mit den Schülerinnen im Gespräch angesichts von Haydns Partitur diese Analyse erst zu entwickeln. Wie hätte er gleichzeitig zum Vorlesen aus seinem Manuskript den Schülerinnen die analysierten Partituren zugänglich machen sollen? Angesichts der dicht gedrängten Folge von einstündigen Unterrichtseinheiten ohne Pausen in Cornelius' Stundenplan ist es ebenfalls kaum denkbar, dass er Zeit dafür hatte, die zu analysierenden Sätze Haydns vor der Stunde nochmals an die im Unterrichtsraum wahrscheinlich vorhandene Tafel zu schreiben. Außerdem mussten die Schülerinnen diese Partituren anschließend auch noch selbst abschreiben, um sie als Hausaufgabe nachbilden zu können – auch diese Arbeit kann aufgrund des dafür nötigen Zeitaufwands unmöglich innerhalb der einen zur Verfügung stehenden Stunde erfolgt sein. Was im heutigen Musiktheorie-Unterricht mit seinen selbstverständlich verfügbaren Möglichkeiten der mechanischen oder

63 Ebd., S. 5.

digitalen Reproduktion, Vervielfältigung, Projektion und Versendung von schriftlichen Unterlagen ohne großen Aufwand realisierbar wäre, muss unter den technischen Voraussetzungen um 1870 etwa folgendermaßen abgelaufen sein:

- Als Vorbereitung auf den Unterricht wählt Cornelius das mit den Schülerinnen zu besprechende Stück von Haydn aus und schreibt es in sein Heft ab (op. 55/2 auf S. 1) – im Sinne des eingangs angesprochenen Exzerpts »[a]us *Joseph Haydn's Quartetten*«. Wenn er nicht privat über eine große Sammlung an Musikalien verfügt, tut er dies wohl in der Bibliothek der Musikschule, sucht vielleicht gleich mehrere zu besprechende Stücke auf einmal aus, kopiert sie jeweils an den Beginn einer Seite und lässt deren Rest und allenfalls noch Seiten dazwischen frei, auf denen er später seine Kommentare und die Nachbildungen der Schülerinnen nachtragen wird.
- Den eigentlichen Unterricht hält Cornelius am Klavier, während die Schülerinnen hinter oder neben ihm sitzen oder stehen. Alle blicken gemeinsam auf sein Heft mit dem Exzerpt; Cornelius spielt den von ihm ausgewählten Satz vor und analysiert ihn aus dem Stegreif, die Schülerinnen beteiligen sich vielleicht am Gespräch und machen sich möglicherweise Notizen.
- Da für Cornelius nach dieser Stunde sofort die nächste Unterrichtseinheit mit einer anderen Gruppe folgt, überlässt er den Schülerinnen der Haydn-Gruppe nach ihrer Stunde sein Heft, damit sie das eben gemeinsam analysierte Stück abschreiben können, das sie als Hausaufgabe nachbilden sollen. Deswegen befinden sich die Haydn-Exzerpte auch in einem separaten Heft. Die Schülerinnen geben ihm dieses Heft zurück, sobald sie je für sich mit dem Abschreiben der Vorlage fertig sind, während er selbst schon die nächste Stunde hält.
- In seiner Nachbereitung schreibt Cornelius unter der im Unterricht analysierten Partitur auf dem noch freien Teil der betreffenden Seite nieder, was er mit den Schülerinnen besprochen hat. Nach der ersten Stunde, in der er viele Grundlagen vermittelt hat, wird dieser Text so lang, dass er auch noch die folgende Seite 2 des Heftes füllt. Oben auf Seite 3 wird mit op. 3/2 als Vorbereitung auf die nächste Stunde der neue zu analysierende Abschnitt hingeschrieben, falls er nicht ohnehin aus der angesprochenen längerfristigen Vorbereitung bereits dort eingetragen ist.
- In der zweiten Stunde analysiert Cornelius mit seinen Schülerinnen in vergleichbarer Weise op. 3/2. Sie schreiben anschließend an die Stunde wieder diese Vorlage ab. Außerdem können sie bei Bedarf oder Interesse Cornelius' nun schriftlich vorliegende Analyse von op. 55/2 nachlesen oder sogar ebenfalls abschreiben, und in der Nachbereitung formuliert Cornelius wieder seine im Unterricht mit den Schülerinnen entwickelte Analyse von op. 3/2 aus und füllt mit diesem Text die Seite 3 des Heftes (warum Seite 4 unbeschrieben bleibt, ist offen). Dieser Prozess der Analyse der Vorlagen kann in dieser Form weitergeführt werden. Es scheint allerdings auch nicht völlig undenkbar, dass Cornelius seine Analyse schon vor der jeweiligen Stunde vorlesungsartig ausformuliert hat und sie dann während der Stunde mit den Schülerinnen durchgeht.
- Mit geringer zeitlicher Verschiebung beginnt der mit dem Analyseprozess eng zusammenhängende Umgang mit den Nachbildungen: In der zweiten Stunde geben mindestens Agnes John und Ida Herbeck Cornelius Reinschriften ihrer eigenen Nachbildungen von op. 55/2 ab, die Cornelius einsammelt und in der Folge in sein Heft kopiert und mit einem Kommentar versieht (die Nachbildung von Agnes John auf Seite 5, diejenige von Ida Herbeck auf Seite 6).

