

Matthias Ningel

Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff

Joachim Raff (1822–1882) erteilte in den 1860er-Jahren an zwei Wiesbadener Mädcheninstituten Kompositionsunterricht. Eine aus dieser Tätigkeit resultierende, etwa 200 Seiten umfassende Mitschrift seiner Schülerin Marie Rehsener war bisher einem größeren Interessentenkreis nicht bekannt. Die erstmalige Auswertung dieses Dokuments gewährt Einblicke in Unterrichtsinhalte und didaktischen Aufbau. Gerade im Hinblick auf Ruffs Zuweisung zur neudeutschen Schule ist eine Auseinandersetzung mit diesen Dokumenten aufschlussreich: Neuerungen der Tonsprache finden in den Unterrichtsmaterialien nämlich keinerlei Erwähnung. Stattdessen orientiert sich Raff an Vorbildern aus vorangehenden Jahrhunderten und plädiert für eine Rückbesinnung auf horizontale Stimmführung und eine im Kontrapunkt wurzelnde innermusikalische Logik.

New Sources on Joachim Raff's Theory of Composition

In the 1860s, Joachim Raff (1822–1882) gave composition lessons at two girls' schools in Wiesbaden. A 200-page transcript of his lessons exists, committed to paper by his pupil Marie Rehsener, that was hitherto unknown to a broader public. An initial analysis of this document offers intriguing insights into the content and structure of Raff's pedagogical approach. In light of his affiliation with the New German School, an examination of these documents is instructive because they contain no mention of recent developments in the musical language. Instead, Raff's approach was informed by models from preceding centuries, advocating a return to horizontal voice-leading and an inner musical logic rooted in counterpoint.

Zwischen Tradition und Fortschritt

Zu den häufig thematisierten Spannungsfeldern der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zählt der Konflikt zwischen Anhängern der Neudeutschen Schule und ›konservativen‹ Vertretern. Betrachtet man die Aushängeschilder der jeweiligen Positionen, wie etwa Franz Liszt und Richard Wagner einerseits und Johannes Brahms andererseits, dann scheinen die Positionen unumstößlich und eine Vermittlung zwischen den beiden Seiten chancenlos.¹ Richtet man den Fokus jedoch auf Komponisten der Peripherie dieser Strömungen, stellt man fest, dass die Grenzen fließend sind und eine Synthese beider Auffassungen bestehen konnte. Joseph Joachim Raff (1822–1882) stand zeit seines Lebens zwischen diesen beiden Polen und zählte in seiner späten Schaffensphase zu den meistgespielten und erfolgreichsten Komponisten. Hugo Riemann ordnet ihn in das Lager der Neudeutschen ein, weist aber darauf hin, dass er eine Vermittlerstellung zwischen den

¹ Altenburg 1997, Sp. 73.

