

Juliane Brandes

Ludwig Thuille und die Münchner Schule

Kompositionslehre in München am Ende des
19. Jahrhunderts und die „Harmonielehre“

Die vorliegende Veröffentlichung wurde von der Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau als Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie angenommen.

Dieser Band erscheint als Band 28
in der Reihe *sinfonia*
© Juliane Brandes
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2018
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung einer Abbildung
Ludwig Thuille, Skizzen zum Klavier-Quintett op. 20,
aus: Skizzenbuch 21 (1899–1900), BSB Mus. ms. 16530, 21.

ISBN 978-3-95593-028-8

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Dank	9
Einleitung.....	11
1 Ludwig Thuille – Leben, Werk und Rezeption.....	15
1.1 Kurzbiographie von Ludwig Thuille (1861–1907)	15
1.2 Ludwig Thuille und die Münchner Schule.....	19
1.3 Zur Rezeption von Thuilles Werken, zum Stand der Forschung.....	22
1.4 Rezeption der <i>Harmonielehre</i> von Louis/Thuille in wissenschaftlicher Literatur	28
1.4.1 Ankündigung der <i>Harmonielehre</i> durch Louis und seine Kontroverse mit Riemann	29
1.4.2 Frühe Rezeption: Max von Schillings, Georg Capellen, Claus Neumann.....	33
1.4.3 Wissenschaftliche Rezeption seit 1980	35
1.4.3.1 Amerikanische und niederländische Rezeption	36
1.4.3.2 Deutsche Rezeption.....	39
1.4.3.3 Rezeption in der Neo-Riemannian Theory	42
1.4.3.4 Jüngste Rezeption	43
1.4.4 Fazit	45
2 Handwerkslehre im 19. Jahrhundert am Beispiel von Generalbasspraxis	47
2.1 Generalbass in Komposition und Improvisation	47
2.1.1 Partimentopraxis	48
2.1.1.1 Italien.....	48
2.1.1.2 Frankreich.....	52
2.1.1.3 Wien	56
2.1.1.4 Deutschland.....	61
2.1.1.5 Zusammenfassung: Eigenschaften von Partimentopraxis im 19. Jahrhundert.....	70
2.1.2 Präludierpraxis.....	71
2.2 Anmerkung zum Generalbass im Akkompagnement.....	73
3 Kompositorische Handwerkslehre in der Münchner Schule	75
3.1 Thuilles kompositorische Ausbildung – Allgemeines und Partimento	76
3.2 Harmonielehre.....	90
3.2.1 Harmonielehre an der Königlichen Musikschule München	90

3.2.2	Pembaur Juniors Aufzeichnungen zu Rheinbergers Kompositionslehre	93
3.2.2.1	Konkrete Inhalte von Rheinbergers Harmonielehre	95
3.2.2.2	Fazit zu Inhalt und Methodik	100
3.2.3	Die Harmonielehre Josef Pembraus des Älteren	105
3.2.3.1	Gemeinsamkeiten zu Pembaur Juniors Studienheften (Rheinberger).	111
3.2.4	Pembaur Junior, Pembaur Senior und das Münchner Harmonielehre-Curriculum	112
3.3	Kontrapunkt	118
3.3.1	Pembaur Juniors Aufzeichnungen zum Kontrapunkt	118
3.3.2	Thuilles Fugenlehrgang bei Rheinberger	125
3.3.3	Mögliche Wurzeln von Rheinbergers Kontrapunktlehre	128
3.4	Weitere Bestandteile der Münchner Kompositionslehre	134
3.5	Thuilles Kompositionsunterricht – Allgemeines	137
3.6	Partimento und Harmonielehre	144
3.6.1	Das dritte Studienheft von Josef Pembaur Junior	150
3.7	Kontrapunkt	156
3.7.1	Die Studienhefte von Clemens von Franckenstein	161
3.7.2	Die Studienhefte von Hermann von Waltershausen	163
3.7.3	Zusammenfassung	166
3.7.4	Exkurs: Die Kontrapunktlehre von Thuilles Schülern	167
3.8	Weitere Bestandteile von Thuilles Kompositionsunterricht	168
3.9	Schlussfazit zur Münchner Kompositionslehre	170
4	Louis/Thuilles <i>Harmonielehre</i>	172
4.1	Entstehung und Autorschaft	172
4.2	Pädagogische Rezeption und pädagogischer Zweck der <i>Harmonielehre</i>	179
4.3	Inhaltsangabe der <i>Harmonielehre</i> von Louis/Thuille	186
4.3.1	Motto und Vorwort	186
4.3.2	Aufbau	187
4.3.2.1	Erster Teil: Die Diatonik	188
4.3.2.2	Zweiter Teil: Chromatik und Enharmonik	198
4.4	Die eingestreuten praktischen Übungen der <i>Harmonielehre</i>	211
5	Einordnung der <i>Harmonielehre</i> von Louis/Thuille	217
5.1	Die praktischen Übungen der <i>Harmonielehre</i>	217
5.1.1	Traditionslinien	217
5.1.2	Sind die Generalbassübungen Partimenti?	218
5.2	Schichtendenken und Schichtenlehre – aus traditioneller Perspektive	223
5.2.1	Exkurs: Galante Verzierungspraxis als Basis chromatisierten Schichtendenkens	227