- Er kann diese Nachbildungen entweder sofort nach Erhalt besprechen (und mit der in seinem Heft enthaltenen Vorlage vergleichen) oder dies erst in der nächsten Stunde tun, nachdem er sie ebenfalls ins Heft kopiert hat.
- Auch bei seiner eigenen Alternativversion des Schlusses zur Nachbildung von Ida Herbeck (S. 6 unten) bleibt offen, ob er sie schon in der Stunde improvisiert und in der Nachbereitung aufgeschrieben oder erst nachträglich komponiert hat.
- Auf jeden Fall scheint Cornelius durch das Zusammentragen aller Vorlagen, Analysen, Nachbildungen, Kommentare und Alternativlösungen kontinuierlich darauf hinzuwirken, das anfänglich von leeren Seiten durchsetzte Haydn-Exzerpt nach und nach zu einer lückenlosen Dokumentation eines wie dargestellt facettenreichen Unterrichtsprozesses anzureichern.

Dass die Nachbildungen der Schülerinnen der modulatorisch immer komplexeren Faktur der Vorlagen teilweise nicht gerecht werden, ist als mögliches Problem, das zum Abbruch dieser Unterrichtssequenz geführt haben könnte, schon angesprochen worden (es hätte keinen Sinn gemacht, den Schülerinnen immer noch außergewöhnlichere Beispiele als Vorlagen zu geben). Ein weiterer und vielleicht gewichtiger Grund könnte in dem Umstand liegen, dass sich der ursprüngliche Zeitplan von Cornelius nicht mehr aufrechterhalten ließ, da es im Verlauf der Sequenz immer schwieriger wurde, sowohl die wahrscheinlich wachsende Zahl der Nachbildungen des zuletzt durchgenommenen Werkes zu besprechen als auch jeweils wieder ein neues Stück als Vorlage zu analysieren. Aufgrund des beschriebenen anzunehmenden Arbeitsprozesses hätten die Schülerinnen in einer Stunde wahrscheinlich

- die Aufgabe der letzten Stunde abgegeben,
- von Cornelius Rückmeldung entweder direkt dazu oder aber zu ihrer Aufgabe der vorletzten Stunde erhalten,
- im Unterricht gemeinsam mit ihm ein neues Stück analysiert und danach abgeschrieben, um es wiederum bis zur nächsten Stunde nachzubilden.