rivalisierenden Parteien innehatte.² Die Zuordnung zur Neudeutschen Schule ist wohl mehr auf Ruffs Tätigkeit als Sekretär Liszts in Weimar und auf sein durch die Presse propagiertes Bild des Wagnerianers als auf seine Kompositionen zurückzuführen. Raff sah sich selbst nicht in dieser Position und beklagte sich über den Druck, den die Arbeit bei Liszt auf ihn ausübte und der schließlich zur Trennung ihres Arbeitsverhältnisses führte.³ Auch seine Beziehungen zu anderen Komponisten waren oft ambivalent. So kritisierte er Wagner zwar heftig in seiner Schrift *Die Wagnerfrage*, pflegte aber dennoch in den Jahren nach deren Veröffentlichung höflichen und häufigen Umgang mit ihm.⁴ Als Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt stellte er 1877 mit Clara Schumann eine Kritikerin des Weimarer Kreises als Klavierlehrerin ein. Das Verhältnis der beiden blieb dennoch angespannt – zu sehr nahm Clara Schumann Raff als einen Vertreter der Neudeutschen wahr.⁵ Eine Positionsbestimmung Ruffs in diesem Spannungsfeld gestaltet sich also schon aufgrund seiner personellen Stellung schwierig. Freilich sollte eine solche Bestimmung insbesondere auf der Analyse seiner Musik fußen. Riemann siedelt Ruffs kompositorischen Standpunkt zwischen den beiden Lagern an und kritisiert das gleichzeitige Vorhandensein der jeweiligen Gestaltungsmittel. So bekommen die Sinfonien zwar einerseits ein Programm zugewiesen, orientieren sich aber andererseits an traditionellen Formen. Für Riemann sind diese »Raffschen Kompromisse [...] eine *ästhetische Lüge*« und stellen den Grund für sein rasches posthumes Verschwinden von den Konzertprogrammen dar.⁶ Die Begriffe des Eklektikers und des Epigonen sind seitdem mit Raff verbunden.⁷ Seine handwerklichen Fähigkeiten und sein Wissen über verschiedenste musikalische Gestaltungsmöglichkeiten gelten als sehr gut ausgeprägt und zuverlässig routiniert, aber seinen Werken fehle der »allein echte Kunstwerke gebärende Zwang innerer Notwendigkeit«. Ihm fehle ein Individualstil, seine thematischen Einfälle seien »eher typisch als individuell« und die Tonfälle »mehr oder weniger stereoty[p]«. Liszt bemerkte zu Ruffs Stil, dass er »gesuchte Kombinationen der spontanen Eingebung« vorziehe.¹⁰ Speziell seine Gestaltung von Melodien erfährt Kritik. Riemann wirft der Melodik vor, sie drifte ins »Sentimentale und Liedertafelmäßige« ab.¹¹ Die Qualität seiner Instrumentierungen wird sehr unterschiedlich bewertet: Die Spanne an Darstellungen reicht vom »Coloristengenie Raff«¹² bis hin zu expliziten Formulierungen von Orchestrierungsmängeln,¹³ sodass sich hier kein eindeutiges Bild abzeichnet. Einigkeit scheint aber in der Anerkennung Ruffs kontrapunktischer Fähigkeiten zu bestehen. Den Kontrapunkt erachtet auch Raff selbst als elementares und wichtiges Vermögen eines Komponisten, dessen Nichtbeherrschung er einigen seiner Zeitgenossen zum Vorwurf macht.¹⁴

Über seinen musikästhetischen Standpunkt gibt Ruffs 1854 veröffentlichte Schrift *Die Wagnerfrage* Aufschluss, die ihm harte, zum Teil spöttische Kritik insbesondere im Umfeld der Neudeutschen einbrachte.¹⁵ In dieser Streitschrift widmet Raff nahezu jedem musikalischen

2 Riemann 1901, S. 430.

3 Römer 1982, S. 32.

4 RaffH 1925, S. 164–171.

5 Kälin/Marty 1972, S. 40f.

6 Riemann 1901, S. 432f.

7 Eine umfassende Abhandlung zu diesen Begriffen findet sich bei Wiegandt 1997.

8 Riemann 1901, S. 430.

9 Bayreuther 2005, Sp. 1196.

10 Liszt 1882, S. 166.

11 Riemann 1901, S. 431.

12 Bülow 1907, S. 274. Vgl. auch Wiegandt 1997, S. 301.

13 Vgl. Riemann 1901, S. 431.

14 Raff 1854, S. 68.

15 Marty 2014, S. 161–169.

Gestaltungsparameter ein Kapitel, in dem er seine ästhetische Auffassung formuliert und zudem einen Bezug zu Wagner herstellt. Dabei übt er nicht selten scharfe Kritik; insbesondere die Auffassungen zu den Themen Harmonik und Kontrapunkt stehen in einem Konflikt zu Wagner.

