

Handwerk und Weltengrund : zum Generalbass der Romantik

Autor(en): **Diergarten, Felix**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **34 (2010)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868910>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

HANDWERK UND WELTENGROUNDE. ZUM GENERALBASS DER ROMANTIK¹

VON FELIX DIERGARTEN

„Ich fühle, daß mancherlei Verstimmungen in meinem Gemüth sein mögen, [...] die ein recht heitrer Genuß des Lebens, wenn er mir einmal zu Theil würde, vielleicht ganz leicht harmonisch auflösen würde. In diesem Fall würde ich die Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und mich [...] mit nichts als der Musik beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen [...]. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.“²

Dieser Brief Heinrich von Kleists, geschrieben 1811, im Sommer vor seinem Freitod, hat der Wissenschaft Rätsel aufgegeben. Nicht durch die Verknüpfung von Musik und Literatur: Dass man aus der Poesie die Komposition und aus der Musik die Poesie lerne, ist ein romantischer Topos. Es war das Stichwort ‚Generalbass‘, das Probleme bereitete, obwohl es in vergleichbaren Zusammenhängen, nämlich als Synonym für die musikalische Kompositionslehre, nicht nur bei zahlreichen Musikern des 19. Jahrhunderts, sondern auch bei Literaten wie Novalis, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Bettina von Arnim, Clemens von Brentano oder Heinrich Heine vorkommt.³ Erst unter den Auspizien einer Ideengeschichte, die das so genannte Generalbasszeitalter (Hugo Riemann) in kompositorischer, aufführungspraktischer und musiktheoretischer Sicht spätestens um 1800 enden lässt, musste die Rede der Romantiker vom Generalbass als erklärungsbedürftiger Anachronismus erscheinen. Von Seiten der Literaturwissenschaft etwa sprach Hinton Thomas von einem „problem of Kleist and the Generalbass“ und rätselte über dessen „cryptic statement“, über Kleists „reference to an essential and specific feature of baroque music [...] having ceased to be a creative principle.“⁴ Diese Reduktion des Generalbasses auf ein Element barocker Musikpraxis findet sich dann auch bei Günther Blöcker, der von der „strengsten Gesetzlichkeit [...] der dünnen Chiffrensprache

¹ Eine englischsprachige Fassung dieses Textes mit etwas anderen Schwerpunkten und Analyse-Beispielen ist inzwischen erschienen als: Felix Diergarten, „Romantic Thoroughbass. Music Theory Between Improvisation, Composition and Performance“, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18 (2011), 5–36.

² Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2*, hg. von Helmut Sembdner, München: dtv, 1993, 874.

³ Vgl. die Zusammenstellung einiger Zitate im Anhang.

⁴ Richard Hinton Thomas, „Kleist and the Thorough Bass“, *Publications of the English Goethe Society* 32 (1961/62), 74–94, 79, 77, 83. Hinton Thomas deutet dabei an einer Stelle an, dass „the term was coming to be used to mean harmony or music in general, but speculation about Kleist’s remark in this light would certainly prove unhelpful“ (83).

des Generalbasses“ sprach, der Kleist die Kunst anvertrauen wolle.⁵ Von Seiten der Musikwissenschaft löste Carl Dahlhaus das vermeintliche Problem durch die Behauptung, bei Kleist sei unter ‚Generalbass‘ gar nicht ‚Generalbass‘ zu verstehen, sondern vielmehr „die von Jean-Philippe Rameau begründete Harmonielehre“, da – so Dahlhaus – das „Generalbasszeitalter“ zur Zeit Kleists bereits „einer Vergangenheit an[gehörte], die fast ein Jahrhundert zurücklag.“ Dass Kleist eben nicht „Harmonielehre“, sondern „Generalbass“ schreibt, könne dabei „unberücksichtigt“ bleiben, da beide Begriffe ohnehin austauschbar seien.⁶ Die Literaturwissenschaft übernahm Dahlhaus' interdisziplinäre Hilfestellung bereitwillig. In einer neuen, kommentierten Ausgabe der Kleist-Briefe heißt es im Kommentarteil unter Berufung auf Dahlhaus kurz und bündig, „Generalbass“ sei „hier gleichbedeutend mit Harmonielehre“.⁷

Nun ist Dahlhaus' Hinweis auf die Austauschbarkeit der Begriffe ‚Harmonielehre‘ und ‚Generalbass‘ im frühen 19. Jahrhundert nicht grundsätzlich falsch: „Harmonielehre und Generalbasslehre werden daher [...] so ziemlich einerlei Bedeutung haben“, konstatiert Johann Georg Meister 1852 nüchtern.⁸ Siegfried Dehn hatte 1840 festgestellt, „die Ausdrücke: Studium der Harmonielehre und Studium des Generalbasses [werden] häufig einer für den anderen gebraucht.“⁹ Auch Titel wie Joachim Hoffmanns *Harmonie-(Generalbaß-)Lehre*¹⁰ oder Carl Czernys *Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass)* bringen dies zum Ausdruck. Dass anscheinend gerade in Deutschland an diesem Begriffsgebrauch festgehalten wurde, zeigt etwa Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie*, der in Deutschland unter dem Titel *Abhandlung über die Harmonie (Generalbasslehre)* veröffentlicht wurde.¹¹ Auch liegt Dahlhaus darin richtig, dass viele Bücher des 19. Jahrhunderts (und schon des 18. Jahrhunderts), die das Stichwort „Generalbass“ im Titel führen, von Konzepten der Harmonielehre überformt oder doch zumindest beeinflusst sind, wenn man unter Harmonielehre Umkehrungsdenken und Fundamentalbass-Progressionen versteht: Zumindest Ersteres ist spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts, wenn teilweise auch

⁵ Günther Blöcker, „Heinrich von Kleist oder das absolute Ich“, Berlin: Argon, 1960, 274, zit. nach Thomas, „Kleist and the Thorough Bass“ (wie Anm. 4), 84.

⁶ Carl Dahlhaus, „Kleists Wort über den Generalbass“, *Kleist-Jahrbuch* 1984, 13–24, wieder veröffentlicht in: ders., *Gesammelte Schriften. Bd. 5 Theorie, Ästhetik, Geschichte: Monographien*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber Verlag, 2003, 526–537. Hinter dieser merkwürdigen historische Einordnung steht wohl die ideengeschichtliche Vorstellung, mit Erscheinen von Rameaus *Traité* 1722 sei das Generalbasszeitalter gewissermaßen per Dekret beendet worden.

⁷ Kleist, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 2), 1012.

⁸ Johann Georg Meister, *Vollständige Harmonie- und Generalbasslehre und Einleitung zur Composition*, Weimar: Voigt, 1852, 2.

⁹ Siegfried Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*, Berlin: Thome, 1840, 4.

¹⁰ Vgl. Felix Diergarten, „Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien“, in: Martin Skamletz (Hg.), *Bericht über den Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Bern 2011*, i. V.

¹¹ Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie [...]. Abhandlung über die Harmonie (Generalbasslehre)*, Leipzig: Peters, o. J.

nur in Rudimenten, ein Bestandteil der meisten Generalbasslehren (darauf wird später zurückzukommen sein).¹² All dies sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass ‚Generalbass‘ und ‚Harmonielehre‘ weiterhin auch durchaus eigene, nicht einfach austauschbare Traditionslinien benennen. So dient zum Beispiel das Umkehrungsdenken der Harmonielehre in Generalbasslehren häufig nur der Katalogisierung möglicher Akkordbildungen, deren Verwendung jedoch weiterhin nach der spezifischen Art der Generalbasskompositionslehre trainiert wird. Problematisch an Dahlhaus' Auslegung ist auch, dass er die unterstellte Austauschbarkeit der Begriffe nur in eine Richtung auslegt (wer ‚Generalbass‘ sagt, meint ‚Harmonielehre‘), statt ihre Ambivalenz ernst zu nehmen und auch den Umkehrschluss zuzulassen (wer ‚Harmonielehre‘ sagt, meint ‚Generalbass‘). Dabei gibt es im 19. Jahrhundert zahlreiche Bücher, bei denen die Sache sich ganz in letzterem Sinne verhält. Zweifellos spielte der Generalbass als aufführungspraktisches Werkzeug im 19. Jahrhundert nicht mehr die Rolle, die er im 17. und 18. Jahrhundert gespielt hatte, ohne dabei jemals ganz verschwunden zu sein. Was aber Jörg-Andreas Bötticher und Jesper Christensen in *Die Musik und Geschichte und Gegenwart* vorsichtig angedeutet haben, dass offenbar „der Generalbaß als Werkzeug der Musiktheorie und -erziehung [...] nie wirklich aus der Hand gelegt“ wurde, lässt sich mit Nachdruck bestätigen.¹³ Dieser Fortbestand des Generalbasses als ein Werkzeug der Musikerziehung geriet allerdings schon im Laufe des 19. Jahrhunderts unter der lauten und öffentlichkeitswirksamen Polemik der Generalbassgegner, allen voran Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx, in Vergessenheit.¹⁴ Im 20. Jahrhundert fielen dann die Institutionen und Publikationsformen, in denen der Generalbass weitergelebt hatte, vor allem Lehrerseminare, Orgelschulen, praktische Harmonielehren und Anleitungen zum Fantasieren, durch den Raster einer ideengeschichtlichen Theoriegeschichte, die ganz auf das ‚Neue‘ der modernen Harmonielehren aus war, auf harmonische Theorien im engeren Sinne und dabei vor allem auf das, was man als Vorgeschichte der

