

GMTH Proceedings 2008

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

# Implizite Theorie<sup>1</sup>

Johannes Menke

The selection and evaluation of historical theoretical sources depend considerably on our interests and expectations. The importance of basso continuo remains underestimated today, while sources which seem to pave the way for chord-inversion, fundamental bass and »modern« harmony systems are often overrepresented. This article attempts to show that many didactic writings from the 16th to the 18th century contain an implicit theory, which can be highly useful today for practical exercises as well as for analysis. This implicit theory is built upon general concepts orientated towards the *surface* of composition and not towards hidden structural strata. The metaphor of a musical surface as contrasting to depth and height is derived from Gilles Deleuze's philosophy and used as a global interpretation of the history of music theories. »Musical surface« here designates the intervallic design of multi-part structures, above all the design of the outer voices, demonstrated prototypically by examples from Henry Purcell's *Dido and Aeneas*.

The art of designing the musical surface serves as the main criterion of a composer's craftsmanship in numerous treatises. The »theory« documented in these treatises has to be reconstructed today, as it is often not entirely verbalized. The most common didactic tool in these implicit theories is the *exemplum*. The practical use of *exempla* helps to transform an implicit into an explicit theory and as a result might also help to reconstruct historic teaching methods. This is exemplified by the discussion of passages from treatises by Christopher Simpson (*A Compendium of Practical Musick*, 1667) and Giovanni Paisiello (*Regole per bene accompagnare il partimento*, 1782). This practically oriented approach makes today's didactics of historical musical styles similar to experimental archeology.

Wer ein Fach unterrichtet, das »historische Satzlehre« heißt und sich seit längerem um einen historisch informierten Unterricht bemüht, musste sich durch den Titel der Sektion I im Rahmen des 8. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie in Graz herausgefordert fühlen: »Grenzen und Potentiale der Rezeption historischer Musiktheorie«. Immerhin indiziert diese Vorgabe, dass die Beschäftigung mit historischen Quellen selbstverständlich geworden ist. Nun wäre es ein Kurzschluss zu denken, ein neues historisches Paradigma wäre dabei, das ältere, sagen wir, systematische zu verdrängen. Im Gegenteil: Die Beschäftigung mit der Geschichte unseres Faches zeigt ja gerade, dass beides untrennbar verbunden ist: Historische Quellen vermitteln ihre eigene Systematik und gängige Systematiken sind selbst historisch.

Ich frage mich nun: Was könnte das Wort von den »Grenzen« der Rezeption historischer Musiktheorie besagen? Was »historische Musiktheorie« im Singular genau sein soll, wollen wir an dieser Stelle lieber nicht vertiefen, meines Erachtens

1 Der vorliegende Text dokumentiert in fast unveränderter Form meinen Vortrag. Darstellung und Inhalt bezogen sich unmittelbar auf den Anlass und die Sektion; der Text ist also keine wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas, sondern reißt lediglich einige Gedanken an.

wäre nur ein Plural vorstellbar; sagen wir daher einfach: Es geht um die Grenzen der Rezeption historischer Quellen zur Musiktheorie.

Diesbezüglich sehe ich momentan drei Grenzen:

1. Meine persönliche Rezeption hat Grenzen, weil meine Auffassungsgabe, meine Lebenszeit und die mir zur Verfügung stehende Information begrenzt sind.

2. Wollte man die Musiktheorie einer bestimmten Zeit rekonstruieren, so stieße man an Grenzen, weil erstens Rekonstruktionen immer nur bis zu einem bestimmten Punkt kommen können und weil es zweitens eine einheitliche und verbindliche Musiktheorie nie gegeben hat.

3. Eine bestimmte Konzeption von »Theorie« im Sinne von Abstraktion, stößt zwangsläufig an Grenzen, sobald sie mit der Realität konfrontiert wird. Dazu kommt, dass jede Epoche, ja jeder Autor andere theoretische Interessen und eine andere Vorstellung davon hat, was Musiktheorie leisten soll. Wer sich also mit historischen Quellen beschäftigt, muss die eigenen theoretischen Bedürfnisse von denen des Autors unterscheiden lernen, bevor er sie unter einen Hut bekommen will.

