

Die *Fundamenta compositionis* *Jean Kuhnaus 1703*

Edition, Übersetzung und Kommentar

Frederik Kranemann, Derek Remeš

Bis zum heutigen Tag bestehen Zweifel, ob Johann Kuhnau, Vorgänger Johann Sebastian Bachs im Amt des Leipziger Thomaskantors, tatsächlich als Autor der handschriftlich überlieferten *Fundamenta Compositionis Jean Kuhnaus 1703* angesehen werden kann. Dennoch sprechen verschiedene Umstände dafür, die Entstehung des Manuskripts in die Zeit um 1700 und in die Thomaschule bzw. Kuhnaus engeres musikalisches Umfeld zu verorten. Ferner zeigen sich große Übereinstimmungen mit einem anonym als *Kurtze Verfaßung* überlieferten Manuskript, die möglicherweise auf weitere gemeinsame Quellen hinweisen. Unabhängig von der Frage nach der Verfasserschaft der *Fundamenta* besticht die Quelle – wie im übrigen schon ihr Titel suggeriert – durch ihren Fokus auf pädagogische und kompositionspraktische Absichten in der Vermittlung von Grundlagen, die in vielen zeitgenössischen theoretischen Quellen häufig nicht so offen zu Tage treten. Ihr Wert bemisst sich weniger an originellen Neuschöpfungen, denn an ihrer klaren, praxisorientierten Darstellung und zahlreichen Beispielen zu elementaren Themen wie Kon- und Dissonanzen, Modi, Klauseln, Kadenzen, mehrfachem Kontrapunkt und Fugen. Die *Fundamenta* stehen hierbei auf der Schwelle zwischen einer Musiktheorie und Kompositionslehre, deren pädagogische Absichten sich vornehmlich an Vokalmusik und kontrapunktisch-polyphonen Erklärungsmustern als Ausgangspunkt orientieren, und den mehr generalbass-basierten theoretischen Entwürfen der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Auf diese Weise eignen sich die *Fundamenta* in besonderer Weise für eine historisch informierte Analyse der Musik um 1700 (und darüber hinaus) sowie als Ausgangspunkt für das eigene Komponieren auf historischer Grundlage. Der einführende Teil dieses Beitrags beschäftigt sich mit den Entstehungsumständen und der Herkunft der *Fundamenta*, während der editorische eine vollständige Transkription samt englischer Übersetzung liefert.

Schlagworte/Keywords: archival studies; Archivforschung; compositional theory; Georg Österreich; Heinrich Bokemeyer; Johann Kuhnau; Satzlehre

Deutscher Kommentar von Frederik Kranemann, ins Englische übersetzt von Derek Remeš.

Edition herausgegeben und übersetzt von Derek Remeš

KOMMENTAR

Die hier erstmals vollständig vorgelegte Transkription der *Fundamenta Compositionis Jean Kuhnaus 1703* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. theor. Kuhnau, J. 1.)¹ und ihre englische Übersetzung machen einer breiten Leserschaft eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion der Unterrichtspraxis an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zugänglich. Sie ist spätestens seit ihrer Besprechung durch Kurt Hahn im Jahr 1956 und

1 Das Digitalisat dieser Quelle ist unter <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN788775634> (Stand: 4.12.2020) einsehbar.

Paul Walkers Dissertation aus dem Jahr 2000 bekannt,² in ihrer Bedeutung jedoch bisher nicht in entsprechender Weise gewürdigt worden.

Auch wenn die Titelbeschriftung der *Fundamenta* einen Bezug zu Johann Kuhnau (1660–1722), Johann Sebastian Bachs Vorgänger im Amt des Leipziger Thomaskantors, nahelegt und die Versuchung groß ist, in dieser Quelle authentisches Unterrichtsmaterial aus dem Umfeld der Leipziger Thomasschule zu erblicken, sind weder ihre genauen Entstehungsumstände bekannt, noch liegen konkrete Zeugnisse über eine tatsächliche Verwendung in Kuhnaus Kompositionsunterricht vor. Ungeachtet dessen handelt es sich bei den *Fundamenta* um ein instruktives Beispiel für ein Kompendium der *musica poetica*, das Einblicke sowohl in den Aufbau eines mutmaßlichen Kompositionslehrgangs auf der Basis von Intervallfortschreitungsregeln als auch in die Schwerpunktsetzungen innerhalb einer kompositorischen ›Handwerkslehre‹ am Beginn des 18. Jahrhunderts ermöglicht.

Darüber hinaus hat sich in einem Konvolut musiktheoretischer Schriften, die gewissermaßen als »musiktheoretischer Anhang« der Musikaliensammlung »Österreich-Bokemeyer« verstanden werden können,³ ein bisher kaum beachtetes Manuskript mit dem Titel *Kurtze Verfaßung, wie ein musicalisches Stück ohne Fehler zu componiren sey* erhalten. Es wurde von Heinrich Bokemeyer (1679–1751) erstellt und gehört ebenfalls zu den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. theor. 1640).⁴ Da diese Quelle erhebliche Übereinstimmungen im inhaltlichen Aufbau und zahlreiche gleichlautende Formulierungen mit den *Fundamenta* teilt, wird sie im Folgenden in die Betrachtung einbezogen.⁵ Weil es ferner mehrere Anzeichen dafür gibt, dass beide Quellen in enger Beziehung zu Georg Österreich (1664–1735) stehen, dem Lehrer Heinrich Bokemeyers, sollen im Folgenden ihre möglichen Entstehungsumstände rekonstruiert und auf der Basis der Forschungen von Hahn und Walker die Frage nach gemeinsamen Quellen, auf die beide Manuskripte zurückgehen, diskutiert werden. Zu diesem Zweck wird der Blick auch auf die *Praecepta der musicalischen Composition* von Johann Gottfried Walther (1684–1748), dem Weimarer Organisten, Lexikographen und entfernten Verwandten Johann Sebastian Bachs, gerichtet, da diese Abhandlung etliche Gemeinsamkeiten mit den *Fundamenta* und der *Verfaßung* aufweist. Wahrscheinlich ist, dass sowohl *Fundamenta* (mit Kuhnau als möglichem Autor) und *Verfaßung* als auch Walther in den *Praecepta* auf eine gemeinsame ältere Quelle zurückgriffen,⁶ die heute nicht mehr auffindbar ist.

2 Hahn 1957, 103–105; Walker 2000, 259–267.

3 In Anlehnung an Konrad Küster übernehmen wir hier die neuere Bezeichnung »Sammlung Österreich-Bokemeyer« gegenüber der älteren »Sammlung Bokemeyer«, da es sich, was die Sammeltätigkeit betrifft, eher um eine von Bokemeyer nur geringfügig erweiterte Sammlung Georg Österreichs handelt. Vgl. Küster 2015, 131 und 208.

4 Das Digitalisat dieser Quelle ist unter <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1048644707> (Stand: 4.12.2020) einsehbar. Frederik Kranemann bereitet derzeit eine Dissertation zu den theoretischen Schriften dieser Sammlung vor, in deren Rahmen die Fassung von Bokemeyer für eine Online-Edition auf dem Portal GLAREAN der Hochschule für Musik Freiburg vorgesehen ist.

5 Zur Unterscheidung der beiden Manuskripte wird im Folgenden die mit Johann Kuhnau assoziierte Handschrift als *Fundamenta*, die Handschrift von Heinrich Bokemeyer hingegen als *Verfaßung* bezeichnet.