¹² Zum Einfluss des Umkehrungsdenkens auf Generalbasslehren des 18. Jahrhunderts vgl. Ludwig Holtmeier, „Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert“, in: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch (Hgg.), *Musiktheorie*, Laaber: Laaber Verlag, 2004 (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), 224–229; Thomas Christensen, „Thoroughbass as Music Theory“, in: Dirk Moelants (Hg.), *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, Leuven: Leuven University Press, 2010 (Collected Writings of the Orpheus Institute 9), 9–41. Die Ideen der modernen Harmonielehre jedoch vollumfänglich Rameau zuzuschreiben – wie Dahlhaus es tut –, ist verkürzend (vgl. dazu Ludwig Holtmeier, „Harmonik/Harmonielehre“, in: Helga de la Motte-Haber [Hg.], *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag, 2010 [Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6], 166–169).

¹³ Jörg-Andreas Bötticher und Jesper B. Christensen, „Generalbass“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG2S*, Bd. 3, Sp. 1194–1256, 1244.

¹⁴ Vgl. dazu Ludwig Holtmeier, „Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts“, in: Christian Utz (Hg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Graz 2008*, Saarbrücken: Pfau, 2010, 81–100.

Harmonielehren des 20. Jahrhunderts betrachten konnte.¹⁵ Gleichzeitig wurde der – für weitaus mehr als nur den musikalischen Alltag – eminent wichtige Fortbestand das Alten als konservativ vernachlässigt, ganz ausgeblendet oder frei heraus geleugnet.¹⁶ Im Folgenden soll die Generalbasslehre wieder ins Licht gerückt werden als ein wichtiger Bestandteil der musikalischen Ausbildung des 19. Jahrhunderts, der nicht auf die Domäne einiger konservativer, ewig-barocker Kirchenmusiker reduziert werden kann, die von der romantischen Musikentwicklung keine Notiz nahmen.¹⁷ Im Gegenteil: Die der praktischen Generalbasstradition verpflichteten Dokumente des 19. Jahrhunderts stammen häufig unmittelbar aus dem Milieu der erfolgreichen und produktiven romantischen Musiker, wie im Folgenden an drei Beispielen gezeigt werden soll, während die in der Theoriegeschichte so prominent fungierenden theoretischen Entwürfe sich nicht gerade durch Nähe zur Kompositionspraxis auszeichnen.¹⁸ Die an die künstlerische Praxis (sowohl des Schülers als auch des Lehrers) gebundene Kompositionslehre des 17. und 18. Jahrhunderts hat auch im 19. Jahrhundert lange und tiefe Spuren hinterlassen, die zu verfolgen eine lohnenswerte, aber noch weitgehend ausstehende Aufgabe ist. Die Rede der Romantiker vom ‚Generalbass‘ sollte ernst genommen werden.

Harmonielehre kontra Generalbass?

Was aber unterscheidet die Generalbasslehre des 19. Jahrhunderts von der Harmonielehre-Tradition, deren Begründung Dahlhaus einseitig Rameau zuschrieb? Anders gefragt: Was wäre der Unterschied zwischen einem Musiker, der ‚Generalbass‘ sagt, aber ‚Harmonielehre‘ meint, und einem Musiker, der ‚Harmonielehre‘ sagt, aber ‚Generalbass‘ meint? Zunächst einmal ist es die praktische Ausrichtung, die sich in jenen Lehrbüchern zeigt, die am deutlichsten in der Generalbasstradition stehen. Es handelt sich dabei fast immer um Improvisations-, Präludier- oder Fantasier-Anleitungen, die unmittelbar an die praktische Anwendung an einem Tasteninstrument gebunden sind. Dem

¹⁵ Vgl. dazu Christoph Hust, „Musiktheoretische Unterweisung in der Seminaristenausbildung. Zwei Beispiele zur musikalischen Handwerkslehre im 19. Jahrhundert“, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 7 (2002), 33–42.

¹⁶ So spricht Dahlhaus von einer „Krise der musikalischen Handwerkslehre“ am Ende des 18. Jahrhunderts, „die sich in Beethovens Wort von der Unantastbarkeit des Generalbasses gerade dadurch dokumentiert, daß sie verleugnet wird“ (Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag, 1996 [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6], 23). Diese Verdrehung der Aussage Beethovens muss vor dem Hintergrund unzähliger Quellen, und zwar gerade der Wiener Musiktheorie, als falsch bezeichnet werden (vgl. dazu Felix Diergarten und Ludwig Holtmeier, „Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109“, *Mth* 26 [2011], 123–146).

¹⁷ So das Bild, das Ulf Thomson von der Wiener Generalbasslehre zeichnet (Ulf Thomson, *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*, Tutzing: Schneider, 1978). Ein Bild, das letztlich auch von Robert Wason, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, zwar differenziert, aber nicht grundsätzlich angetastet wird.

¹⁸ Vgl. dazu Holtmeier, „Feindliche Übernahme“ (wie Anm. 14).

entspricht dann auch die Aufbereitung des Stoffes, denn häufig bieten solche Bücher keine – oder wenige – aus Prinzipien deduzierte und hierarchisch gegliederte Regelsysteme (oder sie überlassen diesen Aspekt anderen Büchern), dafür jedoch Kataloge mit Modellen und Mustern: Sie bieten historisch gesättigte Konventionen, die „durch Erfahrung vermittelt“ und „ganzheitlich internalisiert“ werden.¹⁹ Oder, wie Robert Gjerdingen es mit Blick auf die italienischen Partimenti auf den Punkt gebracht hat, deren Tradition im 19. Jahrhundert vielerorts nahtlos weiter geführt wurde:

The ‚rational‘ approaches privileged a ‚transmission‘ model amenable to reception by outsiders, while the partimenti favored a ‚ritual‘ model of shared symbolic practices performed best by insiders. Or in terms of the psychology of categorization, the rational approaches were ‚theory‘ driven while the partimenti reinforced the formation of ‚prototypes‘ through the rote learning of ‚exemplars‘.²⁰

Es ist genau diese – heute beispielsweise noch in der Jazz-Improvisation gepflegte – Arbeit der Generalbasslehren mit *patterns* oder Satzmodellen, die Musiker und Musikwissenschaftler heute wieder fasziniert, die jedoch den Gegnern des Generalbasses im 19. Jahrhundert ein Dorn im Auge war. Adolf Bernhard Marx etwa sagte, die Generalbasslehre kranke daran, dass sie die Akkorde „nicht aus einem Naturprinzip und durch die Kraft der Vernunft nach künstlerischen Bedürfnissen aus einander entwickelt“, wobei er in einer atemberaubenden Fügung Natur, Vernunft und Kunst in einen Satz zuzwängt, die er offenbar alle für seine Lehre in Anspruch nimmt.²¹ Ganz in diesem Sinne kritisierte 1845 auch Joseph Waldmann, die Generalbasslehre zeige den „beklagenswerthesten Empirismus von Rezepten und Hausmitteln“, dafür „keine einzige sicher und allgemein geltende Regel, nichts Einigendes und Prinzipielles“.²² Dass aber für die musikalische Praxis des Improvisierens und Komponierens gerade ‚Rezepte und Hausmittel‘ häufig von direkterem Nutzen waren als ‚Einigendes und Prinzipielles‘, dürfte einer der wesentlichen Gründe für den anhaltenden Erfolg der pragmatischen Generalbasslehren im

¹⁹ Wulf Arlt, „Satzlehre und ästhetische Erfahrung“, in: Angelika Moths u. a. (Hgg.), *Musiktheorie an ihren Grenzen. Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie. Basel 2003*, Bern und Berlin: Peter Lang, 2009, 47–66, 57.