5.2.2 Schichtendenken und Schichtenlehre: Schenker	238
5.3 Bezüge zu Theorien der Neudeutschen Schule	243
5.4 Münchner Lehrpraxis versus Riemann-Rezeption	253
6 Analytische Perspektiven	259
6.1 Hauptkriterien und Methode der Analyse	259
6.2 Erweiterungen des arabischen Stufensystems von Budday/Holtmeier	267
6.3 Fehlende Analysekatogorien	268
6.4 Analysebeispiele	268
6.4.1 Beispiel 1: Ludwig Thuille, Die Nacht op. 12/2 – Satztechnik	269
6.4.2 Beispiel 2: Ludwig Thuille, Klavierquintett op. 20 – Satztechnik und alterierte Akkorde	275
6.4.3 Alterierte Akkorde und erweiterte Diatonik	279
6.4.4 Römische Stufe und übergeordneter formaler Zusammenhang	284
6.5 Schlussfazit	285
7 Zusammenfassung und Ausblick	286
8 Verzeichnis der Quellen und Literatur	291
8.1 Primärquellen	291
8.1.1 Thuilles Nachlass	291
8.1.2 <i>Harmonielehre</i> von Louis/Thuille und Folgepublikationen	291
8.1.3 Weitere Nachlässe	291
8.1.4 Jahresberichte der Königlichen Musikschule	292
8.1.5 Musikalien	293
8.1.6 Sonstige Primärquellen	293
8.2 Weblinks	296
8.3 Sekundärliteratur	297
9 Verzeichnis der Abbildungen	307
10 Zeugnisse von Thuilles künstlerischer Rezeption	310
10.1 Verzeichnis ausgewählter Drucke von Thuilles Kompositionen und der <i>Harmonielehre</i>	310
10.1.1 Chöre, die unter Thuilles Namen verlegt wurden	311
10.1.2 Bearbeitungen	311
10.1.3 Onlinequellen	312
10.2 Verzeichnis ausgewählter Tonträger von Thuilles Kompositionen	312
11 Personenregister	315

Dank

An erster Stelle möchte ich mich herzlich bei meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Joseph Willimann bedanken, der mir die gesamte Zeit der Arbeit hindurch kompetent, hilfreich und freundlich zu Seite stand. Durch seine ermutigende und motivierende Art, seine kritischen Kommentare und weiterführenden Hinweise, die ich als großartige Unterstützung und Bereicherung empfunden habe, hat er wesentlich zum Gelingen dieser Promotionsschrift beigetragen.

Einen weiteren Dank möchte ich Herrn Prof. Dr. Ludwig Holtmeier aussprechen, meinem ersten Gutachter, der mir nicht nur den entscheidenden Anstoß für die Wahl meines Dissertationsthemas gegeben hat, sondern auch sonst mit seinen Forschungen eine wichtige fachliche Referenz für meine Arbeit gewesen ist.

Zudem möchte ich Herrn Prof. Dr. Johannes Menke danken, meinem zweiten Gutachter, der mich in meiner musiktheoretischen Ausrichtung und Orientierung seit vielen Jahren wesentlich geprägt hat und mir stets fachlich differenziertes und hilfreiches Feedback gegeben hat. Auch für seine gute Betreuung als Bandherausgeber bei der Drucklegung dieser Dissertation sei ihm an dieser Stelle gedankt.