6 Hahn 1957, 105, sowie Walker 2000, 259.

Die Schreiber und Besitzer der Manuskripte

Die *Fundamenta* sind in einem Halbleder-Einband enthalten, der vermutlich im späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert hinzugefügt wurde.⁷ Laut einem Vermerk auf dem hinteren Innendeckel stammt er aus denjenigen Beständen der Musikaliensammlung von Georg Poelchau (1773–1836), die zusammen mit dessen Nachlass in die Königliche Bibliothek (bzw. die Nachfolgeinstitution, die Staatsbibliothek zu Berlin) gelangten.⁸ Neben dem Manuskript der *Fundamenta* enthält der Band noch drei weitere musiktheoretische Traktate: jeweils eine Fassung der seinerzeit weithin rezipierten Schrift *Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien* und des Gesangslehrwerks *Von der Singe=Kunst oder Maniera*, die beide Christoph Bernhard (1628–1692) zugeschrieben werden, sowie eine Fassung eines Traktats über den doppelten Kontrapunkt von Johann Theile (1646–1724). Diese mehrfach und mit verschiedenen Titeln überlieferte Schrift wird im vorliegenden Sammelband als *Kurtze, doch gründliche Regeln von den doppelten Contrapunten* bezeichnet.⁹ Den Entstehungszeitraum aller vier Handschriften des Bandes setzt Hahn im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts an.¹⁰ Zwei weitere Abschnitte dieses Bandes, biografische Skizzen zu Johann Kuhnau sowie ein Verzeichnis seiner theoretischen Schriften,¹¹ sind eher dem 19. Jahrhundert zuzuordnen. Diese Abschnitte schließen an die Traktate auf f. 94v an, die heute als nicht mehr auffindbar gelten.¹²

Im Gegensatz zu den übrigen Traktaten des Sammelbandes weisen Titelblatt, Inhaltsverzeichnis und Haupttext der *Fundamenta* offensichtlich Charakteristika verschiedener Schreiberhände auf. Bereits zum Zeitpunkt der Abfassung von Hahns Studie identifizierte Harald Kümmerling, der als Erster die Beschreibung und Erforschung der Musikhandschriften der »Sammlung Österreich-Bokemeyer« unternommen hatte, die Beschriftung des Titelblatts der *Fundamenta* als Handschrift von Georg Österreich.¹³ Als wahrscheinlich erweist sich daher eine Zuordnung des Sammelbandes in die Bestände Österreichs, die über seinen Schüler Heinrich Bokemeyer, dessen Schwiegersohn Johann Christian

7 Alle hier und im Folgenden mitgeteilten bibliographischen Informationen zu den *Fundamenta* sind einsehbar unter <https://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-2588791> (Stand: 4.12.2020) .

8 Vgl. Engler 1984.

9 Zu dieser Quelle vgl. Grapenthin 2001, 100–107.

10 Siehe Hahn 1957, 104, sowie die bibliographischen Informationen im Katalog der Staatsbibliothek, vgl. Anm. 7.

11 Vgl. Müller-Blattau 1963, 12. Das Verzeichnis ist an dasjenige in Johann Gottfried Walthers Kuhnau-Biografie in dessen *Lexicon* angelehnt, vgl. Walther 1732, 349 f.

12 Vgl. Harasim 2003.

13 Hahn 1957, 105, Anm. 6. Kümmerlings Einschätzung wird gestützt durch Vergleiche mit anderen Titelblättern Österreichs aus der Zeit um 1700. So weist beispielsweise die Schrift auf dem Titelblatt zu seiner eigenen Komposition *Herr Jesu Christ meins Lebens Licht* (Bok 680, auf 1698 in Schleswig datiert) in einer Handschrift, deren Stadium in der Partitur von Kümmerling als »Öc« bezeichnet wird (vgl. Küster 2015, 240), ähnliche Formen bei den Buchstaben »F« und »C« auf (vgl. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN777868512&PHYSID=PHYS_0291&DMDID=DMDLOG_0014 [Stand: 4.12.2020]). Eine Schriftprobe von Georg Österreich aus dem Jahr 1704 ist unter https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN78046415X&PHYSID=PHYS_0001 (Stand: 4.12.2020) online einsehbar. Schließlich scheint die Schreibung der Jahreszahl 1703 in den *Fundamenta* recht ähnlich wie die der Datierung »1704« in Österreichs eigener Abschrift seiner Komposition *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* (Bok 679, in der Partitur Schriftstadium »Ög«, vgl. Küster 2015, 241) zu sein.

Winter, den Göttinger Musikwissenschaftler und ersten Bachbiografen Johann Nikolaus Forkel und schließlich Poelchau in die Bestände der Staatsbibliothek gelangten.¹⁴

Auf der Rückseite des Titelblatts wurde ein kurzes Inhaltsverzeichnis angelegt, das mit *Institutio Kuhnnaviensis* (›Kuhnnavischer Unterricht‹) überschrieben ist und damit die pädagogische Zielsetzung des Bandes unterstreicht. Weil die Seitenzahlen die Voraussetzung für die Indizes darstellen, wird auch dieses Inhaltsverzeichnis erst erstellt worden sein, nachdem die Paginierung der Handschrift (vermutlich ebenfalls durch Österreich) angelegt wurde. Ob es sich bei diesem Inhaltsverzeichnis allerdings wie beim Titelblatt um eine Eintragung Österreichs handelt, teilt Kümmerling nicht mit. Zudem verweisen unterschiedliche Tintensorten darauf, dass das Inhaltsverzeichnis zunächst unvollständig geblieben war und später ergänzt wurde.¹⁵ Beide Anteile der Eintragungen könnten trotz unterschiedlicher Tintenarten vom selben Schreiber stammen, doch lässt sich eine Nachahmung der vorgefundenen Schreibgewohnheiten zum Zeitpunkt der Ergänzung nicht ausschließen.

Der Haupttext der Traktate wurde hingegen nicht von Österreich geschrieben. Ferner kann es sich, wie Hahn bereits deutlich gemacht hat, bei den *Fundamenta* entgegen der Signatur des Katalogs nicht um ein Autograph Kuhnau handeln. Die Beschaffenheit einiger Schreib- und Sachfehler verweist eher auf einen Schreiber, der mit der musikalischen Terminologie nicht so gründlich vertraut gewesen zu sein scheint, wie es von einer Musikerpersönlichkeit wie Kuhnau zu erwarten gewesen wäre. Beispielsweise wird in Kap. V. § 25 der »*Cantus durus als mollis erklärt*« und in Kap. XIV lautet die Überschrift fälschlich »*Von dem Contrapunct, welcher aus einem Ionico [statt Bicinio] ein Quatuor zu machen pfleget*«. ¹⁶ Da der letztere Fehler in der Kapitelübersicht der *Institutio* ohne Korrektur übernommen wurde (im Abschnitt mit dunklerer Tinte), stellt sich die Frage, ob es sich hierbei um eine Nachlässigkeit Österreichs handelte oder ob dieses Versehen zwingend gegen seine Mitwirkung an dieser Stelle sprechen muss.

Der Schreiber des Haupttextes tritt den Nachforschungen von Daniel R. Melamed zufolge außerhalb des hier besprochenen Sammelbands noch in zwei weiteren Manuskripten des 18. Jahrhunderts in Erscheinung:¹⁷ erstens als Schreiber des Kopftitels zu einer Partitur der Motette *Erforsche mich, Gott* von Sebastian Knüpfer (1633–1676)¹⁸ und zweitens als Schreiber des Kopftitels zum *Magnificat* in C von Johann Kuhnau,¹⁹ ein Umstand,

14 Vgl. Anm. 7.

15 Die Schreibweise von *Kuhnnaviensis* weist nur geringe Ähnlichkeiten mit den übrigen von Österreich geschriebenen Autorenangaben zu Kuhnau auf (z. B. in den Kuhnau-Kompositionen *Spiritate clemente* und *Lobet ihr Himmel den Herrn* aus der »Sammlung Österreich-Bokemeyer«), ähnelt aber weitgehend der Schreibweise des Autorennamens »Kuhnau« in dessen Kantate *Gott der Vater Jesus Christus* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 122563, vgl. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN772081557&PHYSID=PHYS_0001 [Stand: 4.12.2020]) sowie dem *Magnificat* in C (ebd.), die beide in einem gemeinsamen Einband überliefert sind und ebenfalls aus Poelchaus Sammlung stammen (vgl. oben). Ob in beiden Fällen eine Beteiligung Österreichs an der Erstellung dieser Partituren vorgelegen haben könnte, müssen weitere Nachforschungen zeigen.