²⁰ <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/aboutParti/histOverview.htm> (30.07.2013). Vgl. dazu auch Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

²¹ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863, 525.

²² Joseph Waldmann, *Harmonik oder vollständige heuristische Darstellung der Harmonielehre und des Generalbasses*, Freiburg i. Br.: Herder, 1845, 173. Waldmann lehnt sich hier an Weber an, der von einer „Casuistik von Rezepten“ gesprochen hatte (Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz: Schott, 1830, 257).

19. Jahrhundert gewesen sein.²³ Viele Musiker, die ein belastbares Fundament für das Fantasieren oder Komponieren suchten, schätzten die ‚Hausmittel‘ der Generalbasslehren mehr als spekulative harmonische Systeme.²⁴ Solche Systeme wurden auch im 19. Jahrhundert noch lange und vielerorts als ein spezifisch deutsches Phänomen wahrgenommen (obgleich sie insbesondere in Frankreich ebenfalls eine Rolle spielten). So stand etwa im Italien des späten 19. Jahrhunderts in einer Florentiner Akademie folgende musiktheoretische Richtungsentscheidung auf der Agenda: „[We ask] whether the better system to introduce [pupils] to the art of composition is the one used formerly in Naples, i. e. to study harmony practically through the accompaniment of a thorough bass (partimento); or rather, as often happens nowadays in imitation of the Germans, to study harmony starting from theory.“²⁵ Auch die *oltremontani* nahmen diesen Unterschied wahr: „An einigen der berühmten Conservatorien Italiens wird die Harmonielehre [...] ohne vorhergegangene systematische Construction aller Akkorde, nur auf rein praktischem Wege betrieben,“ bemerkte etwa Siegfried Dehn.²⁶

Natürlich war die Generalbass- und Partimentotradition nicht theorielos. Zum einen ließen sich die praktisch erlernten Konventionen im Nachhinein oder begleitend im Sinne theoretischer Systeme rationalisieren und begründen. Zum anderen bot die Generalbasslehre, wie Ludwig Holtmeier gezeigt hat, mit ihren Wurzeln in der Kontrapunktlehre des 16. und 17. Jahrhunderts selbst einen Pool theoretischer Erklärungsmodelle für zentrale musiktheoretische Konzepte wie Tonart, Akkord, Kadenz oder Modulation, deren Ansätze sich jedoch häufig von denjenigen der Harmonielehre fundamental unterscheiden:²⁷ Während für die Harmonielehretradition zum Beispiel die Herleitung der einzelnen Akkorde aus wenigen Grundakkorden und deren Umkehrungen charakteristisch ist, denkt die Generalbasslehre vom realen Bass und den darüber gegriffenen Intervallen aus. Genau hierüber mokierten sich Vertreter der deutschen Harmonielehre des 19. Jahrhunderts wie Gottfried Weber, die darauf bestanden, ausschlaggebend (vor allem für die Dissonanzbehandlung)

²³ Wie David Damschroder unlängst festgestellt hat, war dies vielen Autoren und Lesern des 18. und 19. Jahrhunderts völlig bewusst: „Strategies for determining chordal roots, symbols for indicating a chord’s position within a key or a function within a progression, and procedures for segregating embellishing pitches from harmonic chord members are all important components of the analytical progress. Yet these techniques do not tell us much about how and why one chord follows another“ (David Damschroder, *Thinking About Harmony*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 58).

²⁴ Die spekulativen Harmoniesysteme eröffneten dafür nolens volens langfristig Möglichkeiten der Ton- und Akkordkombinatorik, die den am tonalen Usus gebundenen praktischen Harmonielehren schwer zugänglich waren, vgl. dazu Holtmeier, „Feindliche Übernahme“ (wie Anm. 14).

²⁵ Zit. nach Giorgio Sanguinetti, „Decline and Fall of the ‚Celeste Impero‘. The Theory of Composition in Naples During the Ottocento“, *Studi musicali* 34 (2005), 451–502, 456.

²⁶ Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*, (wie Anm. 9).

²⁷ Ludwig Holtmeier, „Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave“, *JMT* 51 (2007), 5–49.

sei nicht das real erklingende Intervall zum Bass, sondern die Intervalle des ideellen Akkords in Grundstellung. Während in der Tradition der Harmonielehre Akkordverbindungen durch Verbindungen ideeller Grundtöne erklärt werden, gilt das Interesse der Generalbasslehre dem realen Bassverlauf und den darüber gegriffenen Oberstimmenmodellen. Dies wird in einigen deutschsprachigen Generalbasslehren des 19. Jahrhunderts besonders daran deutlich, dass arabische Ziffern unter der Basslinie nicht den Fortgang der Stufen im Sinne der römischen Ziffern der Stufentheorie, sondern den Fortgang des realen Basses innerhalb der aktuellen Skala bezeichnen.²⁸ Der Tendenz zur Vertikalisierung in der Harmonielehre steht in der Generalbassharmonielehre das Denken in Stimmführungsmodellen in einem übergeordneten zwei- oder dreistimmigen kontrapunktischen Satz gegenüber, der in der italienischen Tradition als „disposizione“, in der deutschen Tradition als „(beste) Lage“ bezeichnet wurde.²⁹ Charakteristisch für Generalbasslehren ist die seitenlange Auflistung von längeren Progressionen, Sequenz- und Kadenzmodellen, die der Schüler praktisch anzuwenden, zu kombinieren und variieren lernt. Signum dieser Lehre ist die Oktavregel,³⁰ von der noch im 19. Jahrhundert gesagt wurde, mit ihr lerne man die Bedingungen der Tonalität „with much more ease than if each element of the scale were calculated and studied in isolation, without reference to the context.“³¹ Ein weiterer Unterschied ist die Prägung der modernen Harmonielehre durch ein simples Satz-Ideal von Melodie und Begleitung. So mokiert sich etwa Adolf Bernhard Marx über die Übungen der Generalbass- und Partimentotradition, bei denen man „zu einem bezifferten (oder allenfalls unbezifferten) Bass Harmonie ohne Melodie zu setzen“ aufgefordert werde, wodurch sich – so Marx – „die der Kunst eigene und nothwendige Ordnung“ verkehre: „Das Nebenwerk [gemeint ist der Bass] wird hervorgezogen und die Hauptsache [die Melodie] – nicht etwa hinten nachgebracht, sondern ganz übergangen.“³²

Während sich so also die theoretischen Grundlagen der Harmonielehre- und der Generalbasstradition zunächst einigermaßen klar benennen lassen, sind in den zahllosen Lehrbüchern des 19. (und schon des ausgehenden 18. Jahr-

²⁸ Vgl. dazu Johannes Menke, „Stufe“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag, 2010 (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6), 459–460; Ludwig Holtmeier, „Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3 (2011), siehe: www.gmth.de/Zeitschrift/artikel/655.aspx (03.08.2014).

²⁹ Vgl. dazu Diergarten und Holtmeier, „Nicht zu disputieren“ (wie Anm. 16).

³⁰ Vgl. dazu Thomas Christensen, „The règle de l’octave in Thorough-bass Theory and Practice“, *AMJ* 64 (1992), 91–117; Markus Jans, „Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave“, in: Thomas Christensen (Hg.), *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 2007 (Collected Writings of the Orpheus Institute 6), 119–143; Holtmeier, „Heinichen, Rameau“ (wie Anm. 27); Giorgio Sanguinetti, „La scala come modello per la composizione“, *Rivista di analisi e teoria musicale* 15 (2009), 68–96.

³¹ Sanguinetti, „Decline and Fall“ (wie Anm. 25), 501.

