

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Florian Vogt

**Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption.  
Zur Rolle des »alten« Kontrapunkts  
und der »trias harmonica«  
in der Kompositionsausbildung  
zu Beginn des 18. Jahrhunderts**

»Ich tadle die Bemühung nicht immer was neues zu erfinden, sondern lobe sie vielmehr. Wenn jemand sich kleiden wollte, wie vor funfzig und sechzig Jahren gewöhnlich gewesen, würde man sich ohnfehlbar lächerlich machen. So hat man sich auch mit der Musik nach der Zeit zu richten. Niemahls aber ist mir ein Mode Schneider vor das Gesicht kommen, habe auch niemahls von einem solchen reden hören, der die Rockermel an das Dickebein oder die Knie gemacht hätte. [...] Derowegen kanst du dich, mein Joseph, zwar mit allen Kräfften zu seiner Zeit auf die Erfindung neuer Dinge legen, keineswegs aber die Regeln der Kunst, hindansetzen, welche der Natur nachahmet, und die Absichten derselben vollbringt, nimmermehr aber zernichtet. Wenn du nun dieses alles durch beständige Uebung in deine Gewalt bringest, und durch eine Fertigkeit erlangest, so zweifle ich nicht, daß du den Ruhm eines guten Componisten erlangen werdest.«<sup>1</sup>

Dieses Zitat steht ganz am Ende von Johann Joseph Fux' Lehrbuch *Gradus ad Parnassum*. Es fasst auf äußerst anschauliche Weise zusammen, worum es Fux in seinem Traktat schlussendlich geht: Ziel der Unterweisung ist es, dem Schüler zeitlos gültige Naturgesetze der Musik zu vermitteln, auf deren Basis der Schüler dann erfolgreich auch in sämtlichen neuen Stilen und »Modeerscheinungen« der Musik komponieren kann. Diese von Fux heraufbeschworenen Naturgesetze der Musik, d. h. die »ewigen Stimmführungsregeln«, destilliert Fux aus dem *stile antico* (mit dessen »Urvater« Palestrina) sowie aus der *trias harmonica*-Tradition. Die *trias harmonica*-Tradition steht dabei stellvertretend für die weit zurückreichende Entwicklung, Musik über Proportionen sowie über die arithmetische und harmonische Teilung der Oktave und Quinte zu erklären. Fux bewegt sich also im Span-

1 Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, deutsche Übersetzung von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, 196.

nungsfeld zwischen den Erklärungsmustern der alten Kontrapunkttradition und der pythagoräischen Tradition einer mathematischen Begründung von Musik. Wichtig ist nun festzustellen, dass Fux die neuen Stile, allen voran den »theatralischen« Stil, als Komponist zwar vollkommen akzeptiert und beherrscht hat, er aber als Theoretiker keinerlei Hinweise gibt, wie sich nun insbesondere modernes harmonisches Denken in Dur- und Molltonarten mit den alten Systemen des *stile antico* sowie der *trias harmonica* vereinbaren beziehungsweise zusammendenken lässt. Fux' System erscheint wie eine hermetisch abgeriegelte Insel mit einem eigenen *esprit de système*.

Demgegenüber finden wir etwa zur gleichen Zeit einen ganz anderen Ansatz: Heinichens *Der Generalbaß in der Composition* liest sich wie ein epochaler Versuch, den modernen Stil in all seinen Facetten zu erfassen und zu erklären. Das Fundament der Heinichen'schen Theorie ist ausschließlich der Generalbass und das System der Regola dell'Ottava. Von Heinichen nicht integriert wird die komplette mathematische *trias harmonica*-Tradition. Und auch der Kontrapunkt spielt in Heinichens System keine entscheidende Rolle. Im Vorwort zu seinem Buch beispielsweise gesteht Heinichen dem Kontrapunkt allenfalls einen Wert im Bereich der kompositorischen Vorübungen sowie für die Kirchenmusik zu. Heinichens Erklärungsmuster sind im Ganzen also durch und durch »sensualistisch«: Was gut klingt, d. h. was dem Ohre gefällt, ist richtig.

Im Folgenden möchte ich eine Quelle vorstellen, in der Fux weitergedacht wird und die insbesondere geprägt ist von dem Versuch, moderne Phänomene der Musik in die Traditionen des *stile antico*-Kontrapunkts und der *trias harmonica* hineinzudenken: Welchen Platz haben darin die Dur-/Molltonarten? Wie lassen sich Akkorde wie der übermäßige Sextakkord erklären?

