

GMTH Proceedings 2021

herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Tonsysteme und Stimmungen

21. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Basel 2021

herausgegeben von
Moritz Heffter, Johannes Menke,
Florian Vogt und Caspar Johannes Walter



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



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



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

Ein vergessener Verkaufsschlager

Matthäus Gugl's *Fundamenta partiturae*

Im Jahr 1719 brachte der Salzburger Domorganist Matthäus Gugl eine kurze Generalbassschule unter dem Titel *Fundamenta partiturae in compendio data [...]* heraus. Dieses Compendium entwickelte sich schnell zu einem Standardwerk der Generalbass-Didaktik und erfuhr im 18. Jahrhundert zahlreiche Neuauflagen im süddeutschen und österreichischen Raum. Auch im Nachlass Joseph Haydns fand sich ein Exemplar. Doch trotz dieser ehemals weiten Verbreitung spielen Gugl's *Fundamenta partiturae* im heutigen Generalbass-Unterricht an Musikhochschulen und in modernen Lehrwerken kaum eine Rolle. Die musikwissenschaftliche und musiktheoretische Forschung befasste sich zwar immer wieder in kleineren Publikationen mit den *Fundamenta partiturae*, wobei jedoch eher die bibliografische Erschließung¹ oder die historische Kontextualisierung im Vergleich mit anderen Generalbassschulen² im Fokus standen. Eine umfassende theoretisch-didaktische Aufarbeitung sowie eine moderne Neuedition der Quelle fehlten dagegen bislang. Im vorliegenden Beitrag werden auf Basis einer erstmals vorgenommenen Transkription³ u.a. Gugl's Äußerungen zur Stimmführung differenziert betrachtet und mit zeitgenössischen französischen und italienischen Generalbassschulen in Beziehung gesetzt. Außerdem wird aufgezeigt, inwiefern die *Fundamenta partiturae* – obwohl oft als Lehrwerk für Anfänger bezeichnet⁴ – eine Vorstufe für die Partimento- und Improvisationspraxis darstellen.

In 1719, the Salzburg cathedral organist Matthäus Gugl published a short thoroughbass treatise under the title *Fundamenta partiturae in compendio data [...]*. This compendium quickly developed into a standard work of thoroughbass didactics and underwent numerous new editions in southern Germany and Austria in the 18th century. A copy was also found in the estate of Joseph Haydn. However, despite this once widespread distribution, Gugl's *Fundamenta partiturae* hardly plays a role in today's basso continuo teaching at conservatories and in modern textbooks. Although musicological and music-theoretical research has repeatedly dealt with the *Fundamenta partiturae* in smaller publications, the focus has tended to be directed toward bibliographical indexing⁵ or historical contextualization in comparison with other thorough-

1 Wessely 1957.

2 Federhofer 1964 und Prendl 2015.

3 Eine Internetveröffentlichung der Transkription ist derzeit in Vorbereitung.

4 George J. Buelow beschreibt den »elementary character« der *Fundamenta partiturae* und bezeichnet sie als »a beginner's manual« (Buelow 2001).

5 Wessely 1957.

bass treatises.⁶ A comprehensive theoretical-didactic reappraisal as well as a modern new edition of the source, on the other hand, have been lacking up to now. Based on a new transcription⁷ (first modern transcription), the present article takes a differentiated look at Gugl's statements on voice leading and relates them to contemporary French and Italian thorough-bass treatises. In addition, it is shown to what extent the *Fundamenta partiturae* – although often described as a textbook for beginners⁸ – represent a preliminary stage for partimento and improvisation practice.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Basso continuo; Fundamenta partiturae; Generalbass; Gugl; Partimento; Salzburg

Quellenlage⁹

Über das Leben Matthäus Gugls, der um 1683 im böhmischen Tichlowitz als Sohn eines Wirts geboren wurde, sind kaum gesicherte Informationen überliefert. Ab 1705 lässt er sich in Salzburg als Mitglied der dortigen Hofkapelle nachweisen, wofür er monatlich 1 Gulden 30 Kreuzer Lohn erhielt. Da dieses Gehalt weit unterhalb des Existenzminimums lag, unterrichtete Gugl nebenher wahrscheinlich etliche Privatschülerinnen und -schüler, wie die Erwähnung seiner »ohne Rum vilhabenden *Scholaren*«¹⁰ im Vorwort der *Fundamenta partiturae* vermuten lässt. 1717 wurde er Domstiftsorganist als Nachfolger des verstorbenen Johann Baptist Samber (1654–1717), heiratete und wurde Vater einer Tochter. Doch bereits am 17. April 1721, nach dreieinhalb Jahren im Amt, starb Gugl in Salzburg. Von ihm sind keine Portraits bekannt. Sein kompositorisches Œuvre¹¹ fällt mit drei kirchenmusikalischen Werken für Gesangsstimmen und Orchester sowie einer kleinen Anzahl Orgelversetten sehr schmal aus.

6 Federhofer 1964 and Prendl 2015.

7 An internet publication of the transcription is currently in preparation.

8 George J. Buelow describes the »elementary character« of the *Fundamenta partiturae*, calling it »a beginner's manual« (Buelow 2001).

9 Die biografischen Informationen entstammen Wessely 1957, Hintermaier 1972 und Harrandt 2002.

10 Gugl 1719, [VI].

11 Vgl. Harrandt 2002. Laut Wessely 1957, Hintermaier 1972 und Harrandt 2002 gelten die *Corona stellarum* als verschollen. RISM listet jedoch jedes Stimmbuch zumindest einmal auf. Möglicherweise wurde das Werk zwischenzeitlich wieder aufgefunden.