³² Marx, *Lehre* (wie Anm. 21), 526.

hunderts) diese Traditionen auf verschiedenste Weise miteinander verbunden. Das tatsächliche Verhältnis von Harmonie und Generalbass (und auch Kontrapunkt) sowie die jeweils intendierte Bedeutung dieser Begriffe lässt sich kaum allgemein, sondern nur in Fallstudien konkretisieren. Zwar gibt es regionale Traditionsstränge, in denen sich für eine Weile eine gewisse Konsistenz zeigt. Jeder Versuch jedoch, Verhältnis und Bedeutung der Begriffe Harmonie und Generalbass jenseits solch kleinerer Stränge allgemeingültig für das 19. Jahrhundert zu definieren (etwa im Sinne von Dahlhaus' Gleichung ‚Generalbass = Rameau'sche Harmonielehre‘), sieht sich unmittelbar in Widersprüche und Probleme verwickelt, etwa wenn in der Übersetzung von Catels *Traité* ins Deutsche der Begriff ‚basse fondamentale‘, vermeintlich Inbegriff der Harmonielehre-Tradition, mit ‚Generalbass‘ übersetzt wird. Hilfreicher ist es, anhand der oben genannten Kriterien ein Spektrum der begrifflichen und praktischen Koexistenz von ‚Generalbass‘ und ‚Harmonielehre‘ zu entwickeln, in dem sich die vielen verschiedenen Lehrbücher dann verorten lassen, wie unten anhand dreier Fallstudien gezeigt werden soll. Am einen Ende dieses Spektrums stehen Bücher, in denen der Generalbass nur noch als Akkordkurzschrift zur Spezifizierung römischer Stufenziffern dient, wie es auch in den meisten Harmonielehren des 20. Jahrhunderts der Fall ist. Am gleichen Ende des Spektrums finden sich auch Lehrbücher, in denen der Generalbass nur noch ein aufführungspraktischer Appendix, ‚Nebensache und Beiwerk‘ einer durch und durch theoretischen Lehre der Harmonie ist: „eine bloß zu äußerlichem Zweck unternommene, für die Hauptsache (das Studium der Harmonie) entbehrliche Nebenübung“ (Adolf Bernhard Marx).³³ Solche Bücher wollen den Schüler lediglich für den Fall wappnen, dass er eines Tages vor die Aufgabe gestellt wird, einen Generalbass spielen zu müssen. Im engeren Sinne theoretische oder kompositorische Bedeutung hat er hier aber nicht mehr.³⁴ Ganz am anderen Extrem dieses Spektrums stehen beispielsweise einige Generalbasslehren Wiener Provenienz, deren Progressions- und Akkordlehre eine Verbindung von Oktavregel- und Generalbasslehre mit Elementen des Umkehrungsdenkens zeigt. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist die bereits erwähnte *Harmonie-(Generalbaß-)Lehre* Joachim Hoffmanns (1841), die ganz in der Tradition der Wiener Generalbassschule Emanuel Aloys Försters steht, wie äußerlich schon an den arabisch bezifferten Bass-Stufen deutlich wird.³⁵ In Frankreich und Deutschland finden sich auf dieser Seite des Spektrums auch Bücher, in denen eine theoretische Ordnung der Akkorde lediglich ein Zusatz zu einer ansonsten weitgehend empirischen Handwerkslehre der gebräuchlichen Akkordverbindungen und Schemata ist: Der theoretisierende Teil in diesen Büchern wird dabei manchmal auch ganz ausgelassen und durch einen Hinweis auf entsprechende Spezialliteratur kompensiert. Hierzu gehören

³³ Marx, *Lehre* (wie Anm. 21), 522 und 524.

³⁴ Hierzu gehört z. B. auch Joseph Waldmanns oben erwähnte *Harmonik* (1845), in der der Generalbass lediglich in einem Anhang abgehandelt wird, um „den Schüler zum Spielen von Orgelstimmen bei Messen etc. zu befähigen.“ Waldmann, *Harmonik* (wie Anm. 22), v.

³⁵ Diergarten, „Joachim Hoffmann“ (wie Anm. 10).

die unten eingehend behandelten Lehrbücher von Friedrich Kalkbrenner, Josef Elsner und Ferdinand Hiller.

Im Spektrum zwischen diesen Extremen finden sich zahlreiche Formen der Koexistenz. So gibt es ebenso Lehrbücher, in denen der Generalbass zwar sowohl als Musiktheorie als auch als Werkzeug der Aufführungspraxis für unbrauchbar erachtet wird, jedoch in seiner Nützlichkeit für das Partiturlernen und als gute Übung für das schnelle Reduzieren harmonischer Zusammenhänge geschätzt wird. Die 1859 erschienenen *Generalbass-Uebungen* Benedict Widmanns etwa stellen die Grundlagen der Harmonielehre zunächst im Sinne Gottfried Webers und Ernst Friedrich Richters dar, anschließend wird die praktische Anwendung der verschiedenen Akkorde dann jedoch mit Generalbass-Übungen trainiert, die teilweise der Wiener Generalbassschule Emanuel Aloys Försters entstammen. Eine solche Aufteilung der Kompositionslehre in einen theoretischen Harmonielehre- und einen praktischen Generalbass-Teil hat Wurzeln schon im 18. Jahrhundert: Eine wichtige Rolle als „Begründer der modernen Harmonielehre“³⁶ und damit auch als Abwickler des Generalbasses spielt in der Theoriegeschichte üblicherweise Georg Joseph Vogler. Viel zitiert wurde sein Satz, „daß man sich einen ganz unrichtigen Begriff vom Generalbasse macht, wenn man ihn für eine besondere Wissenschaft ausgibt.“ Von besonderer Bedeutung ist jedoch der zweite Teil dieses Satzes: „Weil er [der Generalbass] nur ein einzelner practischer Zweig der Harmonielehre, d. i. die Lehre von der Lage ist.“³⁷ Damit ist die Situation des 19. Jahrhunderts vorgezeichnet: Wenngleich der Generalbass als Wissenschaft von der Harmonie weitgehend ausgedient und diese Rolle an die Harmonielehre abgetreten hat, bleibt er doch als *praktischer* Zweig der Harmonielehre von Bedeutung, und zwar eben nicht nur im aufführungspraktischen Sinne, sondern im Sinne einer praktischen Anwendung des theoretisch dargelegten Akkordsystems, im Sinne einer Einführung in die üblichen Akkordverbindungen, in den tonalen Usus. Voglers Satz über den Generalbass als praktische Harmonielehre lebte im 19. Jahrhundert weiter. So heißt es bei Siegfried Dehn etwa, der Generalbass sei „nur ein Theil der praktischen Harmonielehre“.³⁸ Weiter lebt er auch in Büchern wie Johann Georg Meisters (aus der Praxis der Lehrerseminare hervorgegangener) *Vollständigen Harmonie- und Generalbasslehre* (1852), in der der Autor diese Trennung ausdrücklich beschreibt: Meister beklagt, der theoretische Unterricht in der Harmonielehre sei für die meisten Seminaristen eine verlorene Zeit, „wenn derselbe nicht mit praktischen Uebungen auf dem Clavier verbunden“ werde. Meister fährt fort, dass zwar „die jetzige Zeit [...] hinsichtlich der Harmonielehre vortreffliche Werke aufzuweisen hat“, ihm jedoch keines bekannt sei, das „zugleich auch eine Erleichterung für den Schüler

³⁶ Robert Eitner, „Georg Joseph Vogler“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 40, Leipzig: Duncker & Humboldt, 1896, 169–177, 171.

³⁷ Georg Joseph Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag: Komm. Karl Barth, 1802, 127.

³⁸ Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre* (wie Anm. 9), 4.

im Praktischen gewährt.“³⁹ Die Harmonielehre bildet in Meisters Buch also die theoretische Propädeutik für praktische Übungen in der Generalbasstradition, für die er dann auch die Oktavregel in Anspruch nimmt, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Inbegriff dieser praktischen Lehre blieb. Wenn Johann Gänsbacher, ein Schüler Voglers, zu Beginn des 19. Jahrhunderts schreibt, er habe seine Schülerin Maria Theresia Paradis „im Generalbaß nach Voglers Harmoniesystem“ unterrichtet, macht dies deutlich, wie problematisch es ist, Vogler lediglich als Abwickler der Generalbasslehre zu betrachten.⁴⁰ Voglers Rede von der Untauglichkeit des Generalbasses als Wissenschaft von den möglichen Akkorden lässt sich nicht ablösen von seiner gleichzeitigen Bestätigung des Generalbasses als praktische Lehre von der Anwendung der Akkorde. Es liegt nahe, dieses Verhältnis von Harmonie- und Generalbasslehre durch einen Vergleich mit dem Fremdspracherwerb zu verdeutlichen (wenngleich Analogiebildungen von Musik und Sprache meist genauso viel verdunkeln, wie sie erhellen): Unterrichtsbegleitendes Lehrmaterial ist in diesem Bereich häufig in zwei Bände geteilt, deren erster dann einen Titel wie ‚Bausteine‘ oder ‚Elemente‘ trägt, deren zweiter dann meist ‚Konversation‘ oder ähnlich heißt. Vergleichbar funktioniert der Unterricht in vielen musiktheoretischen Publikationen des 18. und 19. Jahrhunderts.⁴¹ Die Akkordmorphologie wird zwar theoretisch durch die Harmonielehre hergeleitet und dargestellt, musikalische Zusammenhänge und schließlich das Erstellen musikalischer Produkte aber durch die ‚Hausmittel‘ der Generalbasslehre, so dass die Behauptung, der Generalbass sei „nichts anderes als eine Kompositionslehre“ (Simon Sechter), im 19. Jahrhundert ihre Berechtigung behielt.⁴² Dies gilt vor allem für eine Musikkultur, in der man – nach Robert Gjerdingens Definition – ein Fortleben der galanten Musikwelt sehen kann: „A hallmark of the galant style was a particular repertory of stock musical phrases employed in conventional sequences. [...] As long as the music is grounded in this repertory of stock musical phrases, I view all manifestations as galant.“⁴³ Wenn der galante Komponist des 18. Jahrhunderts, „rather than being a struggling artist alone against the world, was more like a prosperous civil servant“,⁴⁴ dann war der galante Komponist des 19. Jahrhunderts ein freischaffender Diener einer galanten Kultur des Salons und des bürgerlichen Konzertsaaus. Seine Ausbildung soll nun an drei Fallstudien dargestellt werden.