16 Vgl. Hahn 1957, 104 f.

17 Vgl. Melamed 1989, 192, Anm. 9.

18 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. Knüpfer I. Entgegen der Signatur handelt es sich nicht um ein Autograph Knüpfers (vgl. ebd., Anm. 6).

19 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. Kuhnau 2.

der in ihm einen Angehörigen der Thomasschule oder ihres Umfelds vermuten lässt.²⁰ Da weder das Titelblatt der Knüpfer-Motette noch deren Notentext in der Partitur von diesem anonymen Schreiber stammen,²¹ wäre es denkbar, dass sich seine Tätigkeit innerhalb einer mehr oder weniger offiziellen ›Schreibwerkstatt‹ mit spezialisierter Aufgabenverteilung weitgehend auf das Schreiben von Texten beschränkte.²² Die Existenz einer solchen Kopierwerkstatt bleibt jedoch Spekulation.

Das Manuskript der *Verfaßung* wird in der Staatsbibliothek Berlin als Einzelabschrift mit eigenem Einband (vermutlich aus dem 19. Jahrhundert) überliefert. Im Gegensatz zum Sammelband der *Fundamenta* präsentiert sich diese Handschrift einheitlicher und ist von nur einem einzigen Schreiber erstellt worden. Explizite Hinweise auf seine Identität oder zur Datierung finden sich darin nicht. Ältere, nachträgliche Vermerke in Katalogen der Berliner Staatsbibliothek geben als Schreiber noch Georg Österreich an,²³ doch lassen sich relativ wenige Gemeinsamkeiten mit dessen übrigen Schreibgewohnheiten feststellen. Kümmerlings Hypothese, dass es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die Handschrift seines Schülers Heinrich Bokemeyer handle, bestätigen Vergleiche mit weiteren Bokemeyer-Abschriften.²⁴

Die *Fundamenta* und die *Verfaßung* im Vergleich

Gemeinsam ist beiden Manuskripten die den jeweiligen Texten vorausgehende Abbriviatoren für »Mit Gott«, die in den *Fundamenta* mit griechischen Buchstaben und in der *Verfaßung* mit dem lateinischen »C. D.« (*Cum Deo*) ausgedrückt wird. In anderen musiktheoretischen Handschriften der Sammlung, die von Österreich und Bokemeyer abgeschrieben wurden, tritt sie nicht auf. Dort ist die Abbriviatoren »I. N. I.« für *In Nomine Iesu* gebräuchlich.

Der Inhalt der *Fundamenta* lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der erste der vier Hauptabschnitte enthält drei kurze Kapitel über Beschaffenheit und Verwendungsmöglichkeiten der Kon- und Dissonanzen. Hierauf folgt im zweiten Abschnitt eine ausführliche Beschreibung der Modi einschließlich ihrer Transpositionen sowie der Kadenzen, die sich über vier Kapitel erstreckt. Der dritte Teil umfasst eine umfangreiche Fugenlehre, während der letzte eine ausführliche Schilderung des umkehrbaren Kontrapunkts dar-

20 Poelchau vermerkt für das *Magnificat* »Part. von Stölzels Hand« sowie für die anschließende Kuhnau-Kantate »Eigenhänd. Part.« (vgl. Anm. 13).

21 Das Titelblatt wurde vom Hauptschreiber des Altbachischen Archivs, Ernst Dietrich Heindorff (1651–1724) angefertigt und scheint dessen einzige Arbeit außerhalb dieser Sammlung zu sein. Es wurde scheinbar schon im 17. Jahrhundert angelegt. Der Zusatz »di Seb. Knüpfer« stammt von unbekannter Hand. Das 1673 komponierte Werk war Bestandteil der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs, da dieser Revisionen vornahm und im Zuge einer Wiederaufführung um 1746/47 das erforderliche Stimmenmaterial erstellte. Vgl. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00018572 (Stand: 4.12.2020) sowie Wollny 2015, 130 f.

22 Zur Arbeitsweise beim Kopieren von Noten im Umfeld Georg Österreichs vgl. Küster 2015, 191–198.

23 Vgl. <https://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-3457505> (Stand : 4.12.2020).

24 Vgl. Kümmerling 1970, 11. Eine frühe datierbare Bokemeyer-Abschrift stellt das Manuskript *Gründlicher Unterricht von den gedoppelten Contrapunten* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. theor. 917) dar, in dem sich Bokemeyer als »Cantor der fürstl. Schule zu Wolfenbüttel« bezeichnet: ein Amt, das er seit 1720 bekleidete, nachdem er dort zuvor Adjunkt des erkrankten Kantors Bendeler gewesen war (vgl. Hirschmann 2000).

stellt, die im Wesentlichen Bernhards *Anhang von denen doppelten Contrapuncten* aus dem *Tractatus compositionis augmentatus* entspricht.²⁵

Die Unterschiede gegenüber der *Verfaßung* liegen vor allem in den Anfängen der beiden Schriften: Während die *Fundamenta* die Erklärung der verschiedenen Intervallgrößen mit dem Satz »Was Intervalla seyn, [...] ist ex *Modulatoria* [...] beandt« der »musica modulatoria« zuordnen, folgt in der *Verfaßung* zunächst die Definition des »Sonus« als »Klang« und »Grund und Anfang aller Musicalischen Intervallen«. Daran schließt sich die Einschränkung an, die vorliegende »Methode« werde sich nur auf die Simultanintervalle beschränken, da die Sukzessivintervalle zur »Singenkunst« gehörten und »dißmal an die Seite [zu] setzen« seien.²⁶ In der *Verfaßung* folgt eine übersichtliche Erläuterung aller Arten von Intervallen, wie sie aus den meisten Anleitungen zur ›musica poetica‹ aus dem 17. bzw. beginnenden 18. Jahrhundert vielfältig bekannt sind. Zudem wird die Unterscheidung zwischen ›einfachen‹ und ›gedoppelten‹ Intervallen erklärt.²⁷ Ab dem vierten Kapitel der *Verfaßung*, das dem ersten der *Fundamenta* entspricht, weisen beide Quellen (mit geringfügigen Abweichungen) bis zum §. 4 der *Fundamenta* weitgehende Textgleichheit auf.²⁸ Dagegen fehlen die §. 5–11 dieses Kapitels der *Fundamenta* über die verschiedenen Arten der »quarta« in der *Verfaßung*. Die anschließende Einteilung der Konsonanzen in »perfectae« und »imperfectae« ist in der *Verfaßung* an der oben angegebenen Stelle platziert. Den §. 5–11 entsprechen in der *Verfaßung* fünf leere Seiten, die diese fehlenden Inhalte bequem hätten aufnehmen können und vielleicht bewusst für eine spätere Vervollständigung frei gelassen worden sind. Darauf folgt eine Erklärung zum Transitus, deren Beispiele weitestgehend von Bernhard stammen, und die in beiden Quellen identisch ist. Die Kapitel IV (»De Triade harmonica«) und V–VII (Moduslehre) der *Fundamenta* fehlen hingegen in der *Verfaßung*.²⁹ Die beiden anschließenden Kapitel »De Fugis« und »Von dem doppelten Contrapunct insgemein« stimmen wiederum in beiden Manuskripten größtenteils überein.

Eine Lehrschrift von Johann Kuhnau?

Die Titelbeschriftung der *Fundamenta* legt ihre Deutung als authentisches Unterrichtsmaterial der Leipziger Thomasschüler aus der Generation von Johann David Heinichen (1683–1729), Johann Friedrich Fasch (1688–1758) und Christoph Graupner (1683–1760) nahe. Jedoch lassen sich in den überlieferten Zeugnissen über Kuhnau ebenso wenig wie in den Quellen, die im Zusammenhang mit dessen Schülerkreis stehen, Hinweise auf

25 Auf diesen Umstand hat bereits Josef Müller-Blattau hingewiesen. Vgl. Müller-Blattau 1963, 123–128.

26 Vgl. *Verfaßung*, p. 1. Die Anfangsdefinition erinnert entfernt an den Beginn der *Synopsis musica* von Johann Crüger (1598–1662) in der Ausgabe von 1654 (dort auf Seite 3), die sich in Österreichs Sammlung theoretischer Schriften befunden hat (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. theor. 230, vgl. Kümmerling 1970, 11).