Raff macht auf die Unterscheidung eines *gebundenen* und eines *freien Stils* aufmerksam.¹⁶ Mit dem gebundenen Stil beschreibt Raff kontrapunktische Kompositionsweisen. Das Fortschreiten in der Musik wird hierbei durch die innere Logik jeder einzelnen beteiligten Melodie konstituiert. Harmonie generiert sich als Begleiterscheinung horizontaler Melodieführung. Beim freien Stil hingegen steht der Gedanke vom harmonischen Fortschreiten losgelöst von den beteiligten Melodien an erster Stelle. Die Harmonie gilt hierbei als das Wesentliche. Dass die Harmonie für Raff nichts Elementares ist, argumentiert er mittels einer Rekonstruktion der Genese mehrstimmiger Musik. Baue man die Musik von ihrem kleinsten Element her auf, so müsse man mit dem Ton beginnen. Daraufhin folge die Verbindung von Tönen, welche die Melodie ergibt. Erst beim Zusammenspiel mehrerer Melodien werde der Raum der Harmonik als Hilfsmittel zur Beurteilung eingeführt. Der gebundene Stil weise mit seiner Fixierung auf die melodische Konstruktion eine größere Nähe zum Ursprünglichen und Natürlichen auf. Genau in dieser Ursprünglichkeit sieht Raff ein musikalisches Qualitätskriterium und plädiert daher für den gebundenen Stil.

Raff kritisiert an der Harmonik weiter, dass sie selbst als Betrachtungswerkzeug mangelhaft sei. Die immer auf mehrere Stimmen angewiesene Harmonik könne die Qualität einer absoluten Melodie niemals erfassen. Auch sei sie nicht imstande, zweistimmige Musik hinreichend zu beschreiben, da ein Akkord drei Töne erfordere. Die vertikale Harmonik durchtrenne horizontale Melodieverläufe nur an vereinzelt Stellen, sei somit durch Willkür verfälscht und übersehe, dass an jeder Stelle andere Harmonien stünden.

Die Harmonik schreibe Dissonanzbehandlungen vor, obwohl die Melodie selbst ihre Richtung festlegen müsse. Raff befürchtet eine Erhebung der Harmonik zum Selbstzweck und sieht darin einen Irrweg, da hierdurch Musik an Lebendigkeit und Freiheit einbüße. Das auf Akkorden basierende Denken macht Raff Wagner zum Vorwurf und bemängelt eine Entpolyphonisierung seiner Musik. Ruffs Ausführungen gipfeln in dem Vorschlag »die Harmonik als particulare Lehre völlig [aufzuheben] und die wenigen Sätze, die von ihr übrig bleiben können, in den formalen Theil des Contrapunktes [zu verlegen].«¹⁷

Nach dieser Bestandsaufnahme unterschiedlicher Quellen zeichnet sich also folgendes Bild des Komponisten ab: Raff der Eklektiker und Epigone, dem es an Individualität in der Themenbildung mangelt; Raff der Kompromissuchende zwischen Tradition und Neudeutschem Fortschrittsgedanken; Raff der Verfechter des Kontrapunkts und Kritiker der harmonischen Ver selbstständigkeit.

Inwieweit dieses Bild auch Ruffs Kompositionsunterricht prägte, soll im Folgenden überprüft werden.

Neue Funde

Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule, das im Jahr 2009 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz unter der Leitung von Christoph Hust startete, wurden unter anderem Quellen zu Ruffs Unterricht in Komposition und Satzlehre entdeckt und ausgewertet. Das etwa 200 Seiten umfassende Kon-

¹⁶ Raff 1854, S. 47.