Es handelt sich um eine in der Fux-Forschung bisher wenig beachtete *Anleitung zur musicalischen Setzcunst*, welche der berühmte Thüringer Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel vermutlich in den 1730er Jahren für seine Schüler in Gotha verfasst hat.<sup>2</sup> Auffällig ist, wie

2 Die Schrift ist als nicht datiertes Manuskript überliefert. Zur Frage der Datierung siehe u. a. Randolph Eichert, *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Diss. phil. Hamburg 1997, 191.

## Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption

stark sich Fux' und Stölzels Traktate auf den ersten Blick ähneln: Beide Autoren teilen ihre Bücher in einen theoretischen und einen praktischen Teil und auch in der Feingliederung entspricht sich die Anordnung der einzelnen Kapitel bis auf wenige Ausnahmen weitgehend, wie die zusammenfassende und gegenüberstellende Darstellung der Inhaltsverzeichnisse der beiden Traktate in Abbildung 1 verdeutlicht.<sup>3</sup>

Stölzel	Fux	
Proportionslehre	Proportionslehre	Theorie
Teilung	Teilung und Rechnen mit Proportionen	
Trias und Modi		
Intervalle	Intervalle	
Syzygia		
Kontrapunktgattungen	Kontrapunktgattungen	Praxis
Recitativ		
Doppelter Contrapunct/Fuge/Canon	Imitation/Fuge/Doppelter Contrapunct	
	Modi	
	Geschmack/Styl	

Abbildung 1: Gegenüberstellung der (zusammengefassten) Inhaltsverzeichnisse von Fux' *Gradus* und Stölzels *Anleitung*.

Beide Traktate beinhalten Kapitel zur Proportionslehre, zur Teilung und zu Intervallen im Theorie-Teil sowie zu den Kontrapunktgattungen (in denen Stölzel seitenlang Notenbeispiele von Fux abschreibt), zum doppelten Kontrapunkt, zu Fuge und Imitation im praktischen

3 Dieser Umstand führte in der Stölzel-Forschung zu dem bis heute verbreiteten Urteil, dass Stölzels *Anleitung zur musicalischen Setzcunst* eine bloße Kompilation sei, ohne nennenswerte musiktheoretische Eigenleistung: »In der Kompos.- und Kp.-Lehre erweist sich Stölzel als wenig selbständig; von außerordentlichem Wert dagegen ist seine *Abh. vom Recitativ*, der erste größere, spezielle Rezitativtraktat überhaupt.« – Dieter Härtwig und Fritz Hennenberg, »Stölzel, Gottfried Heinrich«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1. Auflage 1949–1986, Band 12, 1387.

Teil. Im Detail wird die Stölzel'sche *Anleitung zur musicalischen Setzcunst* aber von einem ganz anderen Ton umweht: Immer wieder tauchen Kapitel mit dem Attribut »modern« auf, die Stölzels Anliegen offenbaren, modernes Denken in seine Kompositionslehre zu integrieren und in Einklang mit der Tradition zu bringen. Beispielsweise gibt es Kapitel zum Thema »De Triade moderna« und »Von den Modis Musicis modernis«, aber auch ein Kapitel über den »Contrapuncto simplici moderno«. Um letzteres Kapitel soll es im Folgenden vor allem gehen, da es im Zusammenhang mit der Fux-Rezeption höchste Relevanz schon alleine deswegen besitzt, weil es eingebettet ist zwischen Stölzels Kapitel zum »alten« (Fux'schen) Kontrapunkt der ersten und zweiten Gattung.