In diesem Sinne möchte ich ebenfalls Herrn Peter Mischung vom Wolke Verlag für sein tatkräftiges Engagement und seine wirksame Unterstützung für die Publikation meiner Arbeit danken.

Ganz herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Herrn Prof. Dr. Robert Wason für den wertvollen Fachaustausch, bei Frau Dr. Christina Richter-Ibáñez für die hilfreichen textkritischen Anmerkungen, bei Prof. Dr. Volker Helbing für anregende Gespräche sowie ferner auch bei meinem langjährigen Freiburger Kollegen Prof. Otfried Büsing, der mir einige hilfreiche Freundschaftsdienste erwiesen hat. Zudem danke ich Herrn Werner Eickhoff-Maschitzki für seine Hilfe beim Erstellen von Notengrafiken. Prof. Dr. Birger Petersen und Prof. Dr. Felix Diergarten danke ich dafür, dass sie mir ihre damals noch unveröffentlichten Texte zur Verfügung gestellt haben.

Der Druck meines Buches wurde ermöglicht durch Druckkostenzuschüsse von einer Stiftung, die ungenannt bleiben möchte, und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein. Für die großzügige Unterstützung möchte ich sehr herzlich danken.

Weiterer Dank gilt Frau Dr. Uta Schaumberg und Frau Birgit Stock von der Musikabteilung und vom Reproteam der Bayerischen Staatsbibliothek München, Herrn Florian Antonov von der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, Herrn Andreas Holz-

mann und Herrn Dr. Franz Gratl vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Frau Monika Studer, Frau Benedicta Erny und Frau Nicole Gualda von der Universitätsbibliothek Basel, Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel von der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, Frau Sandy Lang und Frau Lisa Richter von der Universitätsbibliothek der UDK Berlin, Herrn Klaus Christ vom Musik-Verlag Braun-Peretti, Herrn Christian Buchner vom Ancora Verlagsservice Halbig, Herrn Petrus Schuster vom Stiftsarchiv und Herrn Altmann Pötsch vom Musikarchiv der Benediktinerabtei Kremsmünster.

Zudem danke ich der Bayerischen Staatsbibliothek, der Stadtbibliothek München, der Basler Universitätsbibliothek und dem Tiroler Landesmuseum für die Möglichkeit, die historischen Autographe und Drucke abbilden zu dürfen.

Nicht zuletzt möchte ich meiner Mutter für sechs Wochen „Hotel Mama“ im Sommer und für das ‚Rückenfreihalten‘ danken.

Dank gilt auch meinen Freunden, allen voran Cordula, Tim und Volkhard, weiterhin Elisabeth, Ulla, Tino und Martin, so wie allen anderen, die mich ertragen mussten und mich trotzdem immer wieder ermutigt und sehr unterstützt haben.

Zuletzt möchte ich Jan Fedder alias Dirk Matthies und seinen Kollegen vom 14. Polizeirevier für die angenehme Unterhaltung und Ablenkung bei rauchendem Kopf danken.

Einleitung

„Das 19. Jahrhundert hat die heute noch nachwirkenden grossen systematischen Entwürfe der Musiktheorie hervorgebracht und war gleichzeitig durch tiefgreifende Umwälzungen in der kompositorischen und interpretatorischen Praxis bestimmt. Für die Erschliessung durch eine ‚historisch informierte Musiktheorie‘, wie sie durch die Jahreskongresse der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH seit der Jahrtausendwende wesentlich mitgeprägt wurde, stellt es noch weitgehend Neuland dar.“¹

So lauteten die einleitenden Worte des Programms der 11. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern im Dezember 2011. Damit wurde eine Forschungslücke formuliert, der die Tagung Rechnung getragen hat. In den Keynotes wurde überzeugend betont, wie wichtig es ist, in Analogie zu bisherigen historischen Forschungsfeldern früherer Jahrhunderte auch das 19. Jahrhundert einzubeziehen. Es geht insbesondere darum, fernab von erkenntnistheoretischen Ansätzen und Anliegen nach musikpädagogischen Quellen Ausschau zu halten, die zwar keine großen Theorien repräsentierten, dafür aber wichtige Einblicke in bestimmte musikalische Ausbildungskontexte geben. Handschriftliche Zeugnisse, das soziokulturelle bzw. pädagogische Umfeld und das Ziel der musiktheoretischen Unterweisung sind dabei gleichermaßen einzubeziehen wie Autorschaft, gedruckte Quellen oder Rezeptionstage.² Unter Einbeziehung der kontextuellen Rahmenbedingungen ist der Weg musiktheoriehistorischer Forschung weiter zu beschreiten und das Spektrum an erschlossenen Gebieten zu erweitern.