Das musiktheoretische und -didaktische Hauptwerk Gugls stellen seine *Fundamenta partiturae* dar, eine 50 Seiten umfassende Generalbassschule für Anfänger. Die Erstauflage erschien 1719 in Salzburg und erfreute sich offenbar so großer Beliebtheit, dass das Werk noch über mehr als 80 Jahre hinweg weitere fünf Mal – weitgehend unverändert – neu aufgelegt wurde.¹² Auch vier (teils unvollständige) Manuskriptfassungen des Werkes liegen vor.¹³ Grundlage für die vorliegenden Betrachtungen bildet die Erstauflage von 1719, die als einzige Ausgabe zu Gugls Lebzeiten erschien.

Werküberblick

Gugls eigener Aussage zufolge handelt es sich bei den *Fundamenta partiturae* um ein Compendium des Unterrichtsmaterials, das er für seine Schülerinnen und Schüler erstellt hat.¹⁴ Die folgende Tabelle zeigt eine Übersicht über die in den einzelnen Kapiteln behandelten Inhalte:

Kapitel	Inhalt
1–3	Grundlagen, Intervallqualitäten
4	Grunddreiklang (»Concentus ordinarius«)
5–13	Erläuterung der Intervalle Prime bis None
14	Kadenzen
15–23	Skalar ansteigende Basstöne und deren Harmonisierung
24–31	Skalar absteigende Basstöne und deren Harmonisierung
32	Springende Basstöne (auf- und abwärts)

Tabelle 1: Kapitelübersicht der *Fundamenta partiturae*

¹² Gugl 1727, Gugl 1757, Gugl 1762, Gugl 1777, Gugl 1805.

¹³ Eine Abschrift der 2. Auflage befindet sich in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien (vgl. Wessely 1957, 163–164, und Hintermaier 1972, 157). Eine Kompilations-Handschrift, die Gugls *Fundamenta partiturae* mit einer J. J. Fux zugeschriebenen Generalbasslehre verbindet, hat Christoph Prendl vorgestellt (vgl. Prendl 2015). Zudem existiert eine von dem Budapester Komponisten und Organisten Josef Roškovsky (1734–1789) angefertigte lateinische Übersetzung der *Fundamenta partiturae*, die um Auszüge u.a. aus Lehrwerken Johann David Heinichens und Johann Joseph Fux' ergänzt wurde (vgl. Kačič 2005). Außerdem enthält das sog. »Rottenbacher Orgelbuch« (BSB mus.ms. 261) handschriftliche Auszüge der Notenbeispiele aus Gugls Traktat (vgl. Prendl 2015, 188, Fußnote 42).

¹⁴ Vgl. Gugl 1719, [IV].

Gugl stützt sich hinsichtlich der inhaltlichen Anlage auf zwei Werke seines Amtsvorgängers J. B. Samber, dessen *Manuductio ad organum*¹⁵ die Vorlage für die Kapitel 1–14 der *Fundamenta partiturae* lieferte, wohingegen die Kapitel 14–32 ihre Entsprechung in Sambers *Continuatio ad manductionem organicam*¹⁶ finden.¹⁷ Trotz dieser inhaltlichen Nähe enthalten die *Fundamenta partiturae* durchweg eigene Notenbeispiele.

Notationsweise

Gugl geht von einem insgesamt vierstimmigen Generalbasssatz aus (Bassstimme und drei Oberstimmen). Zur exakten Bezifferung nutzt er eine individuelle Variante der v. a. in süddeutschen Lehrwerken häufig anzutreffenden »Tabellatura«-Schreibweise, bei der die Oberstimmen durchgehend real beziffert werden.¹⁸ Die Bassstimme ist i.d.R. im Bassschlüssel notiert. Vereinzelt wechselt Gugl jedoch auch zum Tenorschlüssel, um ein bassloses dreistimmiges Oberstimmenregister anzuzeigen (vgl. Bsp. 1).

Beispiel 1: *Fundamenta partiturae*, 14, T. 4–8, Original (a) und Übertragung (b)

15 Samber 1704.

16 Samber 1707.

17 Auf »mannigfache Berührungspunkte« zwischen Gugl und Samber hatte bereits Wessely 1957 hingewiesen (vgl. ebd., 156). Federhofer 1964 liefert eine detaillierte Gegenüberstellung beider Quellen (vgl. ebd., 60–64).

18 Vgl. zur »Tabellatura«-Schreibweise auch Menke 2017, 14f.

Um die genaue Lage bzw. Griffweise der Oberstimmen anzuzeigen, nutzt Gugl kleine Querstriche innerhalb der Bezifferung, die er »Zwerch-Striche« nennt (vgl. Bsp. 2). Fehlt ein Querstrich, so greift der Tenor das exakte Intervall über der Bassstimme (beim ersten Klang in Bsp. 2 also eine Oktave, d.h. ein c^1). Steht der Querstrich unter der Tenor-Bezifferung, so muss zum Tenor-Bass-Intervall noch eine Oktave hinzugezählt werden (beim zweiten Klang in Bsp. 2 also Oktave + Terz = Dezime, d.h. der zu greifende Ton ist ein h). Befindet sich der Querstrich zwischen zwei Stimmen, so sind die Ziffern unter dem Strich mit der linken Hand zu greifen (in Bsp. 2 muss bei den Klängen auf Zählzeit 2–4 in T. 2 also der Tenor links gegriffen werden). Diese Notationsweise, die auch Johann Xaver Nauß später verwendet¹⁹, stellt eine Modifikation und Vereinfachung der Notationsweisen Sambers dar.