So trug in paradoxer Weise wohl gerade der Erfolg seines Unterrichts, der sich in Form vieler erarbeiteter Nachbildungen niederschlug, dazu bei, den Fortschritt dieses Unterrichts tendenziell zu beeinträchtigen: Aufgrund der beschränkten Zeit musste sich Cornelius entscheiden, eher Nachbildungen zu besprechen oder aber neue Vorlagen zu analysieren. Der weitere Inhalt des Manuskripts, in dem ausformulierte Analysen von neuen Stücken einerseits und unkommentierte Sammlungen von Nachbildungen andererseits nebeneinander stehen, deutet darauf hin, dass er sich tendenziell für die Analyse von neuen Stücken entschieden hat.

Einen besonders interessanten Teil seines Haydn-Manuskripts bildet die kurze Passage, in der Cornelius selbst den Schluss von Ida Herbecks Nachbildung von op. 55/2 nochmals »freier ausarbeitet« (S. 6) und ein alternatives Ende zur Version seiner Schülerin komponiert, an dem deutlich wird, worauf er mit dieser Übung der »Nachbildung von Meisterwerken« eigentlich hinaus will: Er nimmt die bereits von Haydn (T. 20–22) vorgeführte dreitaktige Prolongation der Harmonie der neapolitanischen II. Stufe sinngemäß auf (in seiner »Abänderung« T. 21–23), versetzt sie aber – den Lagen der Instrumente innerhalb der von f-Moll zu d-Moll veränderten Tonart gemäß – in einen anderen Außenstimmensatz, der ebenso folgerichtig in die abschließende Kadenz in der Grundtonart zurückführt wie der ursprünglich von Haydn entwickelte (Notenbeispiel 2).

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«

J. Haydn: op. 55/2, 2. **Andante più tosto Allegretto** (*Joseph Haydn's Quartetten*, Bd. 5, S. 35 f.)

P. Cornelius: Abänderung der Nachbildung von Frl. Ida Herbeck (*Aus Joseph Haydn's Quartetten*, S. 6)

Notenbsp. 2 Haydn: op. 55/2, 2. Satz (nach der Edition Haydn *Quartetten*, Bd. 5, S. 35 f.) und Cornelius' Abänderung des Schlusses der Nachbildung von Ida Herbeck (Cornelius *HQ*, S. 6). Reduktion auf Außenstimmen und Generalbassbezeichnung. Haydn, T. 25, Bass: im Kleindruck Angleichung des Rhythmus der Vc.-Stimme durch Cornelius.

Diese auch rein handwerklich interessante Prozedur soll hier als durch Cornelius selbst vorbildhaft realisierte Lösung seiner im Lehrplan für Poetik formulierten Aufgabe interpretiert werden, »daß er [der Schüler] mir den innersten Inhalt von Gedichten solcher Meister anders einkleidet, daß er dem Gefühl eine andre Form gibt«. Wie laut Cornelius in der Dichtung die hier angesprochenen Meister »Göthe, Eichendorff, Uhland[,] Heine«⁶⁴ Gefühle in Gedichte gegossen haben, die nachempfunden und in eine neue sprachliche Form übersetzt werden sollen, so sind es in der Übertragung dieser Idee auf die Musik die großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven, deren ganz individuelle harmonische Entwürfe zu analysieren und in verwandelter Form wiederzugeben sind, denn: »Diese drei Meister bilden für den Moment in welchem wir leben die sicherste Orientirung für das was schön ist. Ihre Werke sind in einer Weltsprache geschrieben, die Allen verständlich ist. Hier sind wir sicher das Schöne im[m]er und überall zu finden.«⁶⁵ Dabei geht es Cornelius, wie er auch in seiner eigenen Lösung der Aufgabe demonstriert, gar nicht um eine strenge Stilkopie eines Satzes à la Haydn, sondern dessen struktureller Grundriss darf auch (oder soll sogar) in einer zeitgenössisch-romantischen Sprache überbaut werden: Auch eher weit hergeholt Tonartverbindungen findet Cornelius, wie schon am Beispiel der Nachbildung des selben Stücks von Agnes John zitiert, »an sich ganz intressant«.⁶⁶