¹⁷ Ebd., S. 68.

volut stammt aus dem Jahre 1864.¹⁸ In dieser Zeit hatte Raff eine Anstellung als Musiklehrer an zwei Mädcheninstituten in Wiesbaden, an denen er Kompositions-, Klavier und Gesangsunterricht erteilte.¹⁹ Der Quellenfund lässt sich in drei Teile untergliedern: Auf dem größten Teil der Seiten finden sich Unterrichtsmitschriften der Raffschülerin Marie Rehsener, die hauptsächlich aus der Bearbeitung unterschiedlichster Aufgaben zum Tonsatz und einigen Randnotizen bestehen. Es folgen einige Seiten ausformulierten Fließtextes zur Harmonie- beziehungsweise Kontrapunktlehre, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf Raff selbst zurückzuführen sind. Der letzte Teil besteht aus Abschriften bekannter Werke, die im Unterricht thematisiert wurden. Augenscheinlich an dem hier dokumentierten Satzlehrekurs ist – wie nach der Lektüre der *Wagnerfrage* zu erwarten – eine äußerst hohe Gewichtung auf Kontrapunktlehre.

Der Kurs beginnt mit Informationen über Akkordbildung, Tongeschlechter und Tonleitern. Dann folgt mit dem Generalbass das erste ausführlich behandelte Themenfeld. Die Übungen und Beispiele sind von Raff so konzipiert, dass sie stetig an melodischer und horizontaler Profilierung gewinnen. Die ersten vertikalen Akkordblöcke werden bereits in den unmittelbar folgenden Übungen durch Überbindungen und chromatische Durchgänge so verändert, dass das Notenbild sich weg vom Blocksatz entwickelt und am Ende ein Zusammenspiel eigenständiger Melodien erkennen lässt. Aus einer eingangs vertikalen Lesart wird eine horizontale. Es scheint, als wolle Raff hier für den *gebundenen Stil* plädieren, indem er die Herkunft des Generalbasses demonstriert, die in der Intavolierung mehrerer horizontaler Melodiestimmen liegt (Abb. 1 und 2):

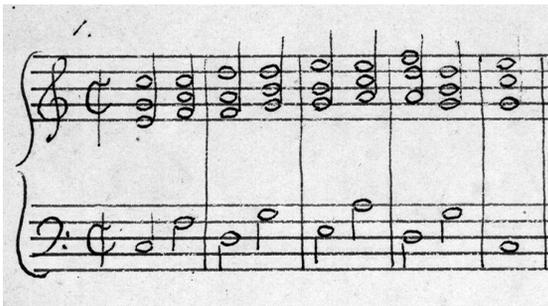


Abb. 1 Generalbassübungen (frühes Stadium; Raff 1864, S. 2).

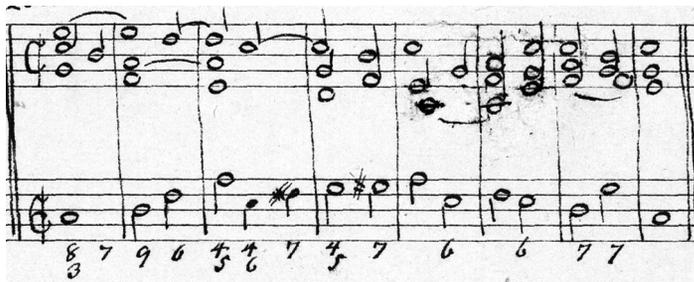


Abb. 2 Generalbassübungen (späteres Stadium; Raff 1864, S. 11).

Die nächsten Seiten dokumentieren Anleitungen zur Modulation und zum Einsatz chromatischer Durchgänge, bevor die intensiven Kontrapunktstudien folgen. Diese schließen in ihrem Aufbau an die Fux'schen Gattungen an und beginnen mit einfachen Sätzen *Note gegen Note*, die

¹⁸ Raff 1864.