The image shows two musical staves. The top staff (a) is the original notation, featuring a single line with notes and complex fingerings. Above and below the notes are small horizontal strokes (Zwerch-Striche) and numbers indicating fingerings. The bottom staff (b) is a transcription of the same passage in modern staff notation, showing the notes and fingerings clearly.

Beispiel 2: *Fundamenta partituae*, 6, T. 1–2, Original (a) und Übertragung (b)

Aspekte der Stimmführung in den *Fundamenta partituae*

Gugls exakte Oberstimmenbezifferung ermöglicht es, die Verläufe der Einzelstimmen genau zu verfolgen. Bei Übertragung und Analyse von Gugls Notenbeispielen begegnen jedoch einige Besonderheiten in der Behandlung von Quintparallelen und der Vorbereitung und Auflösung von Vorhalten. Im Anschluss soll

¹⁹ Vgl. Nauß 1751, 13.

auch der Bedeutung der Oktavregel und der Improvisation bei Gugl nachgegangen werden.

Quint- und Oktavparallelen und ihre Rechtfertigung

Quint- und Oktavparallelen sind insbesondere in französischen und italienischen Generalbasslehren des 18. Jahrhunderts des Öfteren anzutreffen. So finden sich etwa bei Jean-François Dandrieu zahlreiche Konstellationen (vgl. Bsp. 3):

The musical notation shows a sequence of seven chords in G major. The figures below the bass staff are: 3, 8, 5, #6, 3, #3, 8, 6, 3, 6, 5, 3, 8, 5. The annotations 'r. 5 - v. 5' and 'r. 5' are placed above the second and fifth chords respectively.

Beispiel 3: Jean-François Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, Vr, T. 14–20 (Eintragungen S.F.)

Während die Parallelen zwischen reinen und verminderten Quinten im obigen Beispiel durchaus üblich und entsprechend häufig in Kompositionen anzutreffen sind, handelt es sich bei den Parallelen zwischen reinen Quinten um eine Besonderheit des (französischen) Generalbasssatzes. Dandrieu äußert sich nicht weiter zu diesen Parallelen bzw. billigt sie stillschweigend. Im *Accompagnement*-Stil dürften sie demnach scheinbar gängige Praxis gewesen sein. In Dandrieus Traktat begegnen dergleichen Parallelen häufiger, worauf bereits Jesper Bøje Christensen hingewiesen hat.²⁰

Als Beispiele aus italienischen Quellen, die den Umgang mit Quint- und Oktavparallelen beim Realisieren von Bezifferungen behandeln, ließen sich die folgenden Ausschnitte aus Giovanni Paisiellos *Regole per bene accompagnare il partimento* [...] anführen, die sogar Quint- und Oktavparallelen zur Bassstimme beinhalten (Bsp. 4):

²⁰ Vgl. Christensen 2018, 18.

5	9	8	7	6	5	5	8
3	5	5	5	4	4	3	5
8	X	3	#3	8	8	8	3

Beispiel 4a: Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento [...]*, 3v, T.4–6²¹
(Eintragungen S.F.)

4	3	5	5	8	3	4	#3
8	8	4	#3	5	8	8	8
5	5	8	8	3	6	5	5

Beispiel 4b: Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento [...]*, 3v, T.9–11²²
(Eintragungen S.F.)

Anders verhält es sich bei Gugl. Auch die *Fundamenta partiturae* weisen etliche Stellen mit vergleichbaren Parallelen zwischen reinen Quinten auf, jedoch ist Gugl daran gelegen, den Leser/die Leserin auf die Parallelen hinzuweisen und diese zu rechtfertigen. Dazu führt er drei Symbole mit unterschiedlicher Bedeutung ein: Kreuz (⊕), Marssymbol (♠) und Notabene (NB).

Kreuz (⊕)

Mit dem Kreuz (⊕) markiert Gugl drohende oder sich tatsächlich ereignende Parallelen, die er im schnellen Spielfluss musikalischer Aufführungen erlaubt:

²¹ Zit. nach Paisiello 2008, 68, T.13–15

²² Zit. nach ebd., T.9–11

Es ist aber zu wissen/ daß doch nicht alle und jede *Andamenter* auf dreyerley Art/ oder Manier [d. h. in allen drei Diskantlagen, Anm. S.F.] wegen öfterer Ereignung zweyer *Quinten*/ oder doch *Suspitio* oder Argwohn deren *Quinten* sich leichtlich führen lassen/ und solche *Progressen* allezeit vorhinein zu sehen und zu vermeiden/ wegen Kürtze der Zeit/ auch nicht allemahl möglich ist/ als setze solche zweiffelhafte *Andamenter* unterschiedliche/ welche bißweilen mit einem ⚡ anzeige in folgenden auf- und absteigenden Noten (von welchen andere doch schweigen) damit ein *Scholar* alsdann im Fall der Noth/ obschon in der *Composition* ein- oder anderes nicht allzuwohl zulässig/ sich auch zu helfen/ oder besser zu sagen/ auß beeden Ublen das beste zu erwählen weiß.²³

Das Kreuz findet sich in den *Fundamenta partiturae* insgesamt elfmal und wird damit von den o.g. Zeichen am häufigsten eingesetzt. Es erscheint dabei immer nur in Zusammenhang mit einer sekundweise an- oder absteigenden Bassstimme, oft zudem im phrygischen Kontext. Einerseits warnt Gugl vor möglichen Parallelen, wie etwa in Beispiel 5.