³⁹ Meister, *Vollständige Harmonie- und Generalbasslehre*, (wie Anm. 8).

⁴⁰ Zit. nach Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluss Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz: Schott, 1990, 64, Anm. 33. Veit schreibt über den Unterricht Voglers, er habe seine Schüler dazu angehalten, dass sie „Akkordverbindungen soweit internalisierten, daß in der Praxis die Verbindung der Akkorde problemlos, quasi ‚automatisch‘ geschah“ (ebd., 182). Dies entspricht genau dem praktischen Training in der Generalbass- und Partimentotradition.

⁴¹ Zum Vergleich mit dem Spracherwerb vgl. auch die beiden Zitate von Jean Paul im Anhang.

⁴² Zit. nach Thomson, *Voraussetzungen und Artungen* (wie Anm. 17), 68.

⁴³ Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (wie Anm. 20), 6.

⁴⁴ Ebd.

Generalbass als Harmonielehre: Friedrich Kalkbrenner

Bei der Ankunft Chopins in Paris im Jahr 1831 war Friedrich Kalkbrenner (1784–1849)⁴⁵ als ‚König des Klaviers‘ auf der Höhe seines Ruhms, und Chopins Bewunderung für Kalkbrenner ist gut dokumentiert. Zu Kalkbrenners früherer musikalischer Ausbildung ist nur wenig bekannt. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er wohl von seinen Eltern. Ende der 1790er-Jahre verbrachte er mit seinem Vater ein Jahr in Neapel, dessen Details – insbesondere bezüglich der musikalischen Prägungen – im Dunkeln liegen. Von dort aus ging er nach Paris, wo er am Conservatoire Klavier studierte und Harmonielehre bei Charles-Simon Catel belegte, dem Autor des bereits erwähnten *Traité d'harmonie*, der auch für den Unterricht am Konservatorium benutzt wurde. Bei Catels Schrift, die über Jahre ein Standardwerk in Frankreich blieb und in Übersetzungen in Deutschland, Italien, England und den USA erschien,⁴⁶ handelt es sich um „a manual of basic principles and rules of harmonic practice rather than a theoretical tract in the tradition of Rameau“.⁴⁷ Kurz vor seinem Tod veröffentlichte Friedrich Kalkbrenner selbst einen *Traité d'harmonie*, der zunächst im Selbstverlag auf Französisch, dann bei Breitkopf & Härtel in deutscher Übersetzung erschien.⁴⁸ Es folgte noch eine englische Übersetzung als *Treatise on Harmony for the Pianist* (1849). Einiges spricht dafür, dass Kalkbrenners *Harmonielehre* schnell und flüchtig zusammengestellt wurde, insbesondere einige Unstimmigkeiten und Lücken im Aufbau (die schon ein zeitgenössischer Rezensent bemängelte)⁴⁹ sowie einige Merkwürdigkeiten bei der Übersetzung ins Deutsche (die möglicherweise nicht mehr vom Autor betreut werden konnte). Kalkbrenner positioniert sich zu Beginn seiner Schrift ausdrücklich im oben skizzierten Spektrum von theoretisierender Harmonielehre und praktischer Generalbasslehre.

Ein Fehler des Compositionsunterrichts ist der, dass der Schüler wohl die Accorde und ihre Umkehrungen, aber sie zu gebrauchen oft nicht lernt. Das ist die Lücke,

⁴⁵ Als Geburtsjahr Kalkbrenners wird auch 1785 angegeben, vgl. dazu Hans Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner. Wirkung und Werk*, Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner, 1983 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 25), 3–4.

⁴⁶ Charles-Simon Catel, *Abhandlung über die Harmonie*, Leipzig: Peters, 1825; Ders. *Trattato di armonia*, Milano: Polisiero, 1846; Ders. *A Treatise on Harmony*, London: Alfred Novello, 1854 und Boston: J. Loring, 1832.

⁴⁷ Sylvan Suskin, „Charles-Simon Catel“, in: *NGroveD-online* (30.07.2013).

⁴⁸ Friedrich Kalkbrenner, *Traité d'harmonie du pianiste, Principes rationnels de modulation, pour apprendre à préluder et à improviser*, op. 185; Ders. *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludieren und Improvisieren*, op. 190. Im Mai 1849, einen Monat vor seinem Tod, verschickte Kalkbrenner zu Werbezwecken Exemplare des *Traité*, was den Entstehungs- und Veröffentlichungszeitpunkt des undatierten Drucks eingrenzt. Vgl. Nautsch, *Kalkbrenner* (wie Anm. 45), 248.

⁴⁹ *Neue Berliner Musikzeitung* 6/11 (1852), 81.

die auszufüllen ich versucht habe, indem ich so viel wie möglich die Beispiele auf die Regeln des Generalbasses baute.⁵⁰

An anderer Stelle im Buch betont Kalkbrenner noch einmal:

Es ist wenig wichtig, Systeme aufzustellen, welche die Theorie auf ein oder zwei Accorde reduciren, und welche durch mehr oder weniger specielle Beweise darthun, dass ihre Erfinder sich einbilden, das Wahre zu besitzen. [...] Die Hauptsache ist die Accordverwendung. Wir wollen daher alles annehmen, was es uns erleichtert, dieses Ziel zu erreichen, und unsere Gedanken nicht mit unnützen und verwirrenden Dingen beladen.⁵¹

Damit ist ein wichtiger Punkt berührt. Es ist zu einfach, Harmonielehren wie diejenige Kalkbrenners nur als anspruchslose, popularisierende Bücher ohne Interesse an theoretischer Reflektion abzutun, wie in der Forschung häufig geschehen.⁵² Gleichzeitig muss man sehen, dass in diesen Büchern (und in der ganzen Kultur der *Pianistes-Compositeurs*⁵³) eine handwerkliche, praktische, der Kompositionspraxis nahestehende theoretische Ausbildung fortlebte, während wissenschaftlich-theoretische Harmonielehren, aus denen der Generalbass als Lehre von der Akkordverwendung verschwunden war, bedroht waren, in ihrem spekulativen und systematischen Eifer den Bezug zur Praxis zu verlieren. Zu den üblichen Fähigkeiten eines Pianisten im 19. Jahrhundert gehörte, wie Kenneth Hamilton dargestellt hat, „concert improvisation that ranged from the performance of entire fantasies extempore to the improvisation of cadenzas, lead-ins, and additional ornaments.“⁵⁴ In diesem Kontext muss man Bücher wie dasjenige Kalkbrenners sehen.

Zu Beginn von Kalkbrenners Buch werden pragmatisch die Intervalle und Akkordtypen gelehrt (Dreiklang und Septakkord, jeweils mit Umkehrungen sowie die wichtigsten Vorhalte). Es folgen die *règle d'octave* (in der deutschen Übersetzung ‚Octavengang‘), Signum der praktischen Generalbasstradition (Bsp. 1a), weitere Harmonisierungsmodelle für auf- und absteigende Tonleitern, verschiedene Kadenzsowie die *marches d'harmonie*, worunter in der französischen Musiklehre dieser Zeit Sequenzen verstanden wurden. Dabei besteht Kalkbrenner stets auf der ‚Anwendung am Klavier‘ (*application au piano*) und fügt immer wieder ‚Lektionen‘ (*leçons*) ein, die aus unbezifferten

⁵⁰ Kalkbrenner, *Harmonielehre* (wie Anm. 48), Einleitung, ohne Paginierung. Zum Traktat von Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, den Kalkbrenner erwähnt, vgl. Philipp Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘. Zur Ausbildung der ‚Pianistes Compositeurs‘ des 19. Jahrhunderts“, in: Konrad Georgi und Jürgen Blume (Hgg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der 9. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie. Mainz 2009*, i. V.