27 *Verfaßung*, p. 8 f. Vielleicht ersetzte der *Ausführliche Bericht* im Falle der *Fundamenta* eine ausführliche Intervalllehre, was darauf hindeuten würde, dass die beiden Schriften zusammen im Unterricht verwendet worden wären.

28 Aufgrund einer anderen Kapiteleinteilung wird dieser Abschnitt in der *Verfaßung* als §. 3. bezeichnet.

29 Die *Trias harmonica* wird als Begriff im ersten Kapitel der *Verfaßung* zwar erwähnt, doch fehlt – wie in den *Fundamenta* – ein entsprechendes Kapitel zu ihrer Erklärung.

eine tatsächliche Verwendung der *Fundamenta* im Unterricht finden.³⁰ Während Hahn noch anführt, dass sich Verbindungen des Manuskripts zu Kuhnau weder bestätigen noch widerlegen ließen, spricht Melameds Identifikation des Schreibers der *Fundamenta* mit dem des Kopftitels der Knüpfer-Motette zumindest für eine Verortung in das Umfeld der Thomasschule. Darüber hinaus stellt die Kombination von »Institutio« und »Kuhnnaviensis« als Titulierung der Kapitelübersicht eine enge Verbindung zum Unterrichtsgeschehen her. Auch Walkers Zweifel an der Verlässlichkeit von Österreichs Zuschreibung an Kuhnau, die er mit Österreichs vermeintlicher gelegentlicher Ungenauigkeit bei Autorenangaben begründet,³¹ werden durch den Umstand relativiert, dass persönliche Kontakte zwischen den beiden etwa gleichaltrigen Musikern aufgrund biografischer Gemeinsamkeiten nicht unwahrscheinlich sein dürften: Nach einer Ausbildung in Magdeburg unter Kantor Johann Scheffler hielt sich Österreich nachweislich zunächst seit dem 10. Mai 1678 als Alumnus der Thomasschule in Leipzig auf. Am 28. August 1680 verließ er die Stadt wegen der grassierenden Pest in Richtung Hamburg.³² Johann Kuhnau studierte wie sein Bruder Andreas seit 1682 in Leipzig Jurisprudenz, bevor er 1684 das Amt des Thomasonorganisten übernahm.³³ Zuvor war er in Dresden als Kapellknabe vom zweiten Hoforganisten Johann Heinrich Kittel ausgebildet worden und hatte zunächst einige Jahre in Zittau verbracht. Zum Wintersemester 1683/84 wiederum immatrikulierte sich Georg Österreich in Leipzig, wo er für ein Jahr blieb. Da die beiden jungen, begabten Musiker zur selben Zeit dort studierten, ist nicht auszuschließen, dass sie in dieser Zeit Umgang miteinander pflegten und auch weiterhin in Kontakt standen. Überdies könnte Österreichs Datierung »1703« auf dem Titelblatt der *Fundamenta* im Zusammenhang mit Kuhnaus weiterer Lebensgeschichte stehen. Mit der Übernahme des Thomaskantorats ab 1701 bestand für Kuhnau zusehends die Notwendigkeit, entsprechendes Lehr- und Unterrichtsmaterial für den Kompositionsunterricht interessierter Schüler und Alumni zu erstellen.³⁴ Dies könnte während seiner vorherigen Tätigkeit als Organist und Advokat eine eher untergeordnete Rolle gespielt haben.³⁵

30 Der Begriff *Fundamenta* – auch wenn er sich beispielsweise in der bei Walther abgedruckten Biografie des Thomasschülers Johann Friedrich Fasch findet (vgl. Walther 1732, 240) – bietet hier keine Hilfe, da er lediglich zunächst eine Art »elementarer Kompositionslehre« auf Basis von Intervallfortschreitungslehre und Kontrapunkt zu beschreiben vermag.

31 Vgl. Walker 2000, 267. Walkers grundsätzliche Zweifel an der Zuverlässigkeit von Österreichs Zuschreibungen beziehen sich auf ein Manuskript mit dem Titel »*Regulae Compositi / onis: / Autore Signre Charissimi.*« (Staatsbibliothek zu Berlin Mus. ms. theor. 170). Obgleich Österreich den Traktat Giacomo Carissimi zuschreibt, wird dessen Inhalt in mehreren anderen Quellen unter dem Namen Antonio Bertali überliefert (vgl. auch Massenkeil 2000).

32 Vgl. Lange 2004.

33 In Bezug auf Kuhnaus Ausbildung und Berührungspunkte mit italienischer Musikkultur und -theorie ist in diesem Zusammenhang sicherlich Vincenzo Albrici (1631–1687) als Mentorenfigur von entscheidendem Einfluss gewesen. Vgl. Harasim 2003.

34 Wie Ulf Grapenthin am Beispiel der theoretischen Schriften aus dem Umfeld Johann Adam Reinckens gezeigt hat, scheint die französische Schreibung von Kuhnaus Namen frühestens auf das Ende des 17. Jahrhunderts zu verweisen. Vgl. Grapenthin 2001, 90.

35 Österreichs Angabe lässt offen, ob mit »1703« das Jahr der Erstellung der Abschrift oder eine Jahreszahl auf einer möglichen Vorlage wiedergegeben ist. Unter der Voraussetzung, dass keiner der Bestandteile des Sammelbandes auf die Zeit vor 1700 zu datieren ist (vgl. Anm. 7 und Grapenthin 2001, 100–107), dürfte dies bei der hintangestellten Bezeichnung »den 8. Maji. ad. 1682.« auf dem Titelblatt der Fassung des *Ausführlichen Berichts* der Fall sein. Über die Herkunft dieser Vorlage ist nichts bekannt. Kuhnaus eigener längerer Dresden-Aufenthalt lag 1682 schon mindestens zwei Jahre zurück (vgl. Harasim 2003). Von Poelchau stammt der Zusatz: »Der Verfasser starb 1692.« Vgl. Anm. 7.

Neben gelegentlichen Engagements als Sänger an den Opernhäusern in Braunschweig und Wolfenbüttel sowie den Amtsobliegenheiten eines Schlosskantors in Wolfenbüttel scheint Österreich, ähnlich wie sein Lehrer Johann Theile, seine Tätigkeit auf das Erteilen von privatem Gesangs- sowie Kompositionsunterricht ausgeweitet zu haben.³⁶ Dieser Zeitraum in Österreichs Biografie steht in enger Verbindung zu der auf dem Titelblatt der *Fundamenta* mitgeteilten Jahreszahl 1703. Seit einer offiziellen herzoglichen Erlaubnis vom 14. Juni 1702 lebte Georg Österreich in Braunschweig, wo er das Brauhaus seines Schwiegervaters Hans Darnedden geerbt hatte.³⁷ Zuvor hatte er das Amt eines Hofkapellmeisters in Diensten des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorf bekleidet, dessen Hofhaltung jedoch infolge der Wirren des Großen Nordischen Kriegs brach lag. Nachdem seine Ersparnisse aufgebraucht waren, scheint sich Österreich verstärkt nach weiteren Erwerbsmöglichkeiten umgesehen zu haben, zumal eine offizielle Entlassung aus Gottorfer Diensten ausblieb und er sich für den Fall einer Restitution der dortigen Hofhaltung zur Verfügung halten musste.