3 8 7 5
8 6 5 #
5 3 1

5 3 8
3 > 3 8 5
8 6 5 3

▶▶▶ https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_02.wav

Beispiel 6: *Fundamenta partiturae*, 31, T. 6 und ebd., 32, T. 11 (Eintragungen S.F.)

Ferner nutzt Gugl das Kreuz, um Akzentparallelen anzuzeigen (vgl. Bsp. 7).

3 — 4 4
8 6 8
5 3 5

▶▶▶ https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_03.wav

Beispiel 7: *Fundamenta partiturae*, 38, T. 15

Marssymbol (♂)

Offt soll auch der *Composition* nach ein *Unisonus* seyn/ welche bißweilen mit einem solchen Zeichen werde anzeigen/ weilen dise aber in Schlägen zu Zeiten gar zu leer/ setze ich einen völligen Griff davor.²⁴

Gugl beschreibt somit Stimmführungs-Konstellationen, bei denen sich zwei Stimmen im gleichen Ton treffen; das entsprechende Zusammentreffen zeigt Gugl sogar in der Bezifferung an. Die daraus resultierenden unvollständigen – d.h. quintlosen – Akkorde empfindet er jedoch als klanglich unbefriedigend und lässt deshalb eine neue Stimme hinzutreten, um einen vollständigen Dreiklang zu

²⁴ Ebd.

erzeugen. Bei den beiden in Beispiel 8 gezeigten Ausschnitten ist jeweils links die in den *Fundamenta partiturae* gedruckte Fassung abgebildet, rechts eine Fassung ohne Parallelen und mit unvollständigen Zielklängen (vgl. Einrahmung). Das Marssymbol markiert jeweils die neu hinzutretende Stimme.

a



$$\begin{array}{c} 3 \quad 8 \\ 6 \quad 5 \quad \sigma 5 \\ 3 \quad \text{>} 3 \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 3 \quad 8 \\ 6 \quad 5 \\ 3 \quad \text{>} 3 \end{array}$$

b



$$\begin{array}{c} 3 \quad \text{>} 3 \\ 8 \quad \sigma 8 \\ 5 \quad \text{& } 5 \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 3 \quad \text{>} 3 \\ 8 \quad \text{& } 8 \\ 5 \quad \text{& } 8 \end{array}$$

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_04.wav

Beispiel 8: *Fundamenta partiturae*, 28, T. 10 (a) und ebd., 39, T. 9 (Eintragungen S.F.)

Notabene (NB)

Das Notabene setzt Gugl schließlich an Stellen, an denen er eine virtuelle Stimmkreuzung annimmt.

In folgenden Exempel von der anderten zur dritten Noten/ ist widerumb zuverstehen/ daß die *Octav* in die *Quint* herab springt/ und die *Sext* in die *Octav* hinauf geht/ werde es andere mahl mit einem NB. anzeigen [...].²⁵

Beispiel 9 zeigt links die originale Fassung, wie sie in den *Fundamenta partiturae* zu finden ist, und rechts eine Partituransticht mit angenommener Stimmkreuzung. Real ereignen sich stattdessen die sog. ›Klaviaturparallelen‹²⁶.

²⁵ Ebd., 30.

²⁶ Als ›Klaviaturparallelen‹ oder auch ›Klavierparallelen‹ werden heutzutage im Generalbass- bzw. im (klavierpraktischen) Musiktheorieunterricht Konstellationen bezeichnet, bei denen sich satztechnisch bedenkliche Parallelen zwischen zwei Stimmen zu ereignen scheinen, die jedoch dadurch legitimiert sind, dass die an der vermeintlichen Parallele partizipierenden Töne unterschiedlichen Stimmen des Tonsatzes angehören (sodass in Wirklichkeit gar keine Parallele vorliegt).

170

GMTH Proceedings 2021

NB.

5 3 3
3 8 8
8 5 6 5

5 3 3
3 8 8
8 5 6 5

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_05.wav

Beispiel 9: *Fundamenta partiturae*, 30, T. 5 (Eintragungen S.F.)

Bei Tenorkadenzen wie im obigen Beispiel 9 gehört der Quintfall einer Oberstimme – häufig sogar der Sopranstimme – in die Quinte des Zielklanges zu den standardisierten Wendungen (vgl. auch Bsp. 10).

4# 6 7 6# 4

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_06.mp3

Beispiel 10: Marc-Antoine Charpentier, *Te Deum* H. 146, Nr. 3 »Te aeternum Patrem«, T. 5–9, Chorsatz (Eintragungen S.F.)

(<https://www.youtube.com/watch?v=q9WgAnEKSJw>, 2:35–2:50)

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass Gugl den Quint- und Oktavparallelen im Generalbass große Aufmerksamkeit zukommen lässt. Bemerkenswerterweise bemüht er sich – im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Quellen wie den obengenannten von Paisiello und Dandrieu – um eine intensive Reflexion über Parallelbildungen und um eine Kategorisierung derselben.