Was aber sind eigentlich die theoretischen Bedürfnisse unserer Zeit? In dieser Frage besteht sicherlich kein Konsens, es lassen sich höchstens Tendenzen ausmachen. Um die Karten offen auf den Tisch zu legen, möchte ich kurz formulieren, welche theoretischen Interessen ich habe: Die Musiktheorie heute hat, pointiert gesagt, auf der einen Seite ein hermeneutisches und auf der anderen Seite ein handwerkliches Interesse und versucht zwischen beiden Bereichen Synergien herzustellen. Sie ist damit im Falle historischer Musik mit der experimentellen Archäologie zu vergleichen, indem sie diese Musik nicht allein verstehen will, sondern experimentell produziert, um dadurch zu einem tieferen Verständnis zu gelangen.

Nun steht gerade in Hinblick auf die Satzlehre die Kernfrage im Raum, welche Systematik – denn ohne Systematik geht es im Unterricht nicht – man aus den Quellen ableiten kann. Gerne greift man daher zu Quellen, die wortreich und abstrakt eine gut aufbereitete Theorie präsentieren. Noch höher im Kurs steht eine Quelle dann, wenn man sie teleologisch auf ein historisches Klassenziel, wie etwa das Denken in Akkorden, die funktionale Harmonik, die Emanzipation der Dissonanz, Dodekaphonie, Chromatik, Vierteltöne oder dergleichen beziehen kann. Auf diese Weise kommt zustande, dass ein Text über die englische Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts folgendermaßen schließt: »und deshalb darf man Rameau mit vollem Recht als den Begründer der heutigen Harmonielehre in Großbritannien betrachten.«<sup>2</sup> Es scheint, als sei der Autor geradezu erleichtert, dass man heute mit den Denkweisen des englischen Barockzeitalters nichts mehr am Hut und diese dank Jean-Philippe Rameau überwunden habe.

\*

Eine solche Sichtweise spiegelt ein immer noch gängiges Verständnis wieder: Rameau gilt als Begründer einer allgemeinen harmonischen Theorie, denn sowohl die Stufen- als auch die Funktionstheorie fußen auf seiner Unterscheidung von Grund-

2 Cooper, *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, S. 314.

ton und Basston, dem Umkehrungsdenken und der Terzenschichtung, dem davor herrschenden und ganz anders operierenden Generalbass wird hingegen keine Theoriefähigkeit zugestanden. Er gilt vielen, um auf unser Sektionsthema zurückzukommen, als »begrenzt«. In einem verbreiteten lexikalischen Standardwerk zur Harmonielehre<sup>3</sup> werden als Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts folgende Autoren genannt: Joachim Burmeister, Johannes Lippius, Michael Praetorius, Marin Mersenne, Johann Christoph Bernhard, Joseph Sauveur, Giuseppe Tartini, Jean-Philippe Rameau, Johann Joseph Fux, Johann Gottfried Walther, Johann Adolf Scheibe, Johann Mattheson, Jean-Jacques Rousseau, Johann Friedrich Daube, Johann Philipp Kirnberger, Georg Joseph Vogler, Heinrich Christoph Koch.

Diejenigen Autoren aber, deren Schriften besonders erhellend für die Kompositionspraxis der Generalbasszeit sind, werden gar nicht erwähnt, etwa Girolamo Diruta, Johann Andreas Herbst, Giovanni Maria Bononcini, Christopher Simpson, John Playford, Lorenzo Penna, Angelo Berardi, Spiridionis a Monte Carmelo, Georg Muffat, Andreas Werckmeister, Friedrich Erhard Niedt, Johann David Heinichen, Fedele Fenaroli, Francesco Durante u.v.a.