Von einer wahrscheinlich ebenfalls geplanten Sequenz zu Menuetten von Haydn wurde dann nur noch die erste Analyse gehalten, und die abschließenden »freien« Übungen von Agnes John und Ida Herbeck mögen – da sie vielleicht nicht repräsentativ genug geraten sind, um für den krönenden Abschluss seines Harmonie-Lehrgangs im Übergang zur ernsthaft poetischen Komposition stehen zu können – wohl eher als Teil von Cornelius' Versuch zu verstehen sein, die Unterrichtssequenz zu langsamen Sätzen Haydns, deren Anforderungen die zeitlichen Möglichkeiten innerhalb des Harmonielehre-Kurses an der Münchner Musikschule zu dieser Zeit übersteigen, mit einer versöhnlichen Schlussaufgabe abzurunden. Dass er sie ebenfalls in seine Dokumentation aufnimmt, führt auch vor Augen, dass sich Cornelius wirklich ernsthaft für die »Versuche« seiner Schülerinnen und Schüler interessiert, »sich musikalisch auszusprechen«, wie er das in seinem Lehrplan angekündigt hat.⁶⁷

64 Cornelius *Lp*, S. 9.

65 Cornelius *HQ*, S. 1.

66 Ebd., S. 5.

67 Cornelius *Lp*, S. 1.

... und langfristiger Erfolg

Mindestens zwei der drei Schülerinnen, deren Haydn-Nachbildungen Cornelius kommentiert hat, entfalten nach Beendigung ihres Studiums beachtliche Karrieren als Sängerinnen. Ida Herbeck (1851–1915) wird offenbar bereits 1872 direkt von der Musikschule an die Münchner Hofoper engagiert, wechselt 1873 ans Mannheimer Hoftheater, beendet nach ihrer Heirat mit dessen technischem Direktor Oskar Auer ihre Bühnenkarriere und wird Hochschullehrerin mit Anstellungen in Mannheim, Dresden und Berlin.⁶⁸ Im Frühjahr 1912 vertritt sie in der großen Berliner Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf* die Musikpädagogik.⁶⁹ Bereits 1902 kommen in Dresden in einem »Weihnachts-Concert [...] unter gefälliger Mitwirkung von Gesangsschülerinnen der Frau Ida Auer-Herbeck« zwei von Cornelius' *Weihnachtsliedern* op. 8 zur Aufführung.⁷⁰

Rosa Keyl tritt 1891 als private Gesangslehrerin in München in Erscheinung: Sie veranstaltet ein Konzert ihrer Schülerinnen, bei dem auch einzelne Hofmusiker mitwirken, darunter der Klarinettist Wittstadt [sic];⁷¹ bereits ein Jahr später wird sie im *Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern* unter dem Namen Rosa Wittstatt-Keyl als Hofsängerin genannt (und Bernhard Wittstatt als Klarinettist mit Verpflichtung zur Bassklarinetten).⁷² Als Rosa Wittstatt-Keyl 1897 einen Liederabend in München gibt, streut sie Reminiszenzen an ihre Studienzeit an der Königlichen Musikschule, die mittlerweile Königliche Akademie der Tonkunst heißt, in ihr Programm ein und singt neben einem Lied von Josef Gabriel Rheinberger auch vier Lieder von Peter Cornelius: »Erwachen«/»Am Morgen« aus den nachgelassenen *Brautliedern*, »Ein Ton« op. 3/3, »Schmetterling« op. 1/4 und das »Wiegenlied« op. 1/3 (Programm siehe Abbildung 2).⁷³