¹⁹ Vgl. RaffH 1925, S. 155.

zunehmend komplexer werden.²⁰ Vom einfachen Synkopensatz wird die Entwicklung hin zu komplexer rhythmischer Gestaltung systematisch behandelt. Der Kurs umfasst Übungen zur Kanonkomposition sowie zum Einsatz von Augmentationen, Diminutionen, Engführungen und Krebsbildungen. Der Kanon wird in verschiedensten Intervallabständen, etwa als Sekund-, Terz- oder Quintkanon, gelehrt. Einen Schwerpunkt erfährt der doppelte Kontrapunkt, der für sämtliche Intervallabstände ober- und unterhalb des Cantus Firmus konzipiert wird. So finden sich auch Übungskompositionen zum doppelten Kontrapunkt im Intervallabstand der Tredezime in den Mitschriften. Immer wieder wird das Gelernte in Kompositionen umgesetzt, die fast alle fugenhafte Elemente aufweisen. Selbst eine Sonatine verfügt in ihrer Durchführung über eine vollständige Fuge. Der Kontrapunkt lässt sich sogar an Stellen nachweisen, an denen er durch den reinen Klangeindruck wohl nur schwerlich wahrgenommen wird. Eine Vertonung von Johann Wolfgang von Goethes *Indische Legende* gegen Ende der Mitschriften verdeutlicht diese Praxis: Ein Terzkanon, der aufgrund seines geradlinigen Fortschreitens in halben Noten keine rhythmische Auffälligkeit aufweist, nimmt hier eine untergeordnete Begleitfunktion ein. Er wird durch die darüber liegenden Akkordbrechungen und vor allem durch die einsetzende Gesangsstimme vollends in den Hintergrund gerückt (Abb. 3).



Abb. 3 Ein Terzkanon durchwindet unauffällig den Klaviersatz (Raff 1864, S. 72).

Der Kontrapunkt als das konstituierende Element von Musik ist in Ruffs Lehre also omnipräsent. Auch Liszt erkannte diese Eigenschaft in Ruffs Kompositionsstil und äußerte sich skeptisch:

Derartige Stellen ist man oft versucht mit einem sehr kunstvollen Gewebe zu vergleichen, dessen Fäden sich in der geschicktesten Weise nach allen Richtungen hinziehen, ohne daß dadurch der Glanz des Stoffes erhöht würde oder sich die eingewirkten Muster deutlicher vom Untergrund abzeichneten.²¹

Im zweiten Teil des Quellenkonvoluts sind ausformulierte Texte zu finden, welche inhaltlich weitestgehend die Übungen und Kompositionsversuche im ersten Quellenteil begleiten. Auch hier nehmen Beiträge zum Kontrapunkt eine herausgehobene Stellung ein. Im einleitenden Teil der Textsammlung finden sich Beschreibungen der elementarsten Bausteine der »Kunst, die durch Töne wirkt«:²² Der einzelne Ton als wesentlichstes Element ergibt im Verbund mit anderen Tönen Intervalle, Tonleitern und Melodien. Übersichten über Kon- und Dissonanzen sowie Tonartencharakteristik folgen. Hier nimmt Raff direkten Bezug auf Adolf Bernhard Marx, dessen Schrift *Ueber den Charakter der Tonarten*²³ zusammengefasst wiedergegeben wird. Die beschreibenden Adjektive und Beispielkompositionen zu den jeweiligen Tonarten werden

20 Fux 1742.

21 Liszt 1882, S. 166 f. Vgl. hierzu auch Bayreuther 2005, S. 1197.

22 Raff 1864, S. 99.

23 Gedruckt als Anhang zu Marx 1863, S. 347–382.

exakt übernommen. So charakterisieren beide beispielsweise die Tonart H-Dur als heiß und Fis-Dur als gleißend.²⁴

Interessant ist, dass in Raffs Unterricht eine Auseinandersetzung mit Wagners Tonartencharakteristik nicht erfolgt. Diese ist zwar weitaus komplexer, da zu den Tonarten noch die Klangfarbe des jeweiligen Instrumentes berücksichtigt werden muss, zeigt aber trotzdem grundsätzliche Übereinstimmungen. Der Musikwissenschaftler Franz Dubitzky liefert den Nachweis, dass Wagners Wahl der Tonarten sehr große Ähnlichkeiten mit den beschriebenen Charakteristiken von Marx und weiteren Theoretikern aufweist.²⁵

Insgesamt übt die Marx'sche *Lehre von der musikalischen Komposition* den größten Einfluss auf Raffs Unterrichtsgestaltung aus.²⁶ Neben den häufigen Zitaten werden zudem auch der didaktische Aufbau und die Reihenfolge der behandelten Themen von diesem Referenzwerk des Kompositionsunterrichts übernommen. Der Kompositionslehrgang bei Marx ist allerdings in seinem Ausmaß um sehr vieles umfangreicher als die Kursaufzeichnungen bei Raff.