Ich denke, es gibt vor allem zwei Gründe, die zur Ausblendung der Generalbass-tradition führen: Erstens enttäuschen die meisten der genannten Autoren die heutigen Erwartungen insofern, als sie nicht mit verbal artikulierten Theorien, sondern vor allem mit Beispielen aufwarten. Zweitens müsste man als Lehrer die eigene Didaktik ganz neu aufbauen, wenn man die entsprechenden Denkweisen wirklich übernehmen wollte.

Vielleicht geht aber daran kein Weg vorbei. Der Umstand, dass das Barockzeitalter keine abgeschlossene Epoche ist, sondern dass sich in ihm Entwicklungen zutragen, die sich bis heute auswirken, mag einen aus Furcht vor Konsequenzen für die eigene Didaktik noch mehr davor zurückschrecken lassen, sich wirklich ernsthaft auf diese Zeit einzulassen. Die Entstehung der harmonischen Tonalität, einer rhetorisch-affektiven Musiksprache, der tonalen Syntax etc. findet aber eben noch vor 1700 Formen, die bis heute wirksam sind.

\*

Die Vorstellung von Musiktheorie in der Generalbasszeit aber war eine andere. Versucht man, gleichsam aus der Vogelperspektive, einen Überblick über die unterschiedlichen Konzeptionen von Musiktheorie zu bekommen, so könnte man das Bild von Höhe, Oberfläche und Tiefe verwenden. Ich entlehne dieses Bild dem Buch *Logik des Sinns* von Gilles Deleuze, in dem er die Philosophen der Höhe (Platon), der Tiefe (Vorsokratiker) und der Oberfläche (Stoiker) unterscheidet<sup>4</sup>, wobei Deleuze sich auf der Seite der Oberflächen-Philosophen einreihet. Kommen wir zur Musiktheorie. Hier könnte man sagen: Die spekulativ orientierte Theorie der Antike und des Mittelalters ist an der Höhe der Phänomene interessiert, sie verfährt deduktiv und in Hinblick auf die himmlische Ausrichtung der Musik. Seit der Renaissance verstärken sich die Tendenzen, die Oberfläche der Musik selbst zu

3 Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, S. 353f.

4 Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 162–169.

beschreiben. Man versucht einen möglichst unmittelbaren Zugang zum Komponieren zu finden und perfektioniert die didaktischen Qualitäten. Mit der Wende zum 19. Jahrhundert schließlich beginnt die Tiefe attraktiv zu werden. Geheimnisvolle Grundtöne, verschwiegene Fundamente ziehen selbst fertig ausgebildete Musiker wie Anton Bruckner in ihren Bann.<sup>5</sup> Einfachste Klangverbindungen wie Sextakkordketten werden mit Fundamentalbässen unterlegt, um die untergründig wirkenden Kräfte sichtbar zu machen. Überhaupt alles untergründig Waltende übt seitdem eine ungeheure Faszination aus. Wir Gegenwärtigen sind immer noch davon affiziert. Die Oberfläche müssen wir erst wieder entdecken lernen.

Im Gegensatz zur Theorie der Tiefe nimmt sich der oberflächenorientierte Ansatz des Renaissance- und Barockzeitalters recht nüchtern aus. Die musikalische Oberfläche, also die intervallisch-rhythmische Beziehung der vorhandenen Stimmen wird beschrieben. Gelernt wird primär nicht durch die Verinnerlichung von Grundlagen, sondern durch das Studium von Exempla und durch Training. Mehr als an Theoremen ist man am Ereignis des Lernens selbst interessiert. Ziel vieler Schriften ist es, möglichst effizient und schnell Komponisten oder Musiker auszubilden. Ontologische oder spekulative Fragestellungen spielen nur noch am Rande eine Rolle. Die herrschende Musikpraxis, der Usus, wird als gegeben hingenommen und vermittelt: Es gilt die normative Kraft des Faktischen. Großes Interesse wird aber auch der Kombinatorik entgegengebracht: allem, was »möglich« ist. Eine eminente Rolle nehmen *Exempla* ein. Ihr Einsatz folgt einem deiktischen Prinzip, demzufolge weniger Begriffsbildung über Musik, sondern das Zeigen musikalischer Sachverhalte im Vordergrund steht. Das *Exemplum* ist ein Konzentrat kompositorischer Kompetenz, man könnte auch sagen es ist etwas Zusammengefaltetes, Implizites. Der lateinische Sinnreichtum des Begriffs mag das Potential des »Exemplums« in der barocken Theorie veranschaulichen: Exemplum bedeutet Abbild, Inhalt, Vorbild, Entwurf, Konzept, Modell, Beispiel, Präzedenzfall und Verfahren.