Die Schülerinnen von Cornelius' Haydn-Lehrgang pflegten also Kompositionen ihres Lehrers in ihre Programme aufzunehmen. So beruhen denn die Formulierungen im Nachruf auf Peter Cornelius, der 1875 im Jahresbericht der Musikschule erscheint, durchaus auf echter Wertschätzung, die auch eine von Seiten der Schülerinnen und Schüler gewesen sein muss. Sie haben wohl nicht zuletzt sein Bemühen um ungewöhnliche didaktische Ansätze geschätzt, wie sie in den Haydn-Nachbildungen dokumentiert sind, die sich wie dargestellt seiner eigenen späten Entdeckung von Haydns Streichquartetten verdanken:

Was hier besonders hervorgehoben werden muss, ist die segensreiche Tätigkeit, die Cornelius als Lehrer an unserer Schule entfaltet hat. Er besass in hohem Grade die Gabe, seine Schüler anzuregen und sich in ihren Geist hinein zu versetzen. Bis an seinen Tod bewahrte er sich eine ungewöhnliche Frische und Jugendlichkeit, und wie er selbst eine für das Höchste und Edelste begeisterte Natur war, so wusste er auch seine Schüler für die idealsten Ziele zu erwärmen. Er war jung mit seinen Schülern, er strebte und arbeitete mit seinen Schülern, dafür wurde er mit seltener Hingabe von ihnen verehrt und geliebt. [...] Nicht bloss der Lehrer in der Rhetorik und Harmonie-

68 Kutsch/Riemens 2003, S. 175.

69 »Die Frau im Beruf. Gruppe 18: Die Frau in der Musik. [...] Unterabteilung II: Pädagogik und Musikwissenschaft. [...] a) Musikpädagogische Arbeiten. Ida Auer-Herbeck [...]«. *DFHB* 1912, S. 55–57.

70 »Dresden. [...] 14. Dezember 1902. Weihnachts-Concert (44. Aufführung) unter gefälliger Mitwirkung von Gesangsschülerinnen der Frau Ida Auer-Herbeck [...]. Cornelius (Zwei Weihnachtsgesänge für Sopran mit Begleitung der Orgel: a. Christbaum, b. Christkind [Frl. {Natalie} Ziller]).« *NZfM* 1903, S. 282.

71 »München, Mai 1891. [...] Zu nennen sind ferner die beiden Productionsabende, welche die Gesangslehrerinnen Frau E. Kaula und Frl. Rosa Keyl je mit ihren Schülerinnen, ebenfalls im Museumsaal, veranstaltet haben [...]. Im [...] Concert Keyl [wirkten] die HH. Hofmusiker Hoyer (Horn), Wittstadt (Clarinetten) und Zwerger (Harfe) mit.« *MWb* 1891, S. 368.

72 »K. Hofmusik-Intendanz. [...] Vokal-Musik. [...] Alt: [...] Rosa Wittstatt-Keyl [...]. Hofmusiker. [...] Klarinette: [...] Bernh. Wittstatt (zugl. Baß-Klarinettist)«. *HSHbKB* 1892, S. 154–156.

73 Konzertprogramm *Lieder-Abend Rosa Wittstatt-Keyl*, München – Museum, 15.3.1897, Beilage zu *MKTA* 1897.

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«

lehre, sondern der ganze Mensch mit seinem warmen und edlen Herzen, mit seinem unermü-
dlichen Fortschrittsdrang, mit seiner viel umfassenden Bildung, mit seinem regen Interesse für die
Gesamtaufgabe und Thätigkeit der Schule ist es, den wir in Cornelius betrauern, und dessen
Andenken nie in uns erlöschen wird.⁷⁴

MÜNCHEN - MUSEUM.

Montag, den 15. März 1897, Abends 7 Uhr:

LIEDER-ABEND
von
Rosa Wittstatt-Keyl

unter gütiger Mitwirkung der Herren

Ernst Reichenbächer, **Franz Drechsler,**
kgl. Kammermusiker (Oboe), kgl. Hofmusiker (Violine),

Ludwig Maier,
Lehrer an der kgl. Akademie der Tonkunst (Klavier).

PROGRAMM.