Was versteht Stölzel unter »modernem« *contrapunctus simplex*? Zunächst einmal greift Stölzel die Kategorien des »alten« (Fux'schen) *contrapunctus simplex* auf: Auch der »moderne« *contrapunctus simplex* ist demnach eine Fortschreitung im Note-gegen-Note-Satz, von einer *trias harmonica* zur nächsten. Im Unterschied zu Fux jedoch interpretiert Stölzel die untere Stimme eines zweistimmigen »modernen« Kontrapunkts konsequent als Bassstimme. Zusammen mit der oberen Stimme ergibt das einen zweistimmigen Außenstimmensatz-Kontrapunkt mit einer »harmonisch« gedachten Bassstimme. Die Mittelstimmen in einem mehrstimmigen Kontrapunkt sind dann im Wesentlichen nichts anderes als harmonische Füllstimmen, eingefügt nach den Verdopplungsregeln der *trias harmonica*. In seinem Kapitel zum »modernen« *contrapunctus simplex* illustriert Stölzel das anhand der Choralmelodie *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Die Oberstimme in Abbildung 2 hat den Choral, während die Unterstimme als kontrapunktische Gegenstimme aus Grundtönen der jeweils gedachten *trias harmonica* besteht. Schon allein anhand der melodischen Qualität der Bassstimme wird deutlich, dass der Bass nicht als *melodische* Gegenstimme zum Cantus firmus, sondern ausschließlich als *harmonische* Grundstimme gedacht ist. Den so konzipierten zweistimmigen harmonischen Außenstimmensatz reichert Stölzel nun im nächsten Schritt zu einem vierstimmigen Satz an. Vierstimmiger »moderner« Kontrapunkt ist bei Stölzel also eine harmonisch gedachte klangliche Erweiterung eines Außenstimmensatzes mit Tönen aus der jeweiligen *trias harmonica*. In

## Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption

diesem Beispiel verfährt Stölzel sogar vertikal so, dass oben ein Satz in konsequent enger Lage entsteht.

The image shows a musical score for four staves, likely representing a keyboard instrument. The notation is in common time (C) and consists of eight measures. Above each staff, dynamic markings are placed: 'inf.' (inferius), 'med.' (medius), 'sup.' (superius), and 'inf.' (inferius). The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. The overall texture is dense and vertical, with notes often appearing in close proximity across the staves.

Abbildung 2: Stölzel, *Anleitung*, Cap. XXIV.<sup>4</sup>

Im darauffolgenden Notenbeispiel zeigt Stölzel eine andere Möglichkeit, eine Bassstimme als kontrapunktische Gegenstimme zu konzipieren (Abbildung 3). Der Bass ist nun deutlich »melodischer«. Grund dafür ist die Option, dass der Bass bei weitestgehend gleichbleibender Harmonisierung wie im vorigen Beispiel nun auch der *medius* der jeweiligen *trias harmonica* sein kann.<sup>5</sup> Anhand der gezeigten Beispiele offenbart sich Stölzels harmonisches Verständnis von »modernem« Kontrapunkt: Die Grundlage des Kontrapunkts ist die Harmonisierung, die kontrapunktischen Stimmen, und insbesondere die Bassstimme, sind »nur« Realisierungen auf der Basis dieser zugrunde liegenden Harmonisierung.

4 *Infimus (inf.)*: der tiefste Ton der *trias harmonica*, *medius (med.)*: die Terz der *trias harmonica*, *supremus (sup.)*: die Quint der *trias harmonica*.

5 Die einzige Ausnahme ist der erste Akkord in T. 3. An dieser Stelle ändert Stölzel die Harmonisierung von G-Dur nach D-Dur, vermutlich aus melodischen Gründen. An sich wäre auch der Sprung ins *b*, also in den *medius* der *G-trias harmonica* des vorigen Beispiels durchaus typisch für die hoch-/spätbarocke Klanglichkeit. Klanglich auffällig im Sinne der »Regola-Harmonik« ist die durch die Harmonisierungsänderung entstehende 6-8-Wendung mit einer kleinen Sexte zwischen Takt 2 und 3.

## Florian Vogt



Abbildung 3: Stölzel, *Anleitung*, Cap. XXIV.

An anderer Stelle, in seiner Schrift *Kurzer und gründlicher Unterricht*,<sup>6</sup> gibt Stölzel einen Einblick in seine »Harmonielehre«. Er beschreibt eine Methode, wie man auf einfache Weise einen Choral harmonisiert, indem man nach bestimmten Regeln zu einem Melodieton den Grundton der zugehörigen *trias harmonica* findet. Ausgangspunkt ist dabei folgende Intervall-Tabelle:

	1	2	3	4	5	6	7
Bass	8	5	3	8	5	3	3

Abbildung 4: Stölzel, *Kurzer und gründlicher Unterricht*, § 5.

Stölzel interpretiert die Melodietöne als Skalenstufen innerhalb einer Tonart (obere Zeile) und ordnet jeder Skalenstufe ein Intervall zu, welches den *infimum* der zugehörigen *trias harmonica* anzeigt (untere Zeile). Das Ergebnis ist eine Art von der Oberstimme aus gedachter Oktavregel. Angewandt auf unser obiges Beispiel (Abb. 2) liegen bei der Melodie von *Allein Gott in der Höh sei Ehr* die Skalenstufen 1 3 4 5 4 3 2 3 vor. Die zugehörigen Intervalle des Außenstimmensatzes lauten dann nach Abbildung 4: 8 3 8 5 8 3 5 3, was exakt der Stölzel'schen Bassstimme entspricht (siehe Abbildung 5).