Das Exemplum ist somit ein Abbild, es bildet Wirklichkeit ab, es ist Inhalt, also der Sinn von etwas, es ist Vorbild, also etwas Nachzuahmendes, es ist ein Entwurf, also etwas Skizziertes und auch Vorläufiges, es ist ein Konzept, also etwas Planvolles, es ist ein Modell, also ein Muster, es ist ein Beispiel, hat quasi die Funktion einer Illustration, es ist Präzedenzfall, also prototypisches Exemplar einer Serie, es ist Verfahren, stellt also einen Produktionsvorgang dar.

\*

Ich möchte nun zwei Beispiele dieser oberflächenorientierten und impliziten Theorie geben:

Bei Christopher Simpson<sup>6</sup>, einem einflussreichen englischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts, lässt sich trefflich studieren, wie auf elementare Weise ein musikalischer Satz zustande kommt: Zunächst wird der Bass entwickelt (»How to frame a Bass«, S. 37f.; Abb. 1a). Den Primat der Basstimme formuliert Simpson folgendermaßen:

5 Vgl. dazu den Beitrag von Florian Edler, *Anton Bruckner und Simon Sechter* im vorliegenden Band, S. 101–118.

6 Vgl. Simpson, *A Compendium of Practical Musick*, S. 37–48.

Bezüglich der kontrapunktischen Komposition musst du den Bass als Grundlage und Fundament annehmen, über dem die ganze musikalische Komposition zu errichten ist. Und von diesem Bass aus haben wir alle Distanzen oder Intervalle zu messen und zu zählen, die benötigt werden, um die anderen Stimmen darüber hinzuzufügen.<sup>7</sup>

Anschließend an diese Konzeption des Basses wird nach den Kriterien eines gut klingenden Intervallsatzes eine Melodie darüber gesetzt (»How to joyn a treble to the Bass«, S. 38–42; Abb. 1b), schließlich wird der Außenstimmensatz mit einer Stimme (»Composition of three Parts«, S. 42–44, Abb. 1c) oder mehr Stimmen (»Composition of four Parts«, S. 44–46) ausgefüllt.

a.

Bass

b.

Treble.

Bass.

c.

Treble.

Alt.

Bass.

Abbildung 1: Christopher Simpson, *A Compendium of Practical Musick*, S. 38, 42, 44; Transkription.

Diese Vorgehensweise hat Konsequenzen für die Satzübung und für die Analyse heute. Ich kann dies nicht in aller Ausführlichkeit zeigen, möchte aber doch andeuten, dass Satzübungen im Stil des Hochbarock möglich sind, indem ein intervallisch konzipierter Außenstimmensatz mit einer oder zwei Mittelstimmen angereichert wird. Akkordisches Denken kann dabei kaum eine Rolle spielen. Auch in der Analyse eröffnet eine auf die intervallische Zusammensetzung bezogene Perspektive ganz andere Resultate als eine akkordische Interpretation. Vergleicht man etwa die Nummer »Fear, no danger«<sup>8</sup> mit dem Hexenvorspiel<sup>9</sup> in Henry Purcells *Dido and*

7 Ebd., S. 30: »In reference to Composition in *Counterpoint*, must propose unto you the *Bass*, as the Ground-work or Foundation upon which all Musical Composition is to be erected: And from this *Bass* we are to measure or compute all those Distances or Intervals which are requisite for the joyning of other Parts thereto.« (Übersetzung des Verfassers.)