Da dieses Spektrum bis heute immer noch schmal geblieben ist, setzt genau hier die vorliegende Arbeit an: Sie wirft ein Schlaglicht auf Kompositionslehre, Musiktheorie und Komponieren im ausgehenden 19. Jahrhundert. Dafür wird die Praxis von Komponisten in den Blick genommen, die damals wie heute als ‚Münchener Schule‘ bezeichnet wird. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung steht der Komponist und Musikpädagoge Ludwig Thuille (1861–1907, dessen 110. Todestag auf den 5. Februar 2017 fiel). Ludwig Thuille ist zu seiner Zeit eine anerkannte Persönlichkeit gewesen, die gleichermaßen für ihre Kompositionen wie für ihre exzellente Lehre an der Königlichen Musikschule München einen internationalen Ruf genoss und als bedeutender Vertreter der sogenannten ‚Münchener Schule‘ angesehen wurde. Heute erfahren seine Werke eine Wiederentdeckung. Gegenstand dieser Arbeit ist es, Thuilles Schaffen als Komponist, als Lehrer und als Musiktheoretiker zu untersuchen und damit auf die oben vorgestellte Weise einen musiktheore-

1 Programm des 11. Jahreskongresses der *GMTH* in Bern vom 2.–14. Dezember 2011.

2 Vgl. dazu die *Abstracts* von Thomas Christensen, Christoph Hust und Markus Böttgeman ebd., S. 9f sowie Böttgeman und Christensen im jüngst erschienenen Kongressbericht Skamletz/Lehner/Zirwes 2017, S. 11–31. Christensen umreißt hier Möglichkeiten der Erkenntnis durch eine „verborgene“ oder „kleine Theorie“, um verschiedene Aspekte von Mündlichkeit in musiktheoretischer Praxis offenzulegen, vgl. ebd., S. 22, 28 und 30. Zu Forschungskritik und Desideraten siehe z.B. auch Budday 2002, Holtmeier 2007a und 2010a.

tischen Beitrag zu leisten. Dafür bietet es sich an, die *Harmonielehre* einzubeziehen, die Thuille gemeinsam mit Rudolf Louis verfasste.³ Sie ist in musiktheoretischen Fachkreisen bekannt, bisher jedoch nicht umfassend aufgearbeitet worden – auch hinsichtlich bereits existierender Forschungsthesen.

Die Kompositionslehre an der Münchner Musikschule um Thuille ist zudem durch Nachlässe – Notizen von Schülern, Lehrern und aus Thuilles Hand – weitgehend rekonstruierbar. Sie ist bisher nur teilweise erschlossen. In der vorliegenden Arbeit werden neue Quellen einbezogen, die im Sinne einer spezifischen Münchner Hochschullehre gedeutet werden. Die ermittelten musiktheoretischen Anschauungen und pädagogischen Methoden lassen sich auch auf die Münchner Kompositionspraxis beziehen. Das Gesamtbild, das sich durch die Verbindung der drei Bereiche – des pädagogischen Usus, der Louis/Thuilleschen *Harmonielehre* und der Kompositionen – ergibt, führt zur Charakteristik eines Komponierens, das unter Begriffe wie Postwagnerismus oder allgemeiner Postromantik gefasst werden kann. Eine solche Stilistik ist zur Zeit der Jahrhundertwende kein Novum, sie ist vielmehr konservativ und Merkmal einer Schule. Gerade die Herausbildung einer Schule kann sich eine musiktheoriehistorische Forschung zunutze machen, da hier bereits kompositionstechnische und musiktheoretische Prämissen geklärt und hinreichend formuliert sind. Aus einer neu gewonnenen Perspektive heraus erhalten wir wichtige Erkenntnisse für Thuilles künstlerisches Handwerk und ein postwagnerianisches Komponieren in München und andernorts – wobei sich diese Arbeit auf den Wirkungskreis von Thuille in München konzentriert.