I. a) „Caro mio ben“, Arie **Tommaso Giordani.**
b) „O del mio dolce ardor“, Arie aus „Paris
und Helena“ **Ch. W. von Gluck.**
c) „La nuit monte“, Serenade **Josef Haydn.**
für Gesang von P. Viardot.
d) „Freudvoll und leidvoll“ } **Ludwig van Beethoven.**
e) „Neue Liebe, neues Leben“ }

II. **Präludium, Romanze und Bursche** aus der Suite
op. 27 F-dur No. II für Violine . . . **Franz Ries.**

III. a) „Adieu!“ } **Franz Schubert.**
b) „Vor meiner Wiege“ }
c) „Gretchen am Spinnrade“ }
d) „Rastlose Liebe“ }

IV. **Drei Romanzen für Oboe und Klavier, op. 94** . **Robert Schumann.**

V. a) „Erwachen“ } **Peter Cornelius.**
b) „Ein Ton“ }
c) „Schmetterling“ }
d) „Wiegenlied“ }
e) „Von ewiger Liebe“ **Johannes Brahms.**
f) „Vorüber!“ **Josef von Rheinberger.**

Hfügel aus der kgl. Hofpianofortefabrik von **J. Mayer & Co., München.**

Eintrittskarten

Nummerirter Sitz 3 Mk., Unnummerirter Sitz 2 Mk., Kategoriekarte 1 Mk.
sind zu haben in der kgl. Hofmusikalienhandlung von **Otto Halbreiter,**
Promenadeplatz 16, sowie Abends an der Kasse.
Programme mit Liedertext à 20 Pfg.

Kassa-Eröffnung 6 1/2 Uhr. Ende gegen 9 Uhr.

J. Schreiber, München, Rosenthal 6.

Abb. 2 Konzertprogramm *Lieder-Abend Rosa Wittstatt-Keyl*,
15.3.1897 (Beilage zu MKTA 1897).

74 Anonym 1875, S. 37.

Literatur

- Anonym 1875 | Anonym: Nekrologe. Peter Cornelius, in: *KBMMJb* 1875, S. 36 f.
- Cornelius 1867 | Peter Cornelius: München, Ende November. (Schluß.), in: *Neue Zeitschrift für Musik* 34/63/52 (20.12.1867), S. 460 f. (abgedruckt in Cornelius 2004, S. 447–450).
- Cornelius 2004 | Peter Cornelius: *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James A. Deaville, Mainz: Schott 2004.
- Cornelius HQ | Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, D-MZs PCA Mus. ms. 49. Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 77–101, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-77>).
- Cornelius Lp | Peter Cornelius: *Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München*, D-MZs PCA Nb 61. Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 23–27, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-23>).
- Cornelius Nb 38 | Peter Cornelius: *Notizbuch* 38, D-MZs PCA Nb 38.
- Cornelius Nb 42 | Peter Cornelius: *Notizbuch* 42, D-MZs PCA Nb 42.
- Cornelius UbH | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch/Harmonielehre*, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus. Hs.4795, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1000ECE0>.
- Deaville 1993 | James A. Deaville: *The Music Criticisms of Peter Cornelius*, PhD Diss. Northwestern University 1986, Ann Arbor: University Microfilms International 1993.
- DFHB 1912 | *Ausstellung Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin u. Königin*, Berlin: Mosse 1912.
- Feder 1998 | Georg Feder: *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München: C. H. Beck 1998.
- Grotjahn 2003 | Rebecca Grotjahn: Die Entdeckung der Terra incognita – Benjamin Bille und sein reisendes Orchester, in: *Le Musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hg. von Christian Meyer, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2003 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Bd. 1), S. 253–281.
- Hauptmann 1853 | Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853.
- Haydn Quartetten | *Joseph Haydn's Quartetten für zwei Violinen, Viola & Violoncello, Partitur-Ausgabe*, Mannheim: K. Ferd. Heckel o. J., 6 Bd. (PN 752–757).
- Hiller 1860 | Ferdinand Hiller: *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, Köln: Du Mont-Schauberg 1860.
- HSHbKB 1892 | *Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern 1892*, München: Oldenbourg [1892].
- Hust 2006 | Christoph Hust: On the Methods, Goals, and Limitations of Music Analysis: The Haydn Lectures of Peter Cornelius, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 13 (2006), S. 43–74.
- KBMMJb 1875 | *Erster Jahresbericht der k. Musikschule in München. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1874/75*, München: Wolf & Sohn 1875.
- Koch 1860 | Karl Friedrich Koch: *Deutsche Grammatik nebst den Tropen und Figuren und den Grundzügen der Metrik und Poetik*, Jena: Mauke 1860.
- Kutsch/Riemens 2003 | Anonym: Art. Auer-Herbeck, Ida, in: *Großes Sängerlexikon*, hg. von Karl Joseph Kutsch und Leo Riemens, München: K. G. Saur 2003, Bd. 1, S. 175.
- MKTA 1897 | *Münchener Kunst- u. Theater-Anzeiger* 10/3301 (15.3.1897).
- MWb 1891 | D.: München, Mai 1891. Uebersicht der Concerte des Winters 1890/91 (Schluss), in: *Musikalisches Wochenblatt* 22/28 (9.7.1891), S. 368.
- NZfM 1903 | Aufführungen, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 70/99/18 (29.4.1903), S. 281 f.
- Tyson/Robbins Landon 1964 | Alan Tyson/H. C. Robbins Landon: Who composed Haydn's Op 3?, in: *The Musical Times* 105/1457 (1964), S. 506 f.
- Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien, Traverso in Brüssel und Komposition in Feldkirch. Nach Lehrtätigkeit beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband, an der Musikhochschule Trossingen und am Vorarlberger Landeskonservatorium trat er 2007 eine Stelle an der Hochschule der Künste Bern an, wo er für das Institut Interpretation verantwortlich ist und musiktheoretische Fächer unterrichtet.