Vorhalte

Gugl fordert mehrfach, dass Synkopensdissonanzen bzw. Vorhalte vorbereitet werden müssen. Zum Quartvorhalt schreibt er beispielsweise:

Mit der *Quart Dissonans* nimbt man die 5. und 8. und muß in vorgehenden Griff in der Hand seyn/ damit sie als ein *Dissonant* nicht darff angeschlagen werden/ wird aufgelöst in die Terz [...].²⁷

Mit der Regel »darff [nicht] angeschlagen werden« dürfte weniger das Gebot zum synkopierten Liegenlassen eines Vorhaltstones bzw. das Verbot des Neu-Anschlagens des Patiens im Moment der Dissonanz gemeint sein als vielmehr das Verbot, einen dissonanten Ton unvorbereitet auftreten zu lassen. Dagegen erscheint die Formulierung, der dissonante Ton müsse schon vor Eintritt der Dissonanz »in der Hand seyn«, bemerkenswert. Gugl fordert nämlich keineswegs, dass der Vorhaltston auch in derselben Stimme vorbereitet sein muss, in der er später als dissonanter Patiens erscheint. Die Vorbereitung kann also laut Gugl auch in einer anderen Stimme stattfinden, wie sich am folgenden Beispiel zeigt.

6	5	3	6	8	—	3	6	8	4	3
3		8	3	5	—	8	3	5	8	6
8		5	8	4	3	5	8	4	3	5

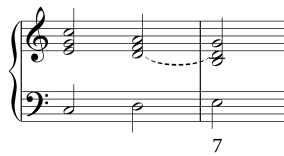
🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_07.wav

Beispiel 11: *Fundamenta partiturae*, 10, T. 9 bis 11, T. 1 (Eintragungen S.F.)

²⁷ Gugl 1719, 10.

In den umrahmten Bereichen wird jeweils durch den Alt ein Quartvorhalt vorbereitet, der dann aber im Tenor eintritt. Auch dies ließe sich mithilfe von angenommenen Stimmkreuzungen beschreiben, doch interessanterweise verzichtet Gugl hier auf dieses Erklärungsmodell und schenkt der Vorhaltsbehandlung keine weitere Beachtung.

Auch in anderen zeitgenössischen Generalbass- und Partimentolehren begegnen derartige Konstellationen, wie Beispiel 12 zeigt. In diesem Ausschnitt aus Giovanni Paisiellos *Regole* kommt es im Tenor zu einem Nonvorhalt, der jedoch durch den Alt vorbereitet wird.



🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_09.wav

Beispiel 13: Michel de St. Lambert, *Nouveau Traité de L'Accompagnement du Clavecin* [...], 40, T. 1–2 (Eintragungen S.F.)

Erwähnt sei an dieser Stelle noch ein weiteres Beispiel aus den *Fundamenta partiturae*, in dem Gugl auf die traditionelle, schrittweise abwärts gerichtete Auflösung des Patiens verzichtet:

8	2	3	5	6	#4	6	6	3	5	3
5	6	8	#	2	3	#4	8	4	#	8
3	#4	6	8	6	8	2	5	8		5

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_10.wav

Beispiel 14: *Fundamenta partiturae*, 12, T. 1–3 (Eintragungen S.F.)

In Kapitel 6 hatte Gugl noch gefordert:

Der *Baß*, oder die Noten muß zur *Secund* schon in der Hand ligen/ und nachdeme sich abwärts bewegen.³⁰

Dennoch lässt er den im Bass befindlichen Patiens *c* nach Eintritt der Dissonanz abspringen. Der eigentliche Auflösungston *H* erscheint auch im weiteren Verlauf nicht. Dennoch existiert für diesen Einsatz des Sekundakkords eine gewisse Tradition, denn auch Georg Muffat und J. B. Samber listen ähnliche Konstellationen

³⁰ Gugl 1719, 7.

auf.³¹ Ein Beispiel für den Einsatz des Sekundakkordes in dieser Weise in existierenden Kompositionen findet sich etwa bei Arcangelo Corelli:

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_11.wav

Beispiel 15: Arcangelo Corelli, Triosonate op.4 Nr.3, 1. Satz (Largo), T.16–18 (Eintragungen S.F.)

(*Sonate da camera*, London Baroque, Ltg. Charles Medlam, Harmonia Mundi France, HMA 1901342.43, 1999, CD 2, Track 9, 2:06–2:22)

Oktavregel bei Gugl?

Gugl geht im zweiten Teil seiner *Fundamenta partiturae* äußerst schematisch vor: Er betrachtet zunächst skalar ansteigende Basstöne und deren Harmonisierung, wobei er zunächst den chromatisch ansteigenden Halbton, dann den diatonischen Halbton, den Ganzton und schließlich zwei, drei usw. ansteigende Basstöne behandelt, bis der Oktavraum durchschritten ist.³² Anschließend verfährt er mit den absteigenden Basstönen in gleicher Weise.³³ Gugls Vorgehensweise reiht sich dabei in eine didaktische Tradition ein, die von den »movimenti di basso« ausgeht, und die sich beispielsweise noch 1751 bei Nauß findet.³⁴ Im Gegensatz zu Samber liefert Gugl dabei keinerlei Solmisationshinweise zur Verortung der gezeigten Skalenausschnitte in Bezug auf eine Finalis. Eine mögliche Oktavregel (*Regola dell'ottava*) spielt bei ihm ausdrücklich keine Rolle:

31 Vgl. Samber 1704, Fig. 17 sowie Federhofer 1964, 63, Fußnote 53.

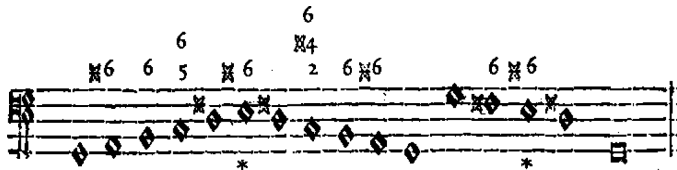
32 Vgl. Gugl 1719, Kapitel 15–23.