6 Der vollständige Titel lautet: *Kurzer und gründlicher Unterricht, wie ein Liebhaber der Music, welcher die Intervalla Musica kendet, und durch die Noten aufzuschreiben weiß, in einer kurzen Zeit, einen Contrapunctum Simplicem, doch ohne Sexten, mit vier Stimmen zu sezen erlernen kan.* Auch diese Schrift ist als undatiertes Manuskript überliefert.

## Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption



Abbildung 5: Mit Intervallzahlen versehener Außenstimmensatz aus Abbildung 2.

Auch wenn diese Harmonisierung auf den ersten Blick sehr simpel aussieht, so sieht man an Stölzels Kantaten und Passionen, dass er genauso komponiert und harmonisiert hat. Hinter der vermeintlich didaktischen Natur dieser »Harmonielehre« verbirgt sich Stölzels ganz eigene Tradition, nämlich die lange Tradition der protestantischen Choralharmonisierungs- bzw. Kantionalsatzpraxis.

Ein weiterer Aspekt des »modernen« Kontrapunkts betrifft den verminderten und übermäßigen Dreiklang. Beide Akkorde sind unweigerlicher Bestandteil des »modernen« Dur-/Mollsystems und haben in der modernen Tonsprache ihren festen Platz. Bleibt die Frage, welche Rolle sie im System *stile antico/trias harmonica* (à la Fux) spielen können. Stölzel argumentiert folgendermaßen: In der Praxis seien die folgenden Wendungen mit dem verminderten und übermäßigen Dreiklang vollkommen etabliert (Abbildung 6 und 7; mit NB (»notabene«) bezeichnet Stölzel die jeweils relevanten Akkorde).



Abbildung 6a und 6b: Beispiele zum verminderten Dreiklang (Stölzel, *Anleitung*, Cap. XXIV).

## Florian Vogt

The image shows a musical score for piano with four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first staff contains a sequence of notes: C (whole), G (half), F (half), E (whole). The second staff contains: C (whole), D# (whole), E (whole), F (whole). The third staff contains: C (whole), G (half), F (half), E (whole). The fourth staff contains: C (whole), D# (whole), E (whole), F (whole). The notation 'NB.' is placed above the first staff, above the second staff, and above the fourth staff.

Abbildung 7: Beispiele zum übermäßigen Dreiklang  
(Stölzel, *Anleitung*, Cap. XXIV).

Der harmonische Kontext, in welchem diese Akkorde vorkommen, ist für Stölzels Argumentation unerheblich (also die Frage, ob es sich um eine Sequenz oder einen Regola dell'Ottava-Ausschnitt handelt). Allen Beispielen aber sei gemeinsam, dass sie im Note-gegen-Note-Satz verwendet werden. Sie entsprechen also im kontrapunktischen Erklärungsmodell einem *Contrapunctus simplex*, dessen Hauptforderung ja darin besteht, nur Konsonanzen zu verwenden. Logisch weitergedacht seien der verminderte und übermäßige Dreiklang also konsonante Akkorde im Sinne des »modernen« Kontrapunkts auf der Basis der modernen Dur-/Molltonarten. Hier überlagern sich zwei Denkweisen: Stölzel übernimmt und akzeptiert zum einen das sensualistische Erklärungsmodell, welches allgemein bewährte und geschätzte Klangverbindungen als »richtig« einschätzt; zugleich denkt er es aber mit den Kategorien des Kontrapunkts und der *trias harmonica* zusammen. Der »alte« (Fux'sche) Kontrapunkt erhält bei Stölzel eine ganz eigene Funktion. Er dient Stölzel als kompositorische Kategorie (»nur Konsonanzen im *Contrapunctus simplex*«), um damit wiederum »moderne« Klangverbindungen zu evaluieren in der Frage nach Konsonanz und Dissonanz. Somit verortet Stölzel diese Akkorde innerhalb der kontinuierlichen langen Kontrapunkttradition und verringert damit zugleich die Kluft zwischen »altem« und »modernem« Kontrapunkt. Modernes harmonisches Denken ist für Stölzel also im Gegensatz zu Fux weder etwas kategorial Neues noch eine bloße »Modeerschei-

nung«, sondern eine logische und bruchlose Weiterentwicklung der alten Traditionen.