Anhang: Cornelius' Quelle für die Abschrift der Vorlagen

Haydn Quartetten (Titelblatt siehe Abbildung 1).

The image displays three pages of musical notation for Haydn's quartets. The first page (left) is the title page for Op. 55/2, 'Andante più tosto Allegretto', measures 1-26, page 35. It features staves for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The second page (middle) continues the score for Op. 55/2, measures 27-54, page 36, with a 'dolce' marking. The third page (right) is the title page for Op. 3/2, 'Fantasia con Var.', 'Andante e se.', measures 1-18, page 305. It also features staves for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello.

Op. 55/2 [Hob. III:61], 1. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–26: Bd. 5, S. 35 f.

Op. 3/2 [Hob. III:14], 1. *Andante*, T. 1–18: Bd. 1, S. 305 (von Roman Hoffstetter).

The image displays three pages of musical notation for Haydn's quartets. The first page (left) is the title page for Op. 71/3, 'Andante con moto', measures 1-16, page 410. It features staves for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The second page (middle) is the title page for Op. 71/1, 'Adagio', measures 1-20, page 345. It also features staves for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The third page (right) continues the score for Op. 71/1, measures 21-58, page 346.

Op. 71/3 [Hob. III:71], 2. *Andante con moto*, T. 1–16: Bd. 5, S. 410.

Op. 71/1 [Hob. III:69], 2. *Adagio*, T. 1–20: Bd. 5, S. 345 f.

Op. 50/3 [Hob. III:46], 2. *Andante più tosto Allegretto*, T. 1–24: Bd. 4, S. 118 f.

Op. 74/3 [Hob. III:74], 2. *Largo*, T. 1–22: Bd. 6, S. 106 f.

Op. 76/5 [Hob. III:79], 2. *Largo. Cantabile e mesto*, T. 1–13: Bd. 6, S. 302: von Cornelius besprochen in *NZfM* 1867, S. 460 f. (Cornelius 2004, S. 447 f.).