Ferner könnten auch die Papiersorten, die in den *Fundamenta* verwendet wurden, sowie die Stadien der Bindung die unterschiedlichen Anteile Österreichs sowie des namentlich nicht identifizierten Schreibers aus dem Umfeld der Thomasschule und damit die Genese des Sammelbandes widerspiegeln:³⁸ Die Textteile der *Fundamenta* (mit Ausnahme ihres Titelblattes) sind auf Bögen geschrieben, deren Material Hahn als »Papier I« bezeichnet. Das Titelblatt der *Fundamenta* und die übrigen Schriften Bernhards und Theiles einschließlich des dem *Ausführlichen Bericht* vorangestellten Titelblattes wurden hingegen auf einem Papier notiert, das Hahn als »Papier II« bezeichnet.³⁹ Nimmt man an, dass beide Papiersorten in einem gewissen Bezug zum jeweiligen Schreiber stehen und nicht etwa exklusiv dem Leipziger Schreiber zur Verfügung standen, ist Folgendes denkbar: Bei »Papier I« dürfte es sich um eine Sorte gehandelt haben, die dem Schreiber aus dem Umfeld der Thomasschule bei Eintragung der Textteile als erste vorlag. Wird das Vorkommen der Handschrift Österreichs auf dem das »Papier II« verwendenden Titelblatt der *Fundamenta* dahingehend interpretiert, dass diese Papiersorte in einem Bezug zu diesem Musiker stand, müssten sich spätestens mit dem Entstehen der Abschrift des *Ausführlichen Berichts* Bögen von »Papier II« auch im Gesichtskreis des Leipziger Schreibers befunden haben. Sofern Georg Österreich seine musiktheoretische Bibliothek nicht nur durch eigene Abschriften an seinen beruflichen Wirkungsorten (Hamburg, Gottorf und Braunschweig) erweiterte, sondern auch über briefliche Kontakte oder Vermittlung Dritter Schriften aus Leipziger Beständen erwarb, scheint es denkbar, dass Österreich auf die in Leipzig kursierenden *Fundamenta* aufmerksam wurde.⁴⁰ Der Schreiber aus dem Umfeld der Thomasschule fertigte zunächst noch auf dem an dieser Institution benutzten »Papier I«

36 Vgl. Küster 2015, 174, sowie Lange 2004.

37 Alle hier angeführten biografischen Informationen beziehen sich auf den Artikel von Carsten Lange in der *MGG Online*. Vgl. Ebd.

38 Voraussetzung hierbei ist, dass Hahns Konstatierung, der vollständige Sammelband enthalte nur zwei unterschiedliche Arten von Papieren, zutrifft. Vgl. Hahn 1957, 105.

39 Ebd.

40 Direkte Kontakte zwischen Österreich und Kuhnau lassen sich aufgrund des Fehlens von entsprechenden Dokumenten zu Österreichs Leben bisher nicht belegen. In Anlehnung an Müller-Blattau weist Hahn auf die Verbindung »Kuhnau-Stölzel-Österreich« hin (ebd.), über deren Details allerdings keine Aussagen gemacht werden können. Ob Österreich Schriften wie die *Fundamenta* über Stölzel erhielt, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht entscheiden.

(vielleicht auf Österreichs Bestellung hin) eine Abschrift der *Fundamenta* an, die er Österreich zukommen ließ. Nachdem die Abschrift den Letzteren erreicht hatte, fügte dieser auf »Papier II« ein Titelblatt hinzu, sandte aber kurz darauf zwecks Erstellung weiterer Abschriften Bestände von »Papier II« nach Leipzig, um zunächst auf diesem anderen Papier den *Ausführlichen Bericht* und später die übrigen Traktate abschreiben zu lassen.⁴¹ Leider bestimmt Hahn die Beschaffenheit von »Papier II« nicht näher, sodass vorläufig unklar bleiben muss, ob sich eine regelmäßige Verwendung von »Papier II« bei Österreich nachweisen lässt.

Indes könnte der Umstand, dass die ursprüngliche Paginierung nur die *Fundamenta* und den *Ausführlichen Bericht* umfasste, nicht aber *Singe=Kunst* und *Kurtze Regulen*, darauf hindeuten, dass zunächst nur die beiden ersteren Schriften zusammengebunden und als Sammelband in Österreichs Bibliothek vorhanden waren.⁴² In dieser Form blieb die Handschrift wohl eine gewisse Zeit bestehen, bis Österreich auch eine Abschrift der *Singe=Kunst* vom Leipziger Schreiber erhielt. Dies machte eine Änderung des ursprünglich nur für den *Ausführlichen Bericht* vorgesehenen Titelblatts notwendig, indem der Zusatz *Anleitung zur Composition* ergänzt wurde. Die auffällig gedrungene Schreibweise nach einem Komma hinter »Composition« mit dem Zusatz »und *Sing=Manier*« auf dem rechts davon verbleibenden engen Raum könnte eine von Österreich vorgenommene Anpassung dieses Titelblatts darstellen.⁴³ Wahrscheinlich enthielt auch die *Singe=Kunst* zunächst keine Autorangabe, weshalb in der engen Lücke zwischen oberem Seitenrand und dem Titel der Zusatz »Bernhard« (wahrscheinlich durch Österreich) eingefügt worden ist. Die durchgehende Paginierung wiederum wurde von Österreich nicht fortgeführt. Schließlich wurden entweder diese drei Traktate (*Fundamenta* sowie *Bericht* und *Singe=Kunst*) als neuer Band zusammengebunden, oder Österreich nahm zusätzlich noch die Abschrift von Theiles *Kurtzen Regulen* mit auf, ohne ihr ein eigenes Titelblatt hinzuzufügen.

Schwierigkeiten bereitet die Datierung des Manuskripts der *Verfaßung*: Auch hier fanden mindestens zwei unterschiedliche Papiersorten Verwendung. Das am häufigsten auftretende Wasserzeichen ist auch in den Musikalienbeständen der »Sammlung Österreich-Bokemeyer« nachzuweisen und wird von Konrad Küster in Anlehnung an Kümmerlings Forschungen als »Postreiter« im Wechsel mit der Buchstabenfolge »IKB« bezeichnet.⁴⁴ Papiere mit diesem Wasserzeichen treten sowohl in Manuskripten von Georg Öster-

41 Im Zuge der Feststellung, dass es sich bei den *Fundamenta* nicht um ein Autograph Kuhnaus handele, bemerkt Hahn ebenfalls, es sei »merkwürdig«, dass »Kuhnau die Regeln von den doppelten Kontrapunkten zweimal (Traktat 1 und 2) aufgezeichnet haben sollte« (ebd.). Diese inhaltliche Übereinstimmung mag der Grund dafür gewesen sein, dass beide Schriften zunächst nicht für eine gemeinsame Aufzeichnung vorgesehen waren.

42 Dass diese Paginierung erst nachträglich erstellt wurde, zeigt sich daran, dass Österreich die Position der Ziffern gelegentlich an den Text anpassen musste. Durch den der Aufzeichnung des *Berichts* vorangestellten Titel »Anleitung zur Composition« wird die Zielsetzung des Bandes als Kompositionslehre in der Gegenüberstellung mit *Fundamenta compositionis* deutlich herausgearbeitet. Gleichzeitig wird allerdings auch ein Verständnis von ›compositio‹ im Sinne von bewusstem Gebrauch der Kon- und Dissonanzen suggeriert.

43 Im Hinblick auf ihre Position auf dem Titelblatt der *Fundamenta* ist nicht auszuschließen, dass Österreich die Titulierung Kuhnaus als »Dir. Mus. Lipsiae.« erst nachträglich als Angleichung an die Bezeichnung Bernhards als »Capellm. / Dresdae.« ergänzte.