Diese Argumentation im Rahmen der praktischen Kompositionslehre deckt sich mit Stölzels Erklärungen zur *trias harmonica* im theoretischen Teil seines Lehrwerks, wo er einen weitgefassten *trias harmonica*-Begriff propagiert. Ausgangspunkt seiner theoretischen Überlegungen ist die Beobachtung, dass innerhalb der modernen Dur-/ Molltonarten sowohl der verminderte als auch der übermäßige Dreiklang im *ambitus modorum* vorhanden sind. Stölzel markiert in der C-Dur-Skala (Abbildung 8a) die entsprechenden Töne des verminderten Dreiklangs und im Tonvorrat von c-Moll (Abbildung 8b) die Töne des übermäßigen Dreiklangs.

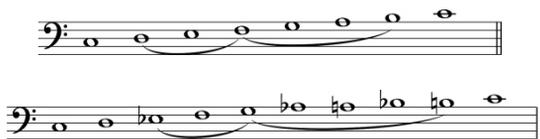


Abbildung 8a und b: Dur und Moll (Stölzel, *Anleitung*, Cap. XXIV).

Da diese Akkorde ihren Ort in einer Dur- oder Molltonart haben, können sie laut Stölzel folglich »nicht gänzlich anarmonica«<sup>7</sup> sein. Stölzel geht aber noch einen Schritt weiter: Auf der Suche nach dem gemeinsamen Nenner zwischen diesen Akkorden definiert Stölzel, dass im Prinzip alle Akkorde mit einer Terz und einer Quint den Status einer *trias harmonica* einnehmen können. Diese zunächst abstrakt wirkende Definition erfährt im Kapitel zum »modernen« *Contrapunctus simplex* eine konkrete Verwendung (Abbildung 9): Auch der übermäßige Sextakkord wird nämlich innerhalb der Kategorie des *Contrapunctus simplex* verwendet, also als konsonanter Akkord eines Notengegen-Note-Satzes. Somit erhält selbst der doppelt verminderte Dreiklang *cis-es-g*, bzw. in Stölzels Sprache die *trias deficiens cum tertia deficiens*, den Status einer Konsonanz im Geflecht des »modernen« Kontrapunkts. Stölzel »gelingt« es also auch diesen »modernen« Ak-

7 Stölzel, *Anleitung*, Cap. XX.

kord schlüssig in die alte Tradition des Kontrapunkts und der *trias harmonica* zu integrieren.



Abbildung 9: Beispiel zum übermäßigen Sextakkord  
(Stölzel, *Anleitung*, Cap. XXIV).

Selbstverständlich kann auch Stölzel das grundsätzliche Dilemma, dass verminderte und übermäßige Dreiklänge nicht durch einfache mathematische Teilungen der Oktave und Quinte hergeleitet werden und somit im eigentlichen Sinne der *trias harmonica* kaum als Konsonanzen verstanden werden können, nicht auflösen. Durch die Akzeptanz einer sensualistischen Begründung von Musik sowie durch die Erweiterung der alten Traditionen durch ein abstrakteres Verständnis der ihnen innewohnenden Kategorien ermöglicht Stölzel jedoch eine elegante und überzeugende Integration von »modernen« Klangverbindungen und »modernem« harmonischem Denken in den Diskurs der alten Traditionen des Kontrapunkts und der *trias harmonica*.

### Zwei Schlussbemerkungen:

1. Stölzels harmonisches Denken ist äußerst innovativ und im besten Sinne eigensinnig und hatte – wie Ludwig Holtmeier in seiner Dis-

sertation zeigen konnte<sup>8</sup> – einen prägenden Einfluss auf Georg Andreas Sorge und die Entwicklung der Stufentheorie.<sup>9</sup>