33 Vgl. ebd., Kapitel 24–31.

34 Vgl. Nauß 1751.

Weilen nachfolgende drey/ vier/ fünff/ sechs/ siben/ und acht auf- und auch absteigende Noten gar unterschiedlich und veränderlich vorkommen/ als ist vor ein- und allemahl so gar keine gewisse Regul nicht zu geben [...].³⁵

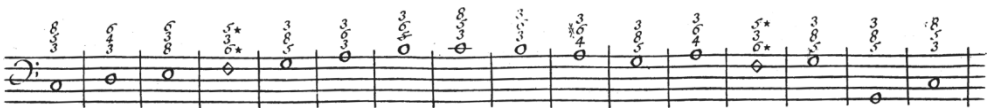
Das mag zunächst überraschen, da sich die Oktavregel doch bereits Ende des 17. Jahrhunderts zu etablieren begann und im Jahr 1719 bereits in zahlreichen Lehrwerken anzutreffen war, wie die folgenden Beispiele beweisen.



Beispiel 16: Francesco Gasparini, *L'Armonico pratico al cimbalo* 1708, 83



Beispiel 17: Johann David Heinichen, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung* 1711, 201



Beispiel 18: Jean-François Dandrieu, *Principes de l'Acompagnement du Clavecin* 1718, VIr, T. 1–16

Möglicherweise war dieses didaktische Modell der Oktavregel noch nicht zu Gugn vorgedrungen. Gleichwohl liefert auch er Vorschläge für eine Harmonisierung des kompletten Oktavgangs. Beispiel 19 zeigt eine Variante, die der Oktavregel-Harmonisierung relativ nahekommt.

³⁵ Ebd., 30.

unterer Tetrachord oberer Tetrachord

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_12.wav

Beispiel 19: *Fundamenta partiturae*, 36, T. 1–3

Dabei fallen insbesondere die grundstelligen Mollklänge auf den Bassstufen ② und ⑥ auf, die altertümlich wirken und eher auf das 17. anstatt auf das 18. Jahrhundert zu verweisen scheinen. Als beispielhaft für diesen Klangeindruck kann ein Ausschnitt aus der Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) zugeschriebenen *Missa Salisburgensis* von 1682 gelten:

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_13.wav

Beispiel 20: *Missa Salisburgensis*, Sanctus, T. 1–5, Continuo-Stimme (Eintragungen S.F.)
(*Missa Salisburgensis*, The Amsterdam Baroque Orchestra and Choir, Ltg. Ton Koopman, Erato 3984-25506-2, Track 6, 0:00–0:16)

In Kapitel 18 geht Gugl sogar soweit und schlägt drei grundstellige Akkorde am Beginn eines möglichen Oktavgangs vor:

Beispiel 21: *Fundamenta partiturae*, 31, T. 1

Vor dem Hintergrund dieser ausgewählten Beispiele ist es fraglich, ob sich in Gugls theoretischem Denken die Dur-Moll-Tonalität bereits voll etabliert hatte. Insgesamt vermitteln seine Beispiele vielmehr den Eindruck einer Musik, die sich

eher an den Ausläufern der alten Kirchenmodalität orientiert. Seine Modelle betonten die Mehrdeutigkeit eines Bassstufenganges und eignen sich dadurch gut zum praktischen Umgang mit der (Kirchen-)Musik seiner Zeit und seines Umfelds. Insofern sind Gugls Modelle anschlussöffener für die Musik seiner Zeit und der vorangegangenen Jahrzehnte – in der etwa das Ansteuern sekundärer und tertiärer Nebenstufen eine größere Rolle spielt – als das modernere Modell der Oktavregel, dem Gugls Modelle aber teilweise schon recht nahekommen (Bsp. 19). Insofern wäre es somit zumindest denkbar, dass Gugl das Oktavregel-Modell sogar bekannt war, von ihm aber bewusst abgelehnt wurde, was sein o.g. Zitat in einem gänzlich anderen Licht erscheinen ließe. Möglicherweise griff Gugl die Oktavregel in ihrer ihm bekannten Form zu kurz, um den harmonischen Reichtum der von ihm gepflegten und im Unterricht vermittelten Musik vollends zu fassen, und wurde deshalb nicht von ihm in seinen Unterricht integriert.

Anknüpfungspunkte zur Partimento-Praxis

In der italienischen Partimentopraxis spielt die Improvisation konzertierender Oberstimmen – insbesondere in Form von Imitationen der Bass-Soggetti – eine wesentliche Rolle. Gugl behandelt in seinen *Fundamenta partiturae* diese Improvisationspraxis nicht ausdrücklich, streift sie aber an einigen Stellen implizit, indem er die polyphon geführten Oberstimmen in der Bezifferung exakt angibt. Einen eindrucksvollen Ausschnitt zeigt Beispiel 22:

[illegible]

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_14.wav

Beispiel 22: *Fundamenta partiturae*, 17, T. 7mA bis 18, T. 1 (Original (a) und Übertragung (b))