44 Die anderen Wasserzeichen ließen sich bisher nicht vollständig identifizieren. Auf zwei Bögen ist eine Art Rad zu erkennen.

reich⁴⁵ als auch in der Abschrift eines *Nisi Dominus* von Johann Joseph Fux durch Heinrich Bokemeyer auf.⁴⁶ Küster datiert die Verwendung von Papieren mit diesem Wasserzeichen auf die Zeit nach 1703.⁴⁷ Da zwei weitere Manuskripte der Sammlung mit dem verwandten Wasserzeichen »Postreiter NW« auf 1721 bzw. 1723 datiert sind, nimmt Küster an, dass die gesamte Gruppe von Abschriften in diesem relativ späten Zeitraum liegt. Eine derart späte Entstehung der *Verfaßung* erscheint allerdings fragwürdig, da Bokemeyers Abschrift im Vergleich mit den *Fundamenta* deutlich mehr Schreibfehler aufweist, die neben einigen grammatikalischen Errata vor allem lateinische musikalische Fachtermini betreffen. Derartige Versehen treten in seinen mit großer Sorgfalt erstellten Abschriften musiktheoretischer Traktate aus den 1710er und -20er Jahren so gut wie nie auf.⁴⁸ Obwohl sie in einer Art ›Kontrolldurchgang‹ zu einem späteren Zeitpunkt berichtigt worden zu sein scheinen,⁴⁹ hätte die Annahme einer so späten Entstehungszeit der Handschrift zur Folge, dass dem »gelehrten Cantor«⁵⁰ Bokemeyer eine ungewöhnliche Nachlässigkeit im Umgang mit lateinischen Begriffen unterstellt werden müsste. Plausibel erscheint hingegen die Annahme, dass der Schreiber mit Begriffen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum allgemeinen musiktheoretischen Sprachgebrauch gehörten, wenig vertraut war. Dafür spräche auch, dass die Motivation für eine Abschrift der *Fundamenta* – wenn nicht zu Bokemeyers eigenem Gebrauch als Lehrschrift für Schüler – eher im Zusammenhang mit seiner Ausbildungszeit bei Österreich »um 1706« zu sehen wäre.⁵¹ Zu diesem Zeitpunkt war Bokemeyer bereits etwa 27 Jahre alt und bekleidete seit 1704 das Amt des Braunschweiger Martini-Kantors. Die Abschrift einer Kompositionslehre ließe sich so auch im Zusammenhang mit Bokemeyers neuerlichen Dienstverpflichtungen, zu denen die Komposition von Kirchenstücken zählte, interpretieren. Hingegen dürfte das Komponieren im Rahmen seiner Organistenausbildung bei Johann Justus Kahle (um 1702) wahrscheinlich weniger im Vordergrund gestanden haben.⁵² Sofern die Datierung in das Jahr 1703 auf der Titelseite der *Fundamenta* einige Glaubwürdigkeit für die Entstehungszeit der Handschrift beanspruchen kann, hätte das Manuskript bereits etwa drei Jahre als Unterrichtsmaterial vorgelegen, bevor der regelmäßige Kontakt zwischen Österreich und Bokemeyer einsetzte. So wäre zumindest denkbar, dass Bokemeyer (wohl gegen Zahlung) entweder die *Fundamenta* selbst oder eine andere, zusätzlich erstellte Fassung derselben wie auch andere Manuskripte aus Österreichs privaten Beständen kopierte. Für den Fall hingegen, dass keine persönlichen Kontakte zwischen Kuhnau und Österreich bestanden, müsste sich Kuhnaus Reputation als Lehrer bis zu Österreich he-

45 Sie tragen meist Beschriftungen im Schriftstadium »Öh«. Vgl. Küster 2015, 245.

46 Bok 421, Wasserzeichen 036 nach dem Katalog von Kümmerling (vgl. ebd.). Ein ähnliches Wasserzeichen (039) mit der Buchstabenfolge »NW« kommt ebenfalls in anderen Bokemeyer-Abschriften vor (vgl. ebd., 260). Es muss offen bleiben, ob Bokemeyer diese Werke für seine eigene Aufführungstätigkeit oder im Rahmen einer Kopistentätigkeit für Österreich abschrieb.

47 Vgl. ebd., 210, 245.

48 Die hohe Fehlerquote ist indes sehr ungewöhnlich für Bokemeyer, da er sonst bei seinen Abschriften eine große Sorgfalt an den Tag legt, wie beispielsweise seine Abschrift des *Gründlichen Unterrichts* von Johann Theile, die auf 1717–1721 datiert werden kann, zeigt (Mus. ms. theor. 917).

49 Weitere Korrekturen in roter Tinte, vor allem in den Notenbeispielen, verweisen hingegen auf Bokemeyers Auseinandersetzung mit dem Material nach 1735; vgl. hierzu u. a. Braun 1986, 81.

50 Vgl. Mattheson 1739, 410–412.

51 Vgl. Hirschmann 2000.

52 Vgl. Küster 2015, 178, sowie Diehl 2015, 304.

rumgesprochen haben, der zum damaligen Zeitpunkt verhältnismäßig neues Lehrmaterial von ihm bezog.

Während die verschiedenen Textteile der *Fundamenta* zur selben Zeit entstanden sein dürften – so legen es die einheitliche Paginierung und die Erstellung durch einen einzelnen Schreiber nahe – deuten unterschiedliche Paginierungen in der *Verfaßung* darauf hin, dass hier einzelne Segmente zu unterschiedlichen Zeitpunkten zusammengebunden wurden: Ab der ersten Textseite setzt eine Paginierung von Bokemeyer ein, die bis »9« auf der letzten beschriebenen Seite fortgeführt wird. Darauf folgen fünf leere Seiten vom gleichen Papier (»Postreiter IKB«), die ohne Paginierung verbleiben. Eine spätere Paginierung mit Bleistift am oberen Rand (wohl 19. Jahrhundert oder später) führt ab dem nächsten beschriebenen Blatt (»Vom Gebrauch der Consonantien«) auf der ›recto‹-Seite die Zählung der verbleibenden Bögen fort (wieder beginnend mit »9« als Nummerierung des Bogens). Ab Bogen 13 tauchen nach der späteren Bleistift-Paginierung aus dem 19. Jahrhundert am unteren Rand sporadisch neue Seitenzahlen, beginnend mit der Ziffer »9«, auf, die der Schreibung nach ebenfalls von Bokemeyer stammen und wahrscheinlich heute größtenteils von dem Hinzufügen der Bindung verdeckt werden. Rekonstruiert man die nicht sichtbaren Zahlen, ergibt sich eine durchgehende Nummerierung, die auf der ersten wieder beschriebenen Seite nach den Leerseiten einsetzt, was darauf schließen lässt, dass der Band als Ganzes vor Auftreten der Bleistift-Paginierung aus dem 19. Jahrhundert keine einheitliche, fortlaufende Seitenzählung besessen haben dürfte. Diese unterschiedlichen Zählungen teilen den Band in ein »Fragment«, das das erste Kapitel bis einschließlich Teilen des vierten Kapitels umfasst, und einen Teil, der mit *Vom Gebrauch der Consonantien* beginnt und mit dem Fugenkapitel endet.⁵³

Zur Bedeutung der *Fundamenta*

Vor allem die auf breiter Quellenbasis angelegte Kompilationsleistung verleiht den *Fundamenta* ihre Bedeutung als Dokument des zeitgenössischen musiktheoretischen Diskurses. Offen ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Abhängigkeit der beiden Handschriften. So ist denkbar, dass die *Fundamenta* und die *Verfaßung* Material einer noch nicht identifizierten gemeinsamen Quelle enthalten. Zudem ist keineswegs sicher, dass die *Verfaßung* aus den *Fundamenta* abgeschrieben wurde. Beispielsweise stimmen die in beiden Quellen enthaltenen Schreib- und Sachfehler in nahezu keinem Fall überein: so findet sich die oben erwähnte Verwechslung von *Ionico* mit *Bicinio* in der *Verfaßung* nicht, dort ist die Überschrift in diesem Punkt korrekt formuliert.⁵⁴ Sollte also die *Verfaßung* als mutmaßlich jüngere Quelle von Bokemeyer tatsächlich aus dem in Österreichs Beständen enthaltenen Exemplar der *Fundamenta* abgeschrieben worden sein, wäre davon auszugehen, dass derlei Schreibfehler entweder nicht im Text korrigiert und nur mündlich

53 Entgegen einer Einteilung in Kapitel wie im ersten Teil finden sich hier nur Überschriften zu den im Folgenden abgehandelten Themen. Die Formulierungen stimmen bis zum »Membrum 3« nur dem Sinn nach überein.