Im dritten und letzten Teil der Quellen finden sich Abschriften von Kompositionen, deren Behandlung im Unterricht stattfand. Raff wählt für seine Lehre folgende Vorbilder aus: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Luigi Battiferri, Giuseppe Antonio Bernabei, Giacomo Antonio Perti, Antonio Lotti, Giovanni Carlo Clari, Benedetto oder Alessandro Marcello, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Sigfried Dehn und Bernhard Scholz. Bemerkenswert ist, dass in dieser Auswahl der Konflikt zwischen Neudeutschen und Traditionalisten nahezu ausgeklammert ist. Liszt und Wagner finden genauso wenig Erwähnung wie Robert Schumann oder Brahms, da Raff seine Vorbilder hauptsächlich bei italienischen Kontrapunktikern des 16. bis 18. Jahrhunderts sucht. Mozart ist bezeichnenderweise mit einer Fuge vertreten und Beethoven mit einem vokalpolyphonen Quartett. Mit Dehn und Scholz sind noch zwei weitere Vertreter des traditionellen Lagers aus dem 19. Jahrhundert behandelt.

Fazit

Inwieweit lassen sich nun die Quellen in das anfänglich gezeichnete Bild des Komponisten einfügen? Betrachtet man die Liste der Komponisten, die Raffs Unterricht behandelte, so stellt sich heraus, dass er seine Einflüsse aus einer Bandbreite von vier Jahrhunderten Kompositionsgeschichte wählt. Zudem ist seine Affinität zur umfangreichen Kompositionslehre von Marx erkennbar. Daher ist zumindest in Raffs pädagogischer Profession eine Tendenz zur Selektion, zur Nachahmung sowie zur Rückwärtsgewandtheit nicht von der Hand zu weisen. Dieser Befund scheint zunächst das eingangs gezeichnete Bild eines epigonalen und eklektizistischen Komponisten zu bestärken, jedoch sollte auch klar sein, dass die untersuchten Quellen mehr über Raffs pädagogische als über seine kompositorische Tätigkeit Aufschluss geben. Man kann nicht davon ausgehen, dass sich der Individualstil eines Komponisten zwingend auch in dessen Unterrichtsinhalten ablesen lässt.

Die eingangs durch Riemann dargestellte Hinwendung zu traditionellen Formen bestätigt Raff in seinem Kurs nicht nur – er betont sogar deren Wichtigkeit: »Was das Componieren anbetrifft, so sagt man, der Einfall einer Melodie sei eine Gabe des Himmels. Dieses hat seine Richtigkeit, doch hilft es noch nichts, wenn einem eine Melodie durch den Kopf geht, man

24 Ebd., S. 367. Raff 1864, S. 108.

25 Dubitzky 1913, S. 163f. Eine Auseinandersetzung mit Wagners Tonartencharakteristik findet sich zudem bei Auhagen 1983.

26 Marx 1837.

muss sie festzuhalten und ihr die rechte Form zu geben wissen.«²⁷ Dieses Zitat liest sich wie eine Entgegnung auf die Liszt'sche Kritik, Raff bevorzuge die gesuchte Kombination vor der spontanen Eingebung.

