

unterschieden wird, und auch andere Disziplinen werden konsequent ausgeblendet. So ist beispielsweise – um nur ein signifikantes Beispiel zu nennen – die von Guillermo Carnero herausgegebene zweibändige *Historia de la literatura española: Siglo XVIII* (Madrid 1995) nicht ein einziges Mal erwähnt.

Dies alles kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Band zahlreiche nützliche Informationen enthält. Vieles wird der Leser mit Gewinn zur Kenntnis nehmen. Da die vergleichsweise wenigen Fußnoten überwiegend den oben erwähnten Zwecken des Umgangs mit Literatur dienen, sind eine Überprüfung der Angaben und weiterführende Lektüre allerdings nur selten möglich, zumal aufgrund der zahllosen Fehler und Verballhornungen (siehe beispielsweise die Fußnote auf S. 375) das Vertrauen in die Genauigkeit der Angaben ohnehin schon erschüttert ist.

Das 18. Jahrhundert ist auch in Spanien eine Zeit lebendigen Wandels. Es beginnt mit einem Nebeneinander einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden spanischen Tradition der Kirchenmusik und des Musiktheaters (Comedia und Zarzuela), französischen Musikern, die mit Philipp V. nach Madrid kommen, und Aufführungen italienischer Opern am Hof Erzherzog Karls in Barcelona. Es endet mit einer lebendigen Instrumentalmusik und Werken im Stile italienischer *Drammi giocosi* und französischer *Opéras comiques*. Entgegen früheren Vorurteilen fand Aufklärung in Spanien durchaus statt, nicht nur in konkreten Projekten Karls III., der zuvor König von Neapel und Sizilien gewesen war, sondern auch im Musiktheater. Dies zu erzählen wäre eine verdienstvolle Aufgabe gewesen.

(Februar 2019)

Rainer Kleinertz

*JULIANE BRANDES: Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die „Harmonielehre“. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (sinefonia. Band 28.)*

Erst in jüngerer Zeit hat die musiktheoriehistorische Forschung auch dem jeweiligen soziokulturellen Umfeld künstlerischen Handwerks intensivere Aufmerksamkeit geschenkt, wurden institutioneller Kontext und pädagogische Ziele historischer Quellen eingehender thematisiert, die sich ihrerseits wiederum als grundlegend erweisen konnten für die Herausbildung von „Schulen“, wie es für das 19. Jahrhundert mit seinen großen systematischen musiktheoretischen Entwürfen geradezu bezeichnend war.

Die Arbeit von Brandes widmet sich der *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, die – 1907 zwar erst postum nach Thuilles frühem Tod erschienen, allerdings noch zu seinen Lebzeiten fertiggestellt – „postwagnerisches“, womöglich auch „postromantisches“ Komponieren in München am Ende des langen 19. Jahrhunderts repräsentiert.

Die intensive Auseinandersetzung mit diesem musiktheoretisch-didaktischen Werk ist dabei eng verwoben mit der Fragestellung nach der Handwerkspraxis der „Münchner Schule“. Brandes kreist ihre Fragestellung sehr umsichtig und aus den verschiedensten Blickwinkeln ein, wobei auch die jeweils für sich genommen sehr ertragreichen und detaillierten Kapitel nochmals in zahlreiche Einzelfacetten untergliedert sind, die geeignet sind, der Vielschichtigkeit der Problemstellung gerecht zu werden. Die einzelnen Kapitel entwickeln sich dramaturgisch sehr schlüssig aufeinander aufbauend, um die Leser sinnvoll und logisch durch das Netzwerk der Zusammenhänge zu führen. Strukturierend wirken in der Fülle der herausgearbeiteten Details und logischen Fäden die jeweiligen, zumeist als „Fazit“ oder „Zwischenfazit“

bezeichneten, zusammenfassenden Absätze, die einzelne Kapitel – oft sogar auch Unterkapitel beschließen und nochmals Klarheit schaffen: Dieses schrittweise Vorgehen erweist sich tatsächlich als sehr geeignet, die stichhaltige Entwicklung der Argumentation nachzuvollziehen.