»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«

Menuetto. 421

♩ = 100.

VIOLINO 1.
VIOLINO 2.
VIOLA.
VIOLONCELLO.

752

422

Trio.

752 M. D. C.

Menuette: op. 3/6 [Hob. III:18], 3. o. Bez.: Bd. 1, S. 421 f. (von Roman Hoffstetter).

Menuetto. 153

Presto. *♩ = 76.*

VIOLINO 1.
VIOLINO 2.
VIOLA.
VIOLONCELLO.

757

154

Trio.

757

155

M. D. C.

Op. 76/1 [Hob. III:75], 3. Presto: Bd. 6, S. 153–155.

Peter Cornelius als Musiktheoretiker

herausgegeben von

Stephan Zirwes, Michael Lehner,
Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Peter Cornelius (München, ca. 1870)
Stadtbibliothek Mainz

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

1. Auflage 2024

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-167-1 (Print)

ISBN 978-3-98740-168-8 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987401688>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 18

ERGON VERLAG

Inhalt

Vorwort	7
I. Quellenedition	
Einleitung (<i>Stephan Zirwes/Michael Lehner/Nathalie Meidhof</i>)	11
Cornelius als Lehrer für Musiktheorie an der Königlich bayerischen Musikschule	11
Das Quellenmaterial	16
Zur Edition	19
A Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München, I. Harmonie – II. Poetik	23
B Rekonstruktion eines musiktheoretischen Lehrgangs nach Peter Cornelius	29
1. Die Grundlagen und der Dreiklang (<i>Stephan Zirwes</i>)	29
»Gesetz und Regel«	29
»Tonartsystem – Duraccord – Durtonart«	29
»Mollakkord – Molltonart – Molldurtonleiter«	33
»Die verminderten Dreiklänge«	34
»Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge«	35
»Die Tonleitern des Dur und Mollsystems«	36
Akkordfolge	39
»Übung und Beispiel«	40
2. Dissonanz – Septimenakkorde – Dominantseptimenaccord (<i>Nathalie Meidhof</i>)	45
»Gesetz und Regel«	45
Definition der Dissonanz	45
Herleitung der »Septimenaccorde«	46
Fortschreitung der »Septimenaccorde«	48
»Folgen von Septimenaccorden«	49
»Die Natur des Dominantseptimenaccords«	54
»Übung und Beispiel«	56
3. Weitere Akkordformen (<i>Michael Lehner</i>)	60
Der verminderte Septakkord	61
Der halbverminderte Septakkord	62
Der übermäßige Sextakkord	63
Der übermäßige Dreiklang	64
Literaturbeispiele zum übermäßigen Dreiklang	70
Der »alterirte Dominantaccord«	72

Der »Septimenaccord auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems«	74
»Der Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«	75
C Aus Joseph Haydn's Quartetten	77
Einleitende Bemerkungen (<i>Martin Skamletz</i>)	77
Quellentext	79
D Die Modulation	103
Einleitende Bemerkungen (<i>Michael Lehner</i>)	103
Quellentext	105
II. Kontext	
<i>Nathalie Meidhof</i>	
»Dann gab ich ihnen Bässe«. Zur Bedeutung der satztechnischen Übungen im Unterricht von Peter Cornelius	131
<i>Michael Lehner</i>	
Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition	143
<i>Stephan Zirwes</i>	
Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns	171
<i>Martin Skamletz</i>	
»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. Zu Peter Cornelius' Manuskript <i>Aus Joseph Haydn's Quartetten</i>	181
<i>Immanuel Ott</i>	
Peter Cornelius als Rezensent	205
<i>Birger Petersen</i>	
»Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius	213
<i>Matthias Ningel</i>	
Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff	221
<i>Martin Skamletz</i>	
»Rekomposition«. Zur Übertragung von Peter Cornelius' Konzept der »Nachbildung von Meisterwerken« in den Kontext einer zeitgenössischen Hochschulausbildung	229
Register	241