⁵¹ Kalkbrenner, *Harmonielehre* (wie Anm. 48), 24.

⁵² So etwa Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner, 1983, 68–76.

⁵³ Vgl. dazu Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘“ (wie Anm. 50).

⁵⁴ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford: Oxford University Press 2008, 103.

Bässen bestehen, über denen das bereits Erlernte geübt werden soll. Bei der *règle d'octave* in Moll schlägt Kalkbrenner neben der herkömmlichen (Bsp. 1b) eine moderne Variante mit übermäßigem Terzquartakkord vor (Bsp. 1c), „welche

Bsp. 1a: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 28.

Octavengang.

Bsp. 1b: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 29.

Molltonart. In der Octave.

Bsp. 1c: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 29.

Neue Begleitung des Octavengangs.

die Eintönigkeit der Oktavregel, wie Albrechtsberger und die Alten sie uns gaben, beseitigen wird.“ Das Ziel von Kalkbrenners Buch ist die Verknüpfung und Diminution der erlernten Schemata am Klavier, die zur Grundlage von kleinen Präludien werden (Bsp. 2). Kalkbrenners No. 19 (Bsp. 2a) entspricht der alten Oktavregel mit einem hinzugefügten Septimvorhalt in Takt 2 und einem hinzugefügten Quartvorhalt in Takt 4. No. 20 (Bsp. 2b) ist eine Figuration der *nouvelle règle d'octave* (mit Ausnahme des veränderten Akkords in Takt 4). Solche Passagen über auf- und absteigenden Tonleitern im Bass finden sich zahlreich auch in den Kompositionen Kalkbrenners. Der folgende Ausschnitt aus dem 2. Satz seines ersten Klavierkonzerts op. 61 (1823) beginnt beispielsweise mit der aufsteigenden Oktavregel in a-Moll, kadenziert nach G-Dur und wechselt dann zu einer aufsteigenden Tonleiter mit konsequenten Septimvorhalten, deren Bewegung sich nach anderthalb Takten beschleunigt.

Bsp. 2a: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 33.

Molltonleiter.

Bsp. 2b: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 34.

Legatissimo.

Bsp. 3: Friedrich Kalkbrenner, *Klavierkonzert* op. 61 (1823), II. Adagio, T. 17–21.

① Oktavregel (a-moll) ② ③

④ *fp* ① Aufsteigende Skala mit 7-6-Vorhalten

② ③

cresc. ④ ⑤ ⑥ ⑦

8va

Dass Kalkbrenners Buch Unstimmigkeiten und Lücken im Aufbau zeigt, wurde bereits erwähnt. Sein Buch ist vor allem in der Auflistung der möglichen Satzmodelle sehr knapp, ganz im Gegenteil etwa zum Studienbuch seines Lehrers Catel. Trotzdem ist Kalkbrenners *Traité* als Ganzes durchaus typisch für eine Tradition der französischen Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, die bei aller Neigung zu spekulativen Akkord-Systematiken stets der handwerklichen, regelpoetischen Tradition der italienischen Partimento-Tradition verpflichtet blieb. Kalkbrenners Buch belegt die Austauschbarkeit der Begriffe ‚Generalbass‘ und ‚Harmonielehre‘ in genau umgekehrter Richtung als von Dahlhaus behauptet: Unter dem prestigeträchtigen Etikett eines *Traité de l'harmonie* findet sich ein Traktat in der Generalbass-Tradition, dessen kurze Akkordsystematik zwar vom Umkehrungsdenken der Harmonielehre geprägt ist, aber auch gänzlich auf Diskussion von Akkordverbindungen im Sinne von Fundamentalbass-Progressionen verzichtet. Kalkbrenner sagt ‚Harmonielehre‘ und meint ‚Generalbass‘.

Interlude: Frédéric Chopin

Als Frédéric Chopin im Alter von 16 Jahren in das Konservatorium von Warschau eintrat, war er ein ausgebildeter Pianist, gefragter Improvisator und Komponist kleinerer Klavierwerke. Er hatte seit seinem sechsten Lebensjahr Unterricht beim Pianisten und Komponisten Wojciech Żywny erhalten. Auch Wilhelm Wenzel Würfel, der Chopin vermutlich ab dem zwölften Lebensjahr unterrichtete, war ein Pianist und Komponist.⁵⁵ Zur Zeit und im Umfeld Chopins war eine musikalische Instrumentalausübung am Tasteninstrument stets an eine zumindest rudimentäre improvisatorische und kompositorische Ausbildung geknüpft.⁵⁶ So heißt es etwa in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in einem Artikel zur Eröffnung des Warschauer Konservatoriums, man erhalte dort „Orgelunterricht, verbunden mit Unterricht im Generalbass“.⁵⁷ Der Dozent dieser Veranstaltung war Chopins Privatlehrer Würfel.⁵⁸ Dass Klavierunterricht und eine improvisatorisch-kompositorische Ausbildung im Sinne der Generalbasslehre in Chopins Warschau unzertrennlich und von früh auf zusammengehören, machen vor allem aber die Schriften Karol Kurpińskis und Josef Elsners deutlich. Kurpiński war eine der wichtigsten Figuren in Chopins Warschau. Sowohl seine Klavierschule (1819) als auch sein *Handbuch der Grundsätze der Harmonie der Töne mit beigefügtem praktischen Generalbaß* (1821) zeigen, wie sehr die Warschauer Musiktheorie der Wiener

⁵⁵ Vgl. zu Chopins ersten Musiklehrern und seiner musikalischen Ausbildung Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘“ (wie Anm. 50).

⁵⁶ Vgl. dazu ebd. Wenn die kompositorische Ausbildung der großen Komponisten daran abgelesen wird, welche Bücher sie gelesen haben, bleibt das Resultat meist blass und unbefriedigend. Dies habe ich an anderer Stelle am Beispiel Haydns darzustellen versucht, vgl. Felix Diergarten, „The True Fundamentals of Composition. Haydn's Partimento Counterpoint“, *Eighteenth-Century Music* 8 (2011), 53–75.

⁵⁷ AMZ 23 (1821), 570.

⁵⁸ Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 113–114.

Generalbasstradition verbunden war. Kurpiński zitiert unter anderem 13 Beispiele aus der Wiener Generalbassschule Emanuel Aloys Försters. Wichtige Hinweise lassen sich auch den handschriftlich überlieferten und bisher unveröffentlichten Aufzeichnungen von Chopins Lehrer Elsner entnehmen, in denen dieser zu Beginn selbst von „Lectionen im General-Baße“ spricht und die offensichtlich als Begleitung oder Ergänzung des praktischen Unterrichts am Klavier gedacht waren.⁵⁹ Hier zeigt sich die typische Verknüpfung von Generalbass- und Präludierpraxis. In der Vorrede zu dieser „Anweisung zur musikalischen Phantasie“ kündigt Elsner (darin Kalkbrenner vergleichbar) an, „die Harmonie ohne ein System der Accorde“⁶⁰ lehren zu wollen: „Eine vollständige Theorie der Kunst – nicht einmal eine vollständige Abhandlung der Accorde – (daher ist es mir gleichgültig; welches System der Harmonie etc. man annehmen will) gehört nicht zu meinem Plan.“⁶¹ Es kann vor dem Hintergrund der überlieferten Dokumente kein Zweifel daran bestehen, dass Chopin als Kind und Jugendlicher eine profunde Ausbildung im Fantasieren auf Grundlage der Generalbasslehre erhielt. Welche neuen Impulse dies für die Chopin-Analyse geben kann, habe ich an anderer Stelle mitsamt einer ausführlicheren Darstellung der Quellen und einigen Analyse-Beispielen dargelegt und verzichte an dieser Stelle auf eine erneute Demonstration.⁶²