2. Vielleicht gelingt durch die Stölzel-Lektüre aber auch ein anderer Blick auf die Rolle der *trias harmonica* in Fux' *Gradus ad Parnassum*: Die Tatsache, dass Fux sich dort dem modernen harmonischen Denken vollkommen verschließt, wird im Spiegel von Stölzels *Anleitung zur musicalischen Setzcunst* vollends offensichtlich. Man kann das als einen Mangel des Fux'schen Lehrbuchs begreifen. Man kann daran aber auch verstärkt erkennen, dass Fux mit seinem Lehrbuch ganz andere Interessen verfolgt hat: Ihm ging es weniger um eine aktuelle Stil-Diskussion, sondern vielmehr um eine Didaktisierung von Kontrapunkt als allumfassend und zeitlos gültige Kompositionslehre. Dadurch, dass Fux sich nicht nur gegen moderne Stile – oder in seinen Worten »Einkleidungen« – verwehrt, sondern auch modernes harmonisches Denken völlig außer Acht lässt, schafft er erst die Grundlage für ein Kontrapunktverständnis, welches Kontrapunkt im Sinne eines stilneutralen »didaktischen Raumes« begreift. In diesem didaktischen Raum der Kontrapunktgattungen, die auf einem Regelwerk und nicht auf einem konkreten Stil basieren, kann hervorragend über Komposition diskutiert werden; und zwar – das ist das Entscheidende – als besser und schlechter im Sinne des aufgestellten Regelwerks und nicht vor dem Hintergrund eines bestimmten Stils. Das didaktische Konzept ist somit die eigentliche Stärke des Fux'schen Lehrbuchs, welches in der Folge unter dem Deckmantel des *stile antico* die gigantische Rezeptionsgeschichte Fux' begründet und welches bis heute in der Kontrapunktausbildung in ihren Grundsätzen lebendig geblieben ist.

8 Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Diss. phil. Berlin 2010, 202ff.

9 Sorge bezieht sich in seiner Diskussion der *trias harmonica* explizit auf Stölzel (vgl. Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition*. Erster Theil, Lobenstein 1745, 19).

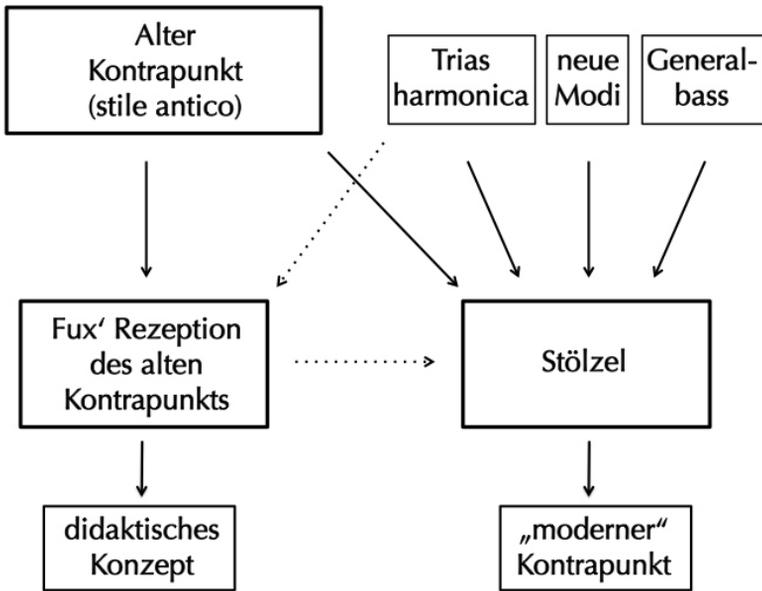


Abbildung 10.

Während also der alte Kontrapunkt von Fux rezipiert wird als Ausgangspunkt einer Didaktisierung von Kompositionslehre, wird bei Stölzel der alte Kontrapunkt über den »Umweg Fux« – unter Auslassung von dessen Didaktik – mit dem modernen Denken der *trias harmonica*, den neuen Tonarten sowie in Ansätzen eben auch den neuen »theatralischen« Stilen zum »modernen Kontrapunkt« verschmolzen (Abbildung 10).

© 2015 Florian Vogt (florian.vogt@fhnw.ch)

Fachhochschule Nordwestschweiz

Vogt, Florian (2015), »Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption. Zur Rolle des ›alten‹ Kontrapunkts und der ›trias harmonica‹ in der Kompositionsausbildung zu Beginn des 18. Jahrhunderts« [Gottfried Heinrich Stölzel's Reception of Fux: On the Role of "Old" Counterpoint and the "Trias Harmonica" in Composition Education at the Beginning of the 18th Century], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 115–126. <https://doi.org/10.31751/p.139>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Barock; baroque; counterpoint; diminished triad; Gottfried Heinrich Stölzel; Johann Joseph Fux; Kontrapunkt; music theory; Musiktheorie; stile antico; trias harmonica; verminderter Dreiklang

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015