Das erste große Kapitel ist Ludwig Thuille selbst gewidmet, wobei die „Harmonielehre“ den weitaus größten Raum einnimmt: Brandes hebt sowohl deren zentrale, „Schule bildende“ Funktion für die „Münchener Schule“ und deren „Gruppenstil“ (S. 22) heraus, als auch wird die Rezeption und Positionierung der „Harmonielehre“ innerhalb des europäischen Gesamtkontextes eingehend aufgezeigt (S. 28ff.) Wesentliche Beachtung kommt innerhalb dessen der Frage nach der Riemann-Kontroverse zu, wobei Brandes den aufgezeigten Diskurs schlüssig zum Anlass nimmt, daraus ihre nächsten Fragestellungen, etwa nach der Rolle des Generalbasses in der Handwerkslehre des 19. Jahrhunderts zu entwickeln. Folgerichtig wird nun für Italien, Frankreich, Wien und Deutschland die Generalbasspraxis thematisiert, unterschieden nach Partimento und Präludierpraxis, wobei Brandes das Versprechen historischer Kontextualisierung stets einlöst, etwa wenn sie eine Diskrepanz feststellt zwischen einer „wenig erschlossenen deutschen Handwerkslehre des 19. Jahrhunderts“ und dem im Gegensatz dazu „erkenntnistheoretisch ausgerichteten Diskurs“ der von ihr als solche bezeichneten „bürgerlichen Harmonielehren“ (S. 61). Das folgende Kapitel 3 *Kompositorische Handwerkslehre in der Münchener Schule* enthält zunächst eine quellengestützte Untersuchung zu Ludwig Thuilles eigener Ausbildung – insbesondere dem Unterricht bei Josef Pembaur sen. und dessen *Harmonie- und Melodielehre* kommt dabei eine Schlüsselrolle zu (S. 79ff). Anschließend zeichnet Brandes im Detail die Entwicklung der Münchener Harmonielehrpraxis nach (S. 112ff.), zieht Vergleiche, prüft Abhängigkeiten von Rheinberger, Pe-

ter Cornelius (S. 116) u. a., um sich anschließend auch der Kontrapunkt-Lehre gleichermaßen akribisch zuzuwenden (siehe z. B. die vergleichende Tabelle S. 121). Schlüssig entwickelt sie nun Thuilles eigene Lehrtätigkeit, sowohl Studierende als auch das Curriculum betreffend, ergänzt mit Hilfe von Briefen wie auch Studierenerinnerungen einer Thuille-Schülerin, auch schlaglichthaft Persönliches, Anekdotisches (S. 141ff.), das gleichwohl auch sehr ernsthafte inhaltliche Gesichtspunkte des Unterrichtes hinzufügt, über das bloß Atmosphärische hinausgehend. Thuilles eigener Kontrapunktunterricht wird folgerichtig wiederum sowohl an dessen eigenen Studienheften wie auch an nachgelassenem Material seiner Schüler Clemens von Frankenstein, Hermann von Waltershausen und Walter Braunfels aufgezeigt. Insgesamt verdichtet Brandes in ihrer akribisch-genauen Vorgehensweise, die jede Art von Quelle mit einbezieht, ein sehr differenziertes Bild des Musiktheorieunterrichtes an der Münchener Akademie, das es ihr ermöglicht, im Zwischenfazit des Kap. 3 eine Einheitlichkeit der Münchener Hochschullehre festzustellen, die „durchaus plausibel“ (S. 171) den Begriff einer „Münchener Schule“ verdiene, in der „Rheinberger die Rolle eines Initiators und Thuille die einer zentralen Lehrerpersönlichkeit zukam“. Im folgenden Kapitel wird endlich die Harmonielehre von Louis / Thuille konkret-inhaltlich untersucht, wobei insbesondere auch die didaktisch-pädagogische Qualität dieses Lehrwerks – und damit auch deren Rezeption in Form von Neuauflagen und Folgepublikationen in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt werden (S. 179ff.). Die Frage nach der Autorschaft wird damit ebenfalls verknüpft – mit einer interessanten Hypothese zu der Louis bevorzugenden Tantiemensituation (S. 173/74) –, aber vor allem inhaltlich diskutiert mit Hilfe nachgelassener Skizzen von Thuille (S. 175ff). Es folgt dann endlich eine Darstellung der Harmonielehre selbst, deren Aufbau aufgezeigt und reflektierend-kommentierend begleitet wird. Nach