Bässe der Kölner Schule: Ferdinand Hiller

Chopins Freund Ferdinand Hiller (1811–1885) ist eine Personifizierung des musikalischen 19. Jahrhunderts in Deutschland: In Wien war er als jugendlicher Kondolent am Sterbebett Beethovens, in Weimar war er Schüler Johann Nepomuk Hummels und Hausgast Goethes, in Paris Freund von Liszt, Chopin und Berlioz, in Dresden Gastgeber eines Salons, in dem Robert und Clara Schumann sowie Richard Wagner verkehrten, er korrespondierte mit Heinrich Heine, war in Leipzig Nachfolger Mendelssohns, in Düsseldorf Vorgänger Schumanns. An seinem Lebensende empfahl er Brahms und Bruch als seine Nachfolger und war enttäuscht, als sein tatsächlicher Nachfolger, Franz Wüllner, Werke des jungen Richard Strauss auf das Programm setzte. Als Komponist mag Hiller aus heutiger Sicht eher eine Randgestalt sein, als Person des öffentlichen Musiklebens, als Organisator, Dirigent, Impresario stand er mittendrin, kannte alles und jeden zwischen Beethoven und Richard Strauss. 1860 veröffentlichte Hiller in Köln seine *Uebungen zum Studium der*

⁵⁹ Dieses Manuskript wird in Warschau unter folgendem Titel geführt: Józef Elsner, *Krótko zebrana nauka generalbasu. Przykłady z harmonii* [Kurzgefasste Generalbasslehre], Sammlung der Warschauer Musikgesellschaft, Sign. 940. Vgl. zu diesem Manuskript Felix Diergarten, „Analyzing Chopin. Harmonielehre und Kontrapunkt“, in: Martin Skamletz (Hg.), *Chopins Ausbildung. Historische und musiktheoretische Aspekte. Kongressbericht Bern 2010*, Schliengen, i.V.; Diergarten, „Romantic Thoroughbass“ (wie Anm. 1), 21–23.

⁶⁰ Elsner, *Krótko zebrana nauka* (wie Anm. 59), 19.

⁶¹ Ebd., 3.

⁶² Diergarten, „Analyzing Chopin“ (wie Anm. 59); Diergarten, „Romantic Thoroughbass“ (wie Anm. 1), 18–27.

Harmonie und des Contrapunkts, ein Buch, das bis 1937 nicht weniger als 28 Auflagen erleben sollte. Hiller war in Köln nicht nur Musikdirektor, sondern auch Leiter des Konservatoriums, das er nach dem Leipziger Vorbild neu organisierte und für dessen Unterricht die Übungen gedacht waren. Hillers Werk gipfelt in einer über 60 Seiten langen Sammlung original italienischer und französischer Partimenti. Vermutlich war Hiller in Paris mit dieser Tradition in Berührung gekommen, wo die italienischen Partimenti sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Personifiziert wird dieses Interesse durch Alexandre Étienne Choron, an dessen Institut Hiller während seiner knapp siebenjährigen Pariser Zeit in den 1820er-Jahren Orgel unterrichtete. Choron veröffentlichte zu Beginn des 19. Jahrhunderts mehrere monumentale Bände mit italienischen Partimenti, die zu den eindrucksvollsten Dokumenten der Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert gehören.⁶³

Der Partimento-Sammlung Hillers voraus geht eine Reihe von Übungen, mit denen die verschiedenen Akkordformen anhand kurzer Bässe geübt werden, darin der französischen Tradition, wie sie bei Catel und Kalkbrenner zu sehen war, durchaus vergleichbar. Die Akkordtheorie ist ganz weggelassen. Hiller erklärt, sich in der Reihenfolge der behandelten Akkorde an der Harmonielehre Ernst Friedrich Richters orientiert zu haben. Man fühlt sich an den Ausspruch von Chopins Lehrer Elsner erinnert, nach dem jeder Leser sich die Akkordtheorie aussuchen solle, die ihm beliebt: An keiner Stelle von Hillers Buch finden sich römische Stufenzahlen nach dem Vorbild Richters oder Fundamentalbassprogressionen. Die Akkordtheorie wird lediglich dazu gebraucht, die Fülle der Akkorde übersichtlich zu systematisieren. Akkordverbindungen werden dann empirisch durch eine Fülle von Beispielen gelehrt. Der eindrucksvollste Teil von Hillers Buch ist jedoch zweifellos die abschließende Partimento-Anthologie, die Hiller in drei Teile gliedert. Der erste, von Hiller als „Bässe von Fenaroli“ bezeichnete Teil entstammt der berühmten Partimento-Sammlung Fedele Fenarolis.⁶⁴ Hiller folgt dabei direkt der italienischen Ausgabe Fenarolis und nicht der Pariser Ausgabe Alexandre Chorons, bei dem Fenarolis Übungen in der Reihenfolge vertauscht und häufig transponiert sind. Hillers „Bässe von Mattei“ sind weniger leicht zuzuordnen. Stanislao Mattei (1750–1825) war Schüler von Padre Martini und Lehrer Gaetano Donizettis und Gioacchino Rossinis. Einige seiner Partimenti sind in der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel aufbewahrt,⁶⁵ weitere finden sich in *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* (Bologna, ca. 1824), ein Buch, das in einer französischen Übersetzung auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts

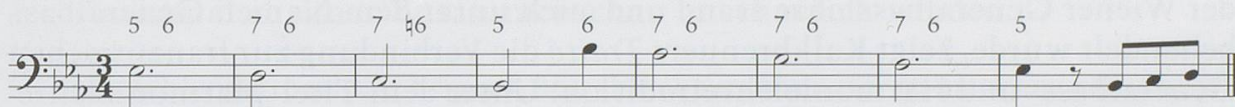
⁶³ Vgl. zu Choron: Nathalie Meidhof, „La regle de l'octave“ und „Les Tierces Superposes“: Zum Akkordbegriff von Alexandre Étienne Choron“, in: Andreas C. Lehmann u. a. (Hgg.), *Kreativität. Struktur und Emotion*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, 285–292.

⁶⁴ Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso numerato*, Rom o. J. [ca. 1800]. Zur Fenaroli-Rezeption im 19. Jahrhundert vgl. Gaetano Stella, „Partimenti in the Age of Romanticism. Raimondi, Platania, and Boucheron“, *JMT* 51 (2007), 161–186.

⁶⁵ <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Mattei/index.htm> (30.07.2013).

kursierte.⁶⁶ Einige der von Hiller veröffentlichten Bässe finden sich in dieser Sammlung, woher jedoch die weiteren Bässe Matteis stammen, ist mir zum jetzigen Zeitpunkt nicht ersichtlich. Interessant sind jedoch insbesondere die Bässe, die Hiller als „Bässe aus der französischen Schule“ bezeichnet. Hiller erklärt, bei den meisten Partimenti in diesem Abschnitt handle es sich um ungedruckte Partimenti Luigi Cherubinis, die ihm Henri Reber habe zukommen lassen.⁶⁷ Tatsächlich finden sich einige der von Hiller veröffentlichten Partimenti in einem Manuskript im Cherubini-Nachlass in den Beständen der Berliner Staatsbibliothek.⁶⁸ Cherubinis Manuskript besteht aus über vierzig bezifferten Bässen, die wohl Unterrichtszwecken gedient haben. Bei Hiller finden sich insgesamt sieben dieser Bässe wieder. Für die weiteren Cherubini zugeschriebenen Bässe ist keine Konkordanz bekannt. Bei Hiller erscheinen Cherubinis Bässe interessanterweise leicht verändert, nämlich teilweise transponiert und durchgehend unbeziffert, während in Cherubinis Manuskript alle Bässe beziffert sind. Ob Hiller sich auf eine andere Version der Bässe Cherubinis bezog oder selbst diese Veränderungen vorgenommen hat, lässt sich nicht sagen. Die Nicht-Bezifferung bedeutet jedoch einen wichtigen Eingriff, wie an einem Beispiel deutlich gemacht werden soll.

Bsp. 4: Luigi Cherubini, *Basses Chiffrées*, Staatsbibliothek Berlin, mus. ms. autogr. L. Cherubini-Nachl. 120, f. 69.



Bsp. 5: Ferdinand Hiller, *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, S. 136.



Auch hierbei handelt es sich wieder um eine Tonleiter-Harmonisierung. Während das bezifferte Partimento Cherubinis jedoch eindeutig auf ein bestimmtes Harmonisierungs-Modell verweist, nämlich die Synkopenkette, ist Hillers unbeziffert Bass offen für verschiedene Harmonisierungen. Denkbar wäre hier auch die Harmonisierung im Sinne der Gjerdingen-„Romanesca“, die Ferdinand Hiller etwa zu Beginn seiner Es-Dur-Etüde andeutet.

⁶⁶ Howard Brofsky, „Stanislao Mattei“, in: *NGroveD-online* (30.07.2013).