Dass Raff ein Verfechter des Kontrapunkts ist, dokumentiert der Kurs eindrücklich. In etlichen Beispielen konstituiert die Beschaffenheit der horizontalen Tonfolge das musikalische Fortschreiten. Ein Gebrauch von verselbstständigten Akkorden zum bloßen Effekteinsatz findet sich im Kurs nicht. Was die kontrapunktische Verwebung der Stimmen anbelangt, so sind diese in ihrer Beschaffenheit ein Markenzeichen Ruffs und bilden einen gewissen Individualstil aus.

Zum vieldiskutierten Thema der Orchestrierung bei Raff geben die Quellen leider kaum Einblicke, sodass sich hierzu keine neuen Erkenntnisse gewinnen lassen.

Wo genau liegt also nun Ruffs »musikalische Sonderstellung zwischen Progressiven und Konservativen«?²⁸ Der Einfluss der Neudeutschen auf Ruffs Lehrtätigkeit ist verschwindend gering: Die Befürwortung der Marx'schen Tonartencharakteristik verbindet Raff mit Wagner, da den Tonarten Wagners zumindest rückblickend sehr ähnliche Eigenschaften zugeordnet werden. Andererseits kritisiert Raff in der *Wagnerfrage* dessen Überbewertung dieses Sachverhalts und das damit einhergehende stetige Modulieren in unterschiedliche Tonarten. Wiegandt weist in seiner Analyse der Sinfonien Ruffs Einflüsse von Liszt im Gebrauch von Chromatik nach, formuliert aber explizit, dass man ihn »[a]ls Symphoniker [...] nicht auf die Seite der ›Neudeutschen‹ stellen« kann.²⁹ Eine Hinwendung zur Programmmusik ist durch seine programmatischen Titel nur im Keim vorhanden. Raff scheint sich aber mehr an Werken wie etwa Beethovens *Pastorale* zu orientieren als an sinfonischen Dichtungen. Neudeutsch an Raff ist vor allem das personelle Umfeld, das ihn in der Weimarer Zeit umgab, sowie sein durch die damalige Presse vermitteltes Image. Gerade die letztgenannten, nicht werkimmanenten Aspekte sind ausschlaggebend für eine Zuweisung Ruffs in das Neudeutsche Lager.

Raff war ein Kenner der Neudeutschen. Durch seine Anstellung in Weimar war er vertraut mit dem sinfonischen Schaffen Liszts, bei dessen Orchestrierung er bekanntlich teilweise mitwirkte, und er kannte die damit verbundenen ästhetischen Überlegungen. Seine Schrift *Die Wagnerfrage* zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit Wagners Ästhetik und dessen kompositorischen Stilmitteln. Gerade vor dem Hintergrund, dass Raff die Gedankenwelt der Neudeutschen Schule sowie die Charakteristika ihrer Tonsprache kannte, ist deren Nichtbeachtung in seinem Kompositionskurs auffallend. Die Abwendung vom Stil der Neudeutschen resultiert offensichtlich nicht aus Unkenntnis oder Vernachlässigung. Daher ist durchaus von einem Einfluss der Neudeutschen Schule auf Ruffs Lehre zu sprechen, der aber hauptsächlich ein Einfluss ex negativo ist. Trotz Kenntnis der Neudeutschen räumte er der Formwahrung und dem traditionellen Kontrapunkt höchste Priorität in seinem Kurs ein. Der Satzlehreunterricht bei Raff hat kaum zur Verbreitung der Idee der Neudeutschen beigetragen, sondern vielmehr zur Erhaltung der kompositorischen Ideen alter Meister. Natürlich kann die inhaltliche Ausrichtung eines Satzlehrekurses von vielen Faktoren abhängen und Ruffs Nichtbeachtung darf in diesem Kontext nicht als ›Kampfansage‹ verstanden werden, aber gerade in Verbindung mit seinen Überlegungen in der *Wagnerfrage* zeichnet sich ein deutlicher Standpunkt ab.