diesem kann sich Brandes nun endlich der Ausgangsfrage nach den „Traditionen und Einflüssen, die der Harmonielehre zugrunde liegen“, zuwenden. So zieht sie nun, nach eingehender Diskussion, vielfältige Schlüsse etwa hinsichtlich deren Anknüpfens an die speziell süddeutsch-österreichische Partimentopraxis (S. 221) oder auch in Bezug auf ein stimmführungsgeprägtes Denken, das der Riemann'schen Funktionstheorie nun eben gerade so nicht entspricht (S. 225). In einem eigenen längeren Abschnitt widmet sich Brandes sodann ganz besonders der Frage nach dem „Schichtendenken“ und zeigt hierfür die komplexe Diskussion um die Frage nach der (gegenseitigen) Abhängigkeit von Schenker und Louis / Thuille (S. 238ff.), bis sie letztlich zu dem Schluss kommt, über ein „generelles Schichtendenken hinaus“ (S. 243) seien der Stufenbegriff bei Louis / Thuille und Schenker nicht „deckungsgleich“ zu sehen. Das Geflecht enger Verbindungen zwischen Neudeutscher Theorie, der Harmonielehre von Louis / Thuille und der „Münchener-Schule-Praxis“ (S. 253) wird thematisiert, und Brandes kann nun daraus ableiten, die Harmonielehre letztlich als „zusammenfassende, systematisierende Darstellung von sowohl Münchner als auch Neudeutscher Lehre“ zu deuten. Zuletzt fragt sie nochmals nach der Kontroverse Rudolf Louis – Hugo Riemann und kommt nach reiflicher, quellengestützter Überlegung zu dem Schluss, Thuille hier Eigenständigkeit zuzusprechen. „Man kann Munter und Louis Glauben schenken, wenn sie behaupten, Thuille habe Riemanns Theorie nicht gekannt.“ (S. 258). Im letzten Schritt erprobt Brandes in Kap. 6 die Anwendbarkeit der herausgearbeiteten „Prämissen Münchener Handwerkslehre“ als Arbeitsmittel historisch informierter Analyse. Dabei geht es ihr tatsächlich vorrangig um Aspekte der Satztechnik wie auch der Harmoniebehandlung, nicht um ästhetische Fragen: „die künstlerische Qualität von Thuilles Schaffen wird als gegeben vorausgesetzt“ (S. 259), und mit den beiden Beispielen, dem

Klavierlied *Die Nacht*, op. 12/2 und dem Klavierquintett op. 20, gelingen ihr sehr überzeugende Demonstrationen der Möglichkeiten dieser Analysemethode.

Die Studie erweist sich als sehr ertragreich in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur werden Genealogien musiktheoretischer Handwerks-Überzeugungen transparent gemacht, es wird die speziell Münchner Tradition anhand vorher in dieser Weise nicht verwendeter Quellen näher beleuchtet, insbesondere der Harmonielehre-Unterricht von Rheinberger ist hier hervorzuheben, ebenso wie die Rolle der Partimentopraxis im Curriculum der Münchner Ausbildung. Der Schritt zur historisch informierten Analyse ist anschließend so konsequent wie nutzbringend. Insofern ist das Vorhaben der Autorin, Einblick zu geben in einen konkreten „musikalischen Ausbildungskontext“ und dabei „unter Einbeziehung der kontextuellen Rahmenbedingungen“ (S. 11) die musiktheoriehistorische Forschung zu bereichern und zu erweitern, sehr erfreulich und geradezu vorbildhaft gelungen.

(Mai 2019)

Dorothea Hofmann

*HEIKO SCHON: Jacques Offenbach. Meister des Vergnügens. Daun: Regionalia-Verlag 2018. 216 S.*

Vor 200 Jahren, am 20. Juni 1819, kam in Köln Jacques Offenbach zur Welt, dessen Name bis heute vielen bekannt ist, als Komponist der Operettenwelt des 19. Jahrhunderts. Die *Barcarole* ist der Schlager, der seit 150 Jahren mit seinem Namen verbunden ist. Vielleicht erinnert sich der eine oder andere an die Phantastische Oper *Les contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*) aus dem Jahre 1881, uraufgeführt erst nach Offenbachs frühem Tod, der auch die *Barcarole* entstammt – wohl aber eher an die Verfilmung des Stücks von Michael Powell und Emeric Pressburger (1951) denn an eine Auf-führung desselben. Vielleicht wird auch der