8 Purcell, *Dido and Aeneas*, S. 15ff.

*Aeneas*, so sieht man, dass in der ersten Nummer ausschließlich die stabilen Intervalle Terz, Quinte und Oktave in den Außenstimmen vorkommen, während im Hexenvorspiel mehr Sexten und zunehmend dissonante Intervalle verwendet werden (vor allem ab Takt 10). Neben anderen musikalischen Eigenschaften dient die Gestaltung des intervallischen Außenstimmensatzes also der Affektdarstellung und gleichzeitig als konstituierendes Gerüst für die Klangfortschreitungen.

Eine genaue Analyse der Bassstimme nicht nur als klangliche Basis, sondern als Grundriss lässt zudem die Komposition als Zusammenstellung von Basssegmenten mit unterschiedlicher Funktion erkennen.<sup>10</sup> Der Erfolg der neapolitanischen Musiktheorie beruhte nicht zuletzt darauf, dass sie genau dies vermittelte. Ich möchte das anhand des ersten Partimentos aus Giovanni Paisiellos Sammlung aus dem Jahr 1782<sup>11</sup> demonstrieren (Abb. 2). Das Partimento besteht aus vier Elementen:

- A: Ein Eröffnungsmotiv, welches aus einer Dreiklangsbrechung und einer *cadenza di salto* zusammengesetzt ist.
- B: Einer Syncopatio, die einen Sekundakkord provoziert, eine Quinte aufwärts moduliert und mit einer *cadenza semplice* schließt.
- C: Einer *cadenza doppia* mit chromatisierter Vorbereitung.
- D: Einer diminuierten Terzfallsequenz.

Diese Elemente haben eine bestimmte Funktion: A markiert einen Beginn, B ist ein modulierender Übergang, C ein Abschluss, D eine sequenzielle Passage. Durch die Verknüpfung der vier Elemente samt ihrer Funktion entsteht die Form des Partimentos: Eröffnungs-Motiv (A), Modulation in die Oberquinte (B), Motiv in der Oberquinttonart (A), Modulation in die II. Stufe (B), Umkehrung des Eröffnungsmotivs in der Tonart der II. Stufe (A'), erweiterte Syncopatio mit *cadenza di grado* in der Oberquinttonart (B'), Kadenz in der Oberquinttonart (C), Motiv in der Oberquinttonart (A), Modulation in die Tonart der II. Stufe (B), Sequenz (D), Schlusskadenz (C'). Den Rahmen spannt die große Schlusskadenz (C/C'), die zuerst in der Oberquinte und am Ende in der Haupttonart stattfindet. Dieser formale Rahmen ist typisch für tonale Formen im Allgemeinen (vor allem für den Suitensatz und die Sonatensatzform).

Carl Dahlhaus stand bekanntlich einem Sich-Einlassen auf eine historische Theoriesprache skeptisch gegenüber, da »nicht feststeht, in welchem Ausmaß die explizite Theorie, die in schriftlichen Dokumenten greifbar ist, mit der impliziten, die in den Werken selber verborgen liegt, übereinstimmt.«<sup>12</sup> Dem ist entgegenzuhalten, dass die in schriftlichen Dokumenten greifbare Theorie selbst implizit ist. Ihre Entfaltung ist ein kreativer Akt, in den wir unsere theoretischen Konstruktionen einbringen können und müssen. Selbstverständlich weist Dahlhaus mit Recht darauf hin, dass Theorie und Praxis nie deckungsgleich waren und es, das müsste man hinzufügen, auch nie sein werden. Es scheint in seiner Skepsis aber auch die immer wieder beschwore-

9 Ebd., S. 31ff.

10 Es sei daran erinnert, dass bis ins 18. Jahrhundert das Ensemble vom *Maestro al Cimbalo* aus der Bassstimme geleitet wurde. Diese erfüllte somit die Funktion der späteren Partitur.