Die Arbeit ist wie folgt gegliedert: Im ersten und zweiten Kapitel lege ich allgemeine Grundlagen. Zunächst stelle ich Ludwig Thuille vor und liefere die wichtigsten Daten und Fakten zu seinem Leben und Werk (Kap. 1.1). Auch eigene Erkenntnisse zu seiner Biographie werden aufgegriffen. In Kap. 1.2 gebe ich Definitionen zum Begriff der Münchner Schule, in der wiederum Ludwig Thuille eine zentrale Rolle einnimmt. Hierzu formuliere ich eigene Forschungsthesen und ein spezifisches Begriffsverständnis. In Kap. 1.3. und 1.4. wird die Rezeption von Thuilles Kompositionen und der bisherige wissenschaftliche Forschungsstand zu Louis/Thuilles *Harmonielehre* umrissen. Die Einschätzungen darüber, warum Thuilles Werke heute immer noch weitgehend unbekannt sind, ergänze ich um weitere Rezeptionsthesen. In Kap. 1.4 wird vor allem aufgezeigt, dass der Rezeption der Louis/Thuilleschen *Harmonielehre* dominierende Sichtweisen unterlagen. Diese werden im Laufe der vorliegenden Arbeit entscheidend relativiert, in manchen Fällen widerlegt.

Im zweiten Kapitel gebe ich eine Übersicht über bisherige Forschungen zur kompositorischen Handwerkslehre im 19. Jahrhundert. Ausgangspunkt hierfür und für die weiteren Untersuchungen der Arbeit bildet eine These von Ludwig Holtmeier (2007). Nach Holtmeier stehe die *Harmonielehre* von Louis/Thuille in einer bestimmten Art von Partimentotradition, die Thuille durch Josef Gabriel Rheinberger vermittelt wurde.⁴ Diese

3 Vgl. Louis/Thuille o.J. [1907].

4 Vgl. Holtmeier 2007a, S. 7 und 2010c, S. 115, Anm. 3.

These wurde bisher nicht weiter verfolgt, was insofern auch schwierig ist, als dass die Forschungen zur Partimentopraxis im 19. Jahrhundert immer noch mager ausfallen. In der Regel enden die Übersichtsdarstellungen mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Einzelne Beiträge sind bereits erschienen und beziehen sich größtenteils auf die erste Jahrhunderthälfte. Dies erschwert es, der These Holtmeiers nachzugehen. Sie impliziert nicht nur, dass in München und in der *Harmonielehre* eine bestimmte Partimentotradition anzutreffen sei, sie wirft zudem die Frage nach ihrer Funktion auf: Ist Partimentopraxis wie im 18. Jahrhundert noch Basis einer Komponistenausbildung? Und sollte dies nicht mehr zutreffen: In welchem Verhältnis steht Partimento zu einer Komponistenausbildung im 19. Jahrhundert?

Zur Beantwortung dieser Fragen gebe ich in Kap. 2.1.1 eine Übersicht über Partimentopraxis im 19. Jahrhundert. Bis dato existiert kein solcher Überblick. Um diesen möglichst breit abzustützen, beziehe ich auch neue Entdeckungen und Thesen mit ein. Zudem setze ich die Partimentopraxis in einen allgemeineren Bezug zur damaligen Kompositionslehre, ferner (in Kap. 2.1.2 und 2.2) auch zur Improvisations- und Generalbasspraxis, die damit zusammenhängen. Dabei verfare ich ähnlich wie Florian Grampp in seiner Übersicht zur Partimentopraxis im 18. Jahrhundert,⁵ indem ich geographische Besonderheiten herausarbeite und zeitlich einordne. Dadurch können die gewonnenen Erkenntnisse auf bestimmte Eigenschaften und Traditionsstränge bezogen werden. Das zweite Kapitel dient also als Voraussetzung für eine Deutung der historischen Wurzeln der Münchner Kompositionslehre – sowohl in Bezug auf Partimento als auch auf ihren curricularen Fächerverbund. Bei manchen der aufgedeckten Parallelen bleibt offen, inwiefern sie Resultat direkter Abhängigkeiten sind. Wo sich diese allerdings als solche abzeichnen, wurde dies entsprechend hervorgehoben.