Wenn man nun eine Verortung Ruffs im Spannungsfeld zwischen Vertretern der Neudeutschen einerseits und dem konservativen Lager andererseits anstrebt, dann müsste diese

27 Raff 1864, S. 111.

28 Tosta 1996, S. 2.

29 Wiegandt 1997, S. 312.

Positionierung wohl zu Ungunsten der Neudeutschen ausfallen, da letztlich die traditionellen Elemente nicht nur in seinem kompositorischen Schaffen, sondern auch in seiner Lehrtätigkeit überwiegen.

Literatur

- Altenburg 1997 | Detlef Altenburg: Neudeutsche Schule, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7, Stuttgart/Kassel: Bärenreiter/Metzler 1997, Sp. 66–75.
- Auhagen 1983 | Wolfgang Auhagen: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Lang 1983.
- Bayreuther 2005 | Rainer Bayreuther: Raff, (Joseph) Joachim, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 13, Stuttgart/Kassel: Bärenreiter/Metzler 2005, Sp. 1191–1199.
- Bülow 1907 | Hans von Bülow: *Briefe*, hg. von Marie von Bülow, Bd. 6, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907.
- Dubitzky 1913 | Franz Dubitzky: Der Charakter der Tonarten bei Wagner, in: *Die Musik* 12/47/15–16 (1./2. Maiheft 1913), S. 158–170 und 222–239.
- Fux 1742 | Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, Leipzig: Mizler 1742.
- Kälin/Marty 1972 | Josef Kälin/Anton Marty: *Leben und Werk des vor 150 Jahren geborenen Komponisten Joachim Raff. Jubiläumsschrift zur Denkmaleinweihung in Lachen (Schweiz)*, Lachen: Kessler 1972.
- Liszt 1882 | Franz Liszt: Dornröschen. Genast's Gedicht und Raff's Musik gleichen Namens (1856), in: ders.: *Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays*, hg. von Lina Ramann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1882 (Gesammelte Schriften, Bd. 5), S. 131–181.
- Marty 2014 | Res Marty: *Joachim Raff. Leben und Werk*, Altendorf: MP Bildung 2014.
- Marx 1837 | Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch theoretisch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1837–1847.
- Marx 1863 | Adolf Bernhard Marx: *Gluck und die Oper. Zweiter Theil*, Berlin: Janke 1863.
- Raff 1854 | Joachim Raff: *Die Wagnerfrage*, Braunschweig: Vieweg 1854.
- Raff 1864 | Joachim Raff: [Unterrichtsmaterialien zu Komposition und Satzlehre], Manuskript 1864, Privatbesitz, online einsehbar unter <https://musikwissenschaft-leipzig.com/2013/10/10/raff-als-kompositionslehrer/> (zuletzt aufgerufen am 26.6.2024).
- RaffH 1925 | Helene Raff: *Joachim Raff. Ein Lebensbild von Helene Raff*, Regensburg: Bosse 1925.
- Riemann 1901 | Hugo Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart: Spemann 1901.
- Römer 1982 | Markus Römer: *Joseph Joachim Raff (1822–1882)*, Wiesbaden: Steiner 1982.
- Tosta 1996 | Volker Tosta: Ein Plädoyer für Joachim Raff und die Joachim Raff Gesellschaft, in: *Eine kurze Einführung in Leben und Werk Joachim Ruffs*, hg. von Joachim Raff Gesellschaft e. V. Wiesbaden, Wiesbaden, 1996, S. 2.
- Wiegandt 1997 | Matthias Wiegandt: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik*, Sinzig: Studio 1997 (Berliner Musik Studien, Bd. 13).

Matthias Ningel (*1987) absolvierte nach seinem Abitur ein Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Seine Studien vertiefte er mit einem Master in Musiktheorie und einer Promotion bei Birger Petersen und Jürgen Blume zur musikalischen Intertextualität bei Lord Berners. Als Lehrbeauftragter und Vertretungsprofessor unterrichtete er die Fächer Musiktheorie, Werkanalyse, Hörschulung und Blattsingen. Als Musikkabarettist gastiert er auf Theaterbühnen im gesamten deutschsprachigen Raum.

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