11 Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento*.

12 Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 157.

ne ideologische Prämisse mitzuschwingen, einer verknöcherten Theorie stände das zukunftsweisende Meisterwerk entgegen.

Abbildung 2: Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento*, S. 13f.

Eine Lösung im Stil einer Triosonate könnte folgendermaßen aussehen (Abb. 3).

Abbildung 3: Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento*, S. 81.

Immerhin waren in früheren Zeiten nicht wenige Komponisten in der Lage, Meisterwerke zu produzieren. Die heute als großen Meister verehrten Komponisten sind ja nur die schneebedeckten Gipfel eines weitläufigen Gebirges. Respekt sollte man deshalb nicht nur den Genies sondern auch der musikalischen Kultur zollen, die sie

hervorgebracht hat. Dazu gehört, sich auf die historische Didaktik einzulassen, d.h. sie nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern sie produktiv zu machen, sie zu entfalten. So gesehen ist historische Theorie immer implizite Theorie: Sie ist eine Flaschenpost, die zu verstehen wir neu lernen müssen. Sie ist aber auch in einem noch wörtlicheren Sinn implizit: Ihre Theoreme werden nicht immer ausgesprochen. Theorien anderer Autoren oder eigene Überlegungen können und müssen ergänzend hinzutreten. Implizite Theorie ist also nichts Abgeschlossenes. Historische Theorie ist schließlich auf eine dritte Weise implizit, weil sie darauf angelegt ist, nicht primär theoretisch, sondern künstlerisch in Form von Kompositionen entfaltet zu werden. Implizite Theorie ist fast immer von Profis für Profis gemacht worden: Sie versucht vor allem handwerkliches Know-How weiterzugeben. Ihre Entfaltung findet sie im Können des Schülers und in dessen Kompositionen. Unser Ziel sollte heute sein, wenigstens so weit zu kommen, dass wir dieses Know-How ungefähr nachvollziehen können. Die Vorstellung in einem Monat eine Oper zu komponieren, sollte einem Musiktheoretiker zwar durchaus Respekt einflößen, aber nicht vollkommen abwegig erscheinen.

Sich auf implizite Theorie einzulassen setzt ein bestimmtes Geschichtsbild voraus: Die Gegenwart ist kein Tribunal, das über die Vergangenheit zu urteilen hat. Umgang mit historischer Theorie erfordert Achtsamkeit und die Bereitschaft, in die Rolle des Schülers zu schlüpfen. Die ihr innewohnenden Potentiale sind mit Bedacht und ohne Scheu vor praktischer Umsetzung zu entfalten. Der Gewinn könnte nicht zuletzt darin bestehen, dass wir den Glanz auf der musikalischen Oberfläche wieder wahrnehmen.

## Literatur

- Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre*, Wien/München: Doblinger 2005.
- Cooper, Barry: *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich, England* (Geschichte der Musiktheorie 9), hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft 1986, S. 141–314.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Paisiello, Giovanni: *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* [1782], hrsg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008.
- Purcell, Henry: *Dido and Aeneas*, London: Eulenburg 1987.
- Simpson, Christopher: *A Compendium of Practical Musick* [1667], London <sup>3</sup>1678.

© 2010 Johannes Menke (johannes.menke@t-online.de)

Schola Cantorum Basiliensis

Menke, Johannes (2010), »Implizite Theorie« [Implicit Theory], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 31–38. <https://doi.org/10.31751/p.59>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Christopher Simpson; figured bass; Generalbass; Giovanni Paisiello; implicit theory; Implizite Theorie; music didactics; Musikdidaktik; Partimento

eingereicht / submitted: 15/01/2009

angenommen / accepted: 11/03/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

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

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010