54 Vgl. *Verfaßung*, p. 22v (nach der Paginierung mit Bleistift). Allerdings schreibt Bokemeyer zunächst fälschlich »quatuor« statt »quatuor« (später korrigiert).

mitgeteilt wurden, oder dass eine noch unbekannte Zwischenversion mit korrigiertem Text als Vorlage diente.⁵⁵

Neben Hahn hat auch Walker das Verhältnis der *Fundamenta* zu anderen Schriften der Zeit untersucht. Beide machten auf auffällige Parallelen zwischen den *Fundamenta* und Walthers *Praecepta* (vollendet 1708) aufmerksam. Solche bestehen besonders in der Übernahme von Bernhards *Anhang von denen doppelten Contrapuncten* aus dessen *Tractatus* und der Übernahme einzelner Bernhard-Inhalte in das Fugenkapitel.⁵⁶ Daher findet sich bereits bei Hahn die Überlegung, dass die *Praecepta* durch das Datum ihrer Vollendung 1708 als jüngere Quelle aus den auf 1703 datierten *Fundamenta* hervorgegangen sein könnten. Er favorisiert allerdings die Idee einer gemeinsamen Quelle, da die *Praecepta* keine expliziten Hinweise auf die *Fundamenta* enthalten.⁵⁷ Hingegen ist der Befund, dass die *Fundamenta* in der Kuhnau-Biografie in Walthers *Lexicon* keine Erwähnung finden, nicht zwingend dahingehend zu interpretieren, dass Walther die *Fundamenta* nicht gekannt hat:⁵⁸ Dass die *Fundamenta compositionis* im Sinne eines relativ unspezifischen ›Sammelbegriffs‹ als Unterrichtsmaterial angesehen wurden, mag vielmehr darin begründet sein, dass sie folglich nie den Status einer vollständig abgeschlossenen Schrift wie beispielsweise Bernhards *Ausführlicher Bericht* oder auch Walthers *Praecepta* erlangten und durch Anpassungen und Erweiterungen möglicherweise nicht den Anspruch auf eine in sich abgeschlossene Anleitung zur *musica poetica* als feste bibliografische Einheit erfüllen konnten. Ferner ist ebenfalls denkbar, dass der Begriff *Fundamenta* als Bezeichnung für Kuhnaus Unterrichtsmaterial allein auf Österreich zurückgeht und die Lehrschrift ursprünglich einen anderen Titel trug.

Weiterhin sprechen biografische Aspekte dagegen, *Fundamenta* und *Verfaßung* als Verkürzungen eines ausführlicheren Walther-Inhalts zu sehen, da Kuhnaus Bekanntschaft mit den *Praecepta* erst für einen vergleichsweise späten Zeitpunkt dokumentiert ist. In einem Brief vom 3. Mai 1720 schreibt Kuhnau:

Dem Herrn Pagen Hofmeister Thielen diene ich mit dieser kurzen Nachricht, daß mir des Hrn. 8 Organisten Walthers Werkgen, so er *Musicam Poeticam* nennet, und deßen *Partem generalem* ich gelesen, sehr woll gefallen, und daß solches vor einem in der *Musica Poetica*, oder *Composition* so woll was die *Theoriam*, als auch *Praxis* anbelanget, was sonderliches thun will, sehr dienlich und nützlich sey.⁵⁹

55 Varianten innerhalb der Formulierungen, die oft nur dem Sinn nach wiedergegeben werden, treten auch häufig bei Österreich selbst auf, z. B. in verschiedenen Exzerpten aus Schriften von Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) im Konvolutband der Staatsbibliothek zu Berlin Mus. ms. Theor. 1038 (vgl. Anm. 78). Ähnliche Änderungen sind auch in den verschiedenen Versionen der *Praecepta* von Johann Gottfried Walther (1684–1748) zu finden (vgl. Rathert 2001, 89).

56 Vgl. Hahn 1957, 104, sowie Walker 2000, 259.

57 Vgl. Hahn 1957, 105. In den *Praecepta* wird lediglich Kuhnaus Roman *Der Musicalische Quack-Salber* aus dem Jahr 1700 zitiert (vgl. ebd.). Walther hätte für den Fall, dass seine Schrift eine Erweiterung des Textes der *Fundamenta* darstellte, den ursprünglichen Text um ein Vielfaches verlängern müssen, da *Fundamenta* und *Verfaßung* gegenüber den ausführlicheren *Praecepta* wesentlich kompakter und mehr praxisorientiert wirken. Auch die Notenbeispiele in den *Praecepta* wären dann als längere Versionen der deutlich kürzeren Beispiele in *Fundamenta* und *Verfaßung* aufzufassen.

58 Vgl. Walker 2000, 267, sowie Hahn 1957, 105.

59 Zit. nach Schöneman 1933, 112. Leider gehen die genaueren Entstehungsumstände des Briefes nicht aus den Angaben Schönemanns hervor, der zur Herkunft der Briefe lediglich auf die Berliner Staatsbibliothek verweist; möglicherweise ist dieser Brief im Konvolut unter der Signatur »Mus. ep. Walther,

Hieraus erhellt, dass Kuhnau die Erstellung der *Fundamenta* als ›Zusammenfassung‹ mit zahlreichen Abweichungen von Teilen aus Walthers *Praecepta* erst nach 1720 hätte beaufsichtigen können, da ihm die Schrift zuvor noch nicht bekannt war. In diesem Fall stünde jedoch die Datierung von Österreich auf 1703 in keinerlei Beziehung zur Entstehung der Handschrift.

Ebenso unwahrscheinlich ist, dass Bokemeyers *Verfaßung* allein auf Walthers *Praecepta* zurückgeht, da sie den *Fundamenta* weitaus näher steht. Ferner ist Bokemeyers Einsicht in Walthers Schrift erstmals in einem Brief vom 28. Januar 1734 nachweisbar, in dem Walther erwähnt, er werde seine »zusammen getragene *Musicam Poëticam*« als Teil der *Praecepta* in einer etwas fehlerhaften Abschrift an Bokemeyer senden.⁶⁰ Ein solch spätes Abschreibe-Datum würde sich zwar noch mit den Datierungen des verwendeten Papiers decken, allerdings die Schreibfehler dem über 50-jährigen Bokemeyer zuweisen.⁶¹

Einflüsse, mögliche Vorlagen und der *Phrynis Mitilinaeus* von Wolfgang Caspar Printz

Sehr wahrscheinlich ist also, dass sich alle drei Quellen auf gemeinsame ältere Vorlagen beziehen. Die Annahme ihrer Existenz lässt die Frage nach direkt nachvollziehbaren inneren Abhängigkeiten der Manuskripte und ihrer Autoren zusehends in den Hintergrund treten. Während sich in den *Fundamenta* keine Angaben über deren Quellen finden lassen und diese aus dem Text selbst erschlossen werden müssen, berichtet Walther in einem Brief vom 3. August 1731 an Bokemeyer, er habe seine *Praecepta*, »deren ich mich bey der *Information* bediene, [...] aus des Jesuiten, *Wolffg. Schonslederi, Architectonice Musices universalis*, [...] aus des *Bernhardi* teütschen *Mst.* und andern entlehnet u. zusammen getragen.«⁶² Daneben konnten bereits Hermann Gehrman,⁶³ Georg Schünemann⁶⁴ und Peter Benary⁶⁵ als weitere Autoren Wolfgang Caspar Printz, Antonio Bertali und Andreas Werckmeister für einzelne Abschnitte sowie Giovanni Maria Bononcini für die Kapitel über Kanon und Fuge ausmachen.⁶⁶

J. G.« enthalten (vgl. Walther 1987, 259). Die Formulierung bei Schünemann wirkt so, als habe sich Kuhnau persönlich an Walther gewandt. Bei dem angesprochenen »Pagenhofmeister« handelt es sich jedoch um Gottfried Ephraim Thiele (begraben am 18. August 1726), der als Bassist in der Weimarer Hofkapelle tätig war (vgl. ebd., 298). Die Formulierung in Kuhnaus Brief suggeriert, dass Thiele für die Übersendung an Kuhnau und die Begutachtung verantwortlich war. Laut einem Brief vom 25. Januar 1731 erwarb Walther von Thieles Erben nach dessen Tod einige Werke, die Walther für ihn komponiert hatte (vgl. ebd., 153). Möglicherweise ist diesem Nachlass auch der Kuhnau-Brief zuzuordnen.