⁶⁷ Zu Reber vgl. Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘“ (wie Anm. 50).

⁶⁸ Zur Überlieferung vgl. Cornelia Schröder, „Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften“, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3/2 (1961), 24–60, 24.

Bsp. 6: Ferdinand Hiller, *Six Suites d'Études pour le Piano Forte. Seconde Suite, IV. Allegro moderato.*

Wissenschaft und Fertigkeit

Hillers Übungen, 1860 entstanden und bis in die 1930er-Jahre immer wieder aufgelegt, sind ein schlagendes Beispiel für den Fortbestand des Generalbasses als praktische Harmonielehre und für die Koexistenz dieser Tradition mit den verschiedenen Formen der modernen Harmonielehre. Gemeinsam mit der Harmonielehre Kalkbrenners und den Beispielen aus dem Umfeld Chopins machen sie sowohl die Bedeutung des Generalbasses für die Musiktheorie im 19. Jahrhundert als auch die Schwierigkeiten mit der Terminologie deutlich: Während in Chopins Warschau die Ausbildung stark in der Tradition der Wiener Generalbasslehre stand und auch unter dem Namen Generalbass behandelt wurde, zeigt Kalkbrenners *Traité* die Verbindung zur französischen Generalbass- und Harmonielehretradition: Unter dem Titel ‚Harmonielehre‘ betont Kalkbrenner sein Festhalten am Generalbass. In Hillers Buch wiederum, das den Begriff ‚Harmonie‘ im Titel trägt, kommen die Begriffe ‚Generalbass‘ oder ‚Partimento‘ an keiner Stelle vor, obwohl Hillers Übungen ganz in deren Tradition stehen. Dies bringt uns zurück zum Brief Heinrich von Kleists. Wenn Kleist und mit ihm viele andere Romantiker den Begriff Generalbass als Synonym für Musiktheorie oder Kompositionslehre benutzen, zeugt dies nicht von ihrer musikalischen Unkenntnis, einem ‚Irrtum‘ oder einem ‚epochalen Vorurteil‘ (Dahlhaus), ganz im Gegenteil: In weiten Kreisen des 19. Jahrhunderts, und insbesondere in Musikerkreisen, war der Begriff Generalbass noch in eben diesem Sinne präsent. Es liegt auch auf der Hand, was die Romantiker – neben ihrer allgemeinen Begeisterung für die Musik als „romantischste aller Künste“ (E. T. A. Hoffmann) – am Generalbass so faszinierte. Der Generalbass als eine Kunstlehre an der Schnittstelle von pianistischem Handwerk, theoretischer Material-Kontemplation und künstlerischer Improvisation verwirklichte eine Einheit von Theorie und Praxis, von Kunst-Reflexion und Kunst-Produktion, von Kunst-Handwerk und Kunst-Wissenschaft, wie sie vielen Romantikern utopisch vorschwebte. Johann Georg Vogler hatte in diesem Sinne vom ‚Wissen und Können‘ eines Generalbassisten gesprochen, worunter er „die Kunst, die Ziffern in Noten auszusetzen“, „die Fertigkeit, die Ziffern zu treffen“, „die Wissenschaft, die ganze Harmonie der Partitur in einen bezifferte Baß einzuschränken“, „die Theorie, alle Harmonien zu kennen“ und schließlich „die Praktik, alle die

vorkommenden Harmonien vermittelt des Basses zu enträthseln“, verstand.⁶⁹ Zu dieser Einheit von Wissen und Können, von Kunst, Fertigkeit, Wissenschaft, Theorie und Praxis trat jedoch noch etwas hinzu. In der Wiener Generalbasslehre des Vogler-Schülers Joseph Drechsler, veröffentlicht im Jahrzehnt des Kleist-Briefs, heißt es, der Generalbass sei „eine bezifferte Grundstimme, die das Harmonie-All in sich fasst.“ Diese Formulierung übernimmt Drechsler wörtlich von seinem Lehrer Vogler, ohne sie als Zitat kenntlich zu machen.⁷⁰ Vogler und Drechsler bringen mit dem Neologismus vom „Harmonie-All“ etwas auf den Punkt, was schon für den Begriff Fundament in der barocken Musiktheorie galt. Der in vielen Versionen zitierte Satz, der Generalbass sei das „Fundament der ganzen Musik“, verweist ja, wie Thomas Christensen gezeigt hat, nicht nur auf den Generalbass als reales Fundament, als unterste Stimme eines Satzes, sondern auch auf den Generalbass als Fundament in einem spekulativen Sinne, als Urgrund alles musikalischen Tun und Wissens.⁷¹ Auch diese Vorstellung lebte in der Romantik weiter, und vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, wenn sich in Heinrich Heines *Harzreise* (1824) eine Vision vom Generalbass als romantisches Engelskonzert findet.⁷² In typisch Heine'scher Manier sind hier Emphase und Ironie ineinander verwickelt, so dass die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, der Spott über den Generalbass als vormodernes Relikt einerseits und dessen Apotheose als musikalischer Weltengrund andererseits noch einmal in einer Zusammenschau anschaulich werden.

Ich schlenderte wieder bergauf, bergab; schaute hinunter in manches hübsche Wiesental; silberne Wasser brausten, süße Waldvögel zwitscherten, die Herdenglöckchen läuteten, die mannigfaltig grünen Bäume wurden von der lieben Sonne goldig angestrahlt, und oben war die blauseidene Decke des Himmels so durchsichtig, daß man tief hineinschauen konnte, bis ins Allerheiligste, wo die Engel zu den Füßen Gottes sitzen, und in den Zügen seines Antlitzes den Generalbaß studieren.

⁶⁹ Vogler, *Handbuch* (wie Anm. 37), 126.

⁷⁰ Ebd., 125.

⁷¹ Vgl. Christensen, „Thoroughbass as Music Theory“ (wie Anm. 12).

⁷² Heinrich Heine, *Werke*, hg. von Paul Stapf, Basel und Stuttgart: Birkhäuser, 1956, Bd. 3, 212.

Anhang: Eine kleine Sammlung von Zitaten zum romantischen Generalbaß

Ja ich trage das Ideal eines Menschenkenners im Kopfe, der die Menschenarten, in die einzelnen Redetheile, oder Tonarten zertheilen und wirklich eine Grammatik, und einen Generalbaß des Zusammenlebens hervorführen könnte. Man könnte nach seiner Wortfügung, den Staat oder die Menschenfügung allein verbessern, und durch seinen Generalbaß allein die wahre Freundschaft finden, die in eben so geheimnisvollen Gesetzen begründet bleibt, als die Verwandtschaft der Töne. Man könnte dann ganze Völkergeschichten auf dem Claviere spielen und in einzelnen Versen absingen, und es wäre das Leben zur Kunst geworden.

Clemens von Brentano, *Godwi* (1800), Kap. 43.

Allerdings kann viel Willkürliches des Humors zuletzt so ins Unbewußte übergehen, wie bei dem Klavierspieler der Generalbaß zuletzt aus dem Geiste in die Finger zieht und diese richtig phantasieren, indes der Inhaber ein Buch dabei durchläuft.

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), Kap. 20.

Die musikalische Grammatik, den Generalbaß, erlernte er so durch viel Phantasieren und Notenspielen etwa so wie wir die deutsche durch Sprechen.

Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, 3. Vorlesung.

Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbaß, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört.

E. T. A. Hoffmann, *Ritter Gluck* (1809), Kap. 1.

„Generalbaß!“ – Wenn Du ahnen könntest, welches Ideal mir in diesem Wort vor den Sinnen schwebt, und welchen alten Manschettenkerl mir die Lehrer vorführen und behaupten, das sei er, Du würdest mich bedauern, daß ich den Genius unter dieser Gestalt sollte wiedererkennen müssen.

Bettina von Arnim, *Die Gündlerode* (1840), Kapitel 72.

Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nöthige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden. [...] Die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. [...] Nachdem ich mich wohl schon in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunkts, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen.

Richard Wagner, *Autobiographische Skizze* (1843).

Wagners Lehrer Weinlig war Schüler des oben erwähnten Stanislao Mattei, dessen Partimenti Ferdinand Hiller in seine Sammlung aufgenommen hatte. Wagner lernte, wie aus seinem Bericht eindeutig hervorgeht, beim Mattei-Schüler Weinlig die improvisatorische, ‚spielerische‘ Art des Kontrapunkts kennen und darf also als Enkelschüler der Partimento-Tradition bezeichnet werden.