Der im obigen Beispiel gesetzte Tenorschlüssel zeigt an, dass es sich um einen dreistimmigen Oberstimmensatz und somit um ein bassloses Register handelt. In der Übertragung wurde dem durch ergänzte Pausen für die Bassstimme Rechnung getragen, während die reale Bassstimme erst im dritten Volltakt des Beispiels einsetzt. Bemerkenswert ist das Achtelmotiv $d^1-a-d^1-c^1-h$, das erst im Alt eine Quarte höher imitiert wird und später als markantes Einstiegsmotiv für den Bass dient. Obgleich also bei diesem Ausschnitt der Schüler/die Schülerin beim Spielen der Generalbassstimme keine kreative Eigenleistung erbringen muss, so zeigt sich, dass es Gugl um mehr geht als nur um die Vermittlung von Griff-Kompetenzen. Eine andere Beispielstelle treibt die polyphone Idee dagegen noch weiter und bringt ein Fugato, während eine exakte Oberstimmenbezifferung gleichzeitig verweigert wird – der Schüler/die Schülerin muss also selbst eine Lösung finden:

The image displays two musical staves. The top staff, labeled (a), is a single-staff notation with a tenor clef. It contains a sequence of notes with various rhythmic markings above them, including '2', '3', '3', '6', '8', '1', '3', '6', '6', '4', '3'. The bottom staff, labeled (b), is a two-staff piano arrangement with a treble and bass clef. It shows the same sequence of notes as (a), but with a more detailed rhythmic and melodic structure. Below the bottom staff, fingerings are indicated by numbers: '1 1', '3 3 5 6 8 8 5', '6 6', and '4 3'.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/335/attachments/335_audio_15.wav

Beispiel 23: *Fundamenta partiturae*, 49, T. 20mA–22 (Original (a) und Übertragung (b))

Dieses Beispiel stammt aus dem abschließenden *Exercitium* am Ende der *Fundamenta partiturae*. Die Schlüsselwechsel in dichter Folge in Beispiel 23a zeigen an, dass die Rolle der abgebildeten Bassstimme ständig wechselt: Zunächst ist sie Sopran, dann für einige Töne Alt (Gugl notiert beides im Sopranschlüssel), anschließend für zwei Töne Tenor, bevor der Bass schließlich übernimmt. Das kurze, von Sopran und Alt vorgestellte Soggetto lässt sich dabei auch im Tenor fort-

setzen. Die obige Übertragung in Beispiel 23b stellt insofern einen Versuch dar, den polyphonen Charakter des Ausschnitts bis zur Kadenz aufrecht zu erhalten.

Bewertung und Fazit

Als musiktheoretische Quelle werfen die *Fundamenta partiturae* ein interessantes Schlaglicht auf eine spezifisch (süd-)deutsche Generalbasstradition. Neben charakteristischen Eigenheiten (vgl. z.B. die altertümlich anmutenden Harmonisierungen in Bsp.19 und in Bsp.21) überrascht v.a. die Differenziertheit, mit der Gugl Stimmführungs-Parallelen betrachtet und auch gestattet. Hieraus können Anregungen für den heutigen Generalbassunterricht gewonnen werden.

In historisch-didaktischer Hinsicht reihen sich die *Fundamenta partiturae* – obgleich für ›Generalbass-Anfänger‹ verfasst – in die Tradition der ›Fundamenta-Praxis‹ ein. Wie Felix Diergarten ausgeführt hat, ist der Begriff ›Fundament‹ »in der süddeutsch-italienischen Tradition vom 15. bis zum 18. Jahrhundert eine häufige Bezeichnung für die improvisatorische und kompositorische Ausbildung an einem Tasteninstrument«³⁶. Insofern kann darin eine gewisse Entsprechung zur italienischen Partimento-Praxis gesehen werden. Obgleich die Improvisation bei Gugl keine gesonderte Erwähnung findet und sich – wie oben ausgeführt – nur einige wenige Improvisationsansätze in den *Fundamenta partiturae* ausmachen lassen, ist jedoch anzunehmen, dass in Gugls Unterricht Improvisation eine wichtige Rolle spielte. Die in der Partimento-Lehrtradition i.d.R. anzutreffende Ausrichtung auf »Kadenz-, Sequenz- und Oktavregelmodelle[n]«³⁷ zeigt sich dagegen bei Gugl nicht. Auch auf kontrapunktische Betrachtungen der Oberstimmen im Sinne eines spezifischen »Partimento-Kontrapunkt[s]«³⁸ verzichtet Gugl gänzlich.

Darüber hinaus bieten die *Fundamenta partiturae* verschiedentlich Anknüpfungspunkte für den Einsatz im heutigen Generalbass-Unterricht, z.B. an Musikhochschulen. Etliche Aspekte des Lehrwerks, die nach heutigen Maßstäben ggf.

36 Diergarten 2015, 501. Diergarten erwähnt hier neben weiteren Lehrwerken auch Gugls *Fundamenta partiturae*. Selbst die von Diergarten angesprochene tautologische Praxis, den lateinischen Begriff ›Fundament[um]‹ um den deutschen Begriff ›gründlich‹ zu ergänzen, findet sich im Titel von Gugls *Fundamenta partiturae* wieder.

37 Ebd.

38 Ebd., 502.

als veraltet oder überholt gelten, können auch als Chancen angesehen werden. So mag die exakte und weitgehend konsequente Bezifferung der drei Oberstimmen von einigen Studierenden möglicherweise als praxisfern sowie als lesetechnische Hürde wahrgenommen werden. Andererseits werden die Studierenden an die Hand genommen und im Intervallsatz-Denken geschult. Gleichzeitig wird es dadurch möglich, das häufig stattfindende und den Spielfluss hemmende »Zurückrechnen auf den Grundtonbezug« à la »Sextakkord bedeutet, dass die Terz im Bass liegt« zu überwinden oder zumindest zunächst gedanklich auszuklammern.