Das dritte Kapitel ist zweigeteilt: In Kap. 3.1 bis 3.4 werden zunächst mögliche Inhalte und Methoden in Thuilles Ausbildung nachgezeichnet. Danach gehe ich in Kap. 3.5 bis 3.8 auf seine eigene Lehre ein. In diesem Rahmen gebe ich auch Einblick in das pädagogische Wirken von Thuilles Schülern. Am Ende des dritten Kapitels ergibt sich ein Gesamtüberblick über verschiedene Lehrer- und Schülergenerationen, die in Bezug zur Münchner Ausbildungspraxis standen. In diesem Kapitel gehe ich den verschiedenen Disziplinen (insbesondere Partimento, Harmonielehre und Kontrapunkt) gesondert nach. Dabei arbeite ich mit neu entdeckten Quellen, die ich für Thuilles Ausbildung und dessen pädagogisches Wirken ausfindig machen konnte und setze sie zu bestehenden Forschungen in Bezug. Solche Quellen sind z.B. (autographe) Materialien von Josef Pembaur Senior, einem Lehrer von Thuille, wie von Josef Pembaur Junior, einem Schüler Thuilles. Hiermit ist es möglich, detaillierte inhaltliche Einblicke in einen bestimmten Fächerkanon zu bekommen, insbesondere bezüglich Partimentopraxis sowie Harmonie- und Kontrapunktlehre.

Das vierte und fünfte Kapitel ist der Louis/Thuilleschen *Harmonielehre* gewidmet. In Kap. 4.1 werden Aspekte zur Entstehung und Autorschaft dargelegt. In Kap. 4.2 wird auf

5 Vgl. Grampp 2004–2005.

ihre pädagogische Rezeption Bezug genommen. Diese trenne ich bewusst von ihrer wissenschaftlichen Forschungsgeschichte (vgl. Kap. 1.4), da die *Harmonielehre* als Lehrbuch und ihre Verwendung speziell für die Lehre der ‚Münchener Schule‘ eine wichtige Rolle spielen. Die Beobachtungen von Kap. 4 ermöglichen zusammen mit den Ergebnissen von Kap. 3 neue Synthesen. Um konkrete Referenzen zu ermöglichen und um Lesern, die die Harmonielehre nicht detailliert kennen, Orientierung zu bieten, fasse ich in Kap. 4.3 und 4.4 ihre wichtigsten Inhalte und Methoden zusammen.

Im fünften Kapitel werden wichtige Schlussfolgerungen aus den bisherigen Erkenntnissen gezogen. In Kap. 5.1 zeigt sich, dass die drei Disziplinen (Partimento, Harmonielehre und Kontrapunkt) zusammen betrachtet werden müssen, denn aus dieser Gesamtheit des Münchner Curriculums lassen sich Rückschlüsse auf die praktischen Übungen der *Harmonielehre* ziehen. Hier werden auch die Fragen, die durch Holtmeiers Thesen aufgeworfen wurden, beantwortet. In Kap. 5.2 ziehe ich Schlüsse aus dem bisherigen Forschungsstand und den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit. Der Trend analytischer Schichtenlehre(n), der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts einstellte – darunter etwa die prominente Schichtenlehre Heinrich Schenkers –, mit dem auch Louis/Thuilles *Harmonielehre* oft in Verbindung gebracht wurde, wird hier in Frage gestellt und neu diskutiert. In Kap. 5.3 werden erstmals weiterführende Deutungen bezüglich des zweiten Teils der *Harmonielehre* zur Enharmonik und Chromatik geboten. Hierfür zeige ich gewichtige Traditionslinien auf, die in der bisherigen Forschung noch kaum zur Sprache kamen. Auch hier lassen sich entscheidende inhaltliche und systematische Querverbindungen zur Münchener Ausbildungspraxis ziehen. Kap. 5.4 bündelt dann alle bisherigen Erkenntnisse zur *Harmonielehre*. Diese Zusammenschau ermöglicht es, bisherige theoriehistorische Einschätzungen zur *Harmonielehre* zu revidieren und neu zu formulieren.

Im sechsten Kapitel werden die Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen für eine historisch informierte Analyse von Thuilles Kompositionen exemplarisch erprobt.