60 Abdruck vgl. ebd., 172. Das angesprochene Manuskript ist unter der Signatur Mus. ms. theor. 950 in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten geblieben. Hingegen ist der Verbleib der »kleinen Heffte« als Abschnitte aus den *Praecepta*, die Walther vorausschickte, unbekannt (vgl. ebd.).

61 In diesem Fall hätte Bokemeyer zu zwei verschiedenen Zeitpunkten zwei Versionen des gleichen Inhalts von Kuhnau erhalten.

62 Walther 1987, 140.

63 Gehrman 1891, 468–578.

64 Schünemann 1933, 112.

65 Benary 1960, 30–36.

66 Walther bezieht sich hier wahrscheinlich auf die deutsche Ausgabe des zweiten Teils von Bonocinis Schrift *Musico prattico*, die 1701 bei Paul Treu in Stuttgart als *Musicus practicus* erschienen ist (vgl. Walker 2000, 265 f.).

Diese Art der Zurückverfolgung von Walthers Quellen lässt sich, bedingt durch die wörtlichen und inhaltlichen Übereinstimmungen in einigen Kapiteln, auch auf *Fundamenta* und *Verfaßung* übertragen. Einen wichtigen Hinweis liefert hierfür eine vierte Quelle mit teilweise konkordantem Material, wie Walker in seiner Besprechung der größtenteils identischen Fugenlehre von *Fundamenta* und *Praecepta* aufgezeigt hat: Es handelt sich um eine ebenfalls in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte Handschrift (Mus. ms. theor. 1595), die mit dem Nordhäuser Kantor Christian Demelius (1643–1711) in Verbindung gebracht wird. Sie kann auf den Zeitraum um 1702 datiert werden,⁶⁷ da in ihr bereits auf den 1701 erschienen *Bellum musicum* von Johann Beer (1655–1700) verwiesen wird.⁶⁸ Während der zweite Teil aus einer vollständigen Version von Bernhards *Ausführlichem Bericht* besteht – eine Eigenschaft, die diese Handschrift mit dem Sammelband teilt, in dem die *Fundamenta* enthalten sind –, bietet der erste ein größtenteils auf Latein abgefasstes ›Best of‹ an Musiktheorie des 17. Jahrhunderts mit Auszügen aus Werken von Autoren wie Seth Calvisius, Johann Crüger, Johann Andreas Herbst, Athanasius Kircher und Andreas Werckmeister sowie weitere Bernhard-Anteile.⁶⁹

Ein weiterer Autor ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse: Walker hat darauf aufmerksam gemacht, dass als Quelle für das in Mus. ms. theor. 1595 vorgestellte Material zum Thema der *repercussio*⁷⁰ ausdrücklich der heute verschollene vierte Teil des *Phrynis Mitilinaeus* von Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) genannt wird.⁷¹ Da sich genau dieses Material auch in den *Fundamenta* (allerdings ohne Nennung der Vorlage) wiederfindet,⁷² ist denkbar, dass weitaus umfangreichere Teile oder das gesamte konkordante Material zur Fugenlehre aus dem *Phrynis* übernommen wurde.⁷³ Walthers Fassung könnte unter diesem Aspekt gegenüber den »knapperen« Texten der *Fundamenta*, der *Verfaßung* sowie Mus. ms. theor. 1595 eine weniger intensiv umgearbeitete Printz-Version repräsentieren. Folglich wären zumindest Teile des verschollenen vierten Teils des *Phrynis* durch Walthers Kompilation rekonstruierbar. Dafür spricht auch die Erscheinungsform des Textes bei Walther, die durch die Ausführlichkeit der Schilderung bestimmter Sachverhalte sowie die häufige Anführung der etymologischen Ursprünge im Griechischen und Lateinischen den erhaltenen Teilen von Printz' *Phrynis* weitaus ähnlicher als *Fundamenta* und *Verfaßung* ist. Sofern die Angabe 1703 in den *Fundamenta* verlässlich ist, müsste dieser vierte Teil von Printz' Publikation auf den Zeitraum zwischen 1696 und 1703 datiert werden. Bereits 1696 erschien eine Ausgabe bei Johann Christoph Mieth in Dresden, die alle drei bisher veröffentlichten Teile in sich vereinigte. Zudem müsste die Schrift schon 1703 in verschiedenen, voneinander unabhängigen Kontexten

67 Vgl. Braun 2002 sowie Rose 2019, 52.

68 Walker 2000, 260.

69 Ebd. Zu einer detaillierten Beschreibung der Fugenlehre dieses Manuskripts vgl. ebd., 264.

70 Wie Walker zeigt, vollzieht sich in Printz' Schriften ein Bedeutungswandel des Begriffes *repercussio*. Im Zusammenhang mit der *fuga soluta* beschreibt er im vierten Teil des *Phrynis* die »tonale« (bzw. »modale«) Beantwortung (vgl. Walker 2000, 260 f.).

71 Vgl. ebd., 267. Dieser vierte Teil wird in Walthers Printz-Biografie im *Lexicon* erwähnt (vgl. Walther 1732, 497).

72 Anders als in den *Fundamenta* befinden sich in den *Praecepta* die Ausführungen zur ›repercussio‹ vor der Fugenlehre, wie bereits Hahn gezeigt hat. Vgl. Hahn 1957, 104.

73 Walker 2000, 267.

verbreitet gewesen sein.⁷⁴ Für diese Abhängigkeit von Printz spricht weiterhin der Umstand, dass der Zusatz nach dem Titel in der *Verfaßung* »wie ein musicalisches Stück ohne Fehler zu componiren sey« eine große Ähnlichkeit mit dem Titel von Printz' *Phrynis* aufweist. Dort lautet der Zusatz »wie ein Musicalisches Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey«, sodass eine Orientierung von Bokemeyers Formulierung an der Schrift von Printz wahrscheinlich ist.⁷⁵

Für Walker scheint Kuhnaus Zurückhaltung in der Benennung von Gemeinsamkeiten zwischen *Fundamenta* und *Praecepta* im oben zitierten Brief Grund genug zu sein, an seiner Autorschaft an den *Fundamenta* zu zweifeln.⁷⁶ Kuhnau, so Walkers Vermutung, hätte wohl nicht versäumt, auf die Gemeinsamkeiten ›seiner‹ *Fundamenta* mit Walthers *Praecepta* hinzuweisen.⁷⁷ In Anbetracht einer gemeinsamen Quelle könnte es sich allerdings auch schlicht um die Würdigung von Walthers Kompilationsleistung handeln, die sich letztlich kaum von zeittypischen Praktiken des Exzerpierens unterschied und wie sie möglicherweise von Kuhnau selbst durch Aufnahme des fraglichen Materials von Printz und Bernhard (ähnlich wie in Mus. ms. theor. 1595) in vergleichbarer Weise vorgenommen wurde.

Unter anderem aus diesen Gründen liegt es nahe, in Printz neben Bernhard den wahrscheinlich meistrezipierten und bedeutendsten Musikschriftsteller des deutschsprachigen Bereichs in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu sehen. Zu den Rezeptionshindernissen von Printz' Musiktheorie zählt aus Sicht heutiger Rezipient*innen ihre Einbettung in den Kontext der Gattung des Romans. Sollte es sich bei den *Fundamenta* und ihren konkordanten Quellen im Kern um ausgewähltes Printz-Material handeln, dürfte dies darauf deuten, dass die skizzierten Verständnisschwierigkeiten bereits an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert erkannt und durch Aussparungen zahlreicher Ausschmückungen in Printz' Roman behoben wurden. Solche ›Bereinigungen‹ von anekdotischem ›Ballast‹ zwecks Kondensation musiktheoretischer Kerninhalte begegnen im Falle Österreichs auch im Konvolutband Mus. ms. theor. 1038 aus dessen Sammlung.