Insgesamt können und sollen die *Fundamenta partiturae* auch nicht den Anspruch eines allumfassenden Lehrwerks erfüllen. Vielmehr ließen sich einzelne Kapitel oder Ausschnitte wie etwa das abschließende Exercitium in einen modernen, historisch differenzierten und auf Quellen gestützten Generalbass-Unterricht integrieren. Diese eklektische Lesart der *Fundamenta partiturae* wäre möglicherweise auch ganz in Gugls Sinne gewesen, wie sich einer Textstelle am Ende des Lehrwerks entnehmen lässt:

[...] doch lasse ich einen jeden bey seiner Meynung/ *protestire* auch hiemit/ daß mein Absehen nicht ist/ *virtuosen* Maistern mit disen zwar kleinen/ doch mir zimblich mühesamen Wercklein das geringste vorzuschreiben/ wie sie *instruiren* sollen. Solte es aber ein- und anderen Lehrmaister bequem/ oder tauglich seyn/ mit disen zu *instruiren*/ habe ich mein *Contentement* schon erreicht/ welches ist/ daß die Ehr GOTTes dardurch solle vermehrt/ und meinen Nechsten darmit gedienet werden.³⁹

Literatur

- Buelow, George J. (2001), Art. »Gugl, Matthäus«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hg. von Stanley Sadie, Bd. 10, 509.
- Christensen, Jesper Boje (2018), *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, 8. Aufl., Kassel: Bärenreiter.
- Dandrieu, Jean-François (1718), *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*, Paris: Bayard u.a.
- Diergarten, Felix (2015), »Die ächten Fundamente der Sezkunst« – Joseph Haydn und die Partimento-Tradition«, in: *Musiktheorie und Improvisation – Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott.
- Federhofer, Hellmut (1964), »Ein Salzburger Theoretikerkreis«, *Acta Musicologica* 36, 50–79.
- Gasparini, Francesco (1708), *L'Armonico pratico al cimbalo*, Venedig: Bortoli.

39 Gugl 1719, 47–48.

- Gugl, Matthäus (1719), *Fundamenta partiturae in compendio data. Das ist: Kurtzer/ und gründlicher Unterricht/ General-Baß, oder Partitur nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lehren.*, 1. Aufl., Salzburg: Johann Joseph Mayr.
- Gugl, Matthäus (1727), *Fundamenta partiturae* [...], 2. Aufl., Augsburg: Mathias Wolff und Johann Michael Labhart.
- Gugl, Matthäus (1757), *Fundamenta partiturae* [...], 3. Aufl., Augsburg und Innsbruck: Wolff.
- Gugl, Matthäus (1762), *Fundamenta partiturae* [...], 4. Aufl., Augsburg: Lotter.
- Gugl, Matthäus (1777), *Fundamenta partiturae* [...], 5. Aufl., Augsburg: Wolf.
- Gugl, Matthäus (1805), *Fundamenta partiturae* [...], 6. Aufl., Augsburg: Lotter und Sohn.
- Harrandt, Andrea (2002), Art. »Gugl, Matthäus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 8, 203.
- Heinichen, Johann David (1711), *Neu erfundene und Gründliche Anweisung/ Wie Ein Musiciebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne Zu vollkommener Erlernung des General-Baßes [...] gelangen [...]*, Hamburg: Benjamin Schiller.
- Hintermaier, Ernst (1972), *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Dissertation, Universität Salzburg.
- Kačic, Ladislav (2005), Art. »Roškovský, P. Pantaleon OFM«, in: *MGG*², 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 14, 427–429.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* (= Grundlagen der Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber.
- Nauß, Johann Xaver (1751), *Gründlicher Unterricht den General-Baß recht zu erlernen*, Augsburg: Johann Jacob Lotters Erben.
- Paisiello, Giovanni (2008), *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* [1782], kommentierte Neuedition, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Prendl, Christoph (2015), »Eine neue Quelle zur Generalbasslehre von Johann Joseph Fux«, *ZGMTH* 12/2, Hildesheim u. a.: Olms, 179–221. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/831.aspx> (26.05.2022)
- Samber, Johann Baptist (1704), *Manductio ad organum. Das ist: Gründlich- und sichere Handleitung Durch die höchst-nothwendige Solmisation, Zu der Edlen Schlag-Kunst.*, Salzburg: Johann Baptist Mayrs Erben.
- Samber, Johann Baptist (1707), *Continuatio ad manductionem organicam, Das ist: Fortsetzung zu der Manduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen*, Salzburg: Johann Baptist Mayrs Erben.
- St. Lambert, Michel de (1707), *Nouveau Traité de L' Accompagnement du Clavecin, de L' Orgue, et des Autres Instruments*, Paris: Christophe Ballard.
- Wessely, Othmar (1957), »Zu Leben und Werk von Matthäus Gugl«, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, philosophisch-historische Klasse 94, 1957, 151–164 (= *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung* 10), Wien: Rohrer.

© 2025 Stefan Fuchs (s.fuchs.musik@arcor.de)

Universität Mozarteum Salzburg [Universität Mozarteum Salzburg]

Fuchs, Stefan (2025), »Ein vergessener Verkaufsschlager. Matthäus Gugs *Fundamenta partiturae*«, in: *Tonsysteme und Stimmungen. 21. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2021), hg. von Moritz Heffter, Johannes Menke, Florian Vogt und Caspar Johannes Walter, 161–183. <https://doi.org/10.31751/p.335>

eingereicht / submitted: 31/05/2022

angenommen / accepted: 27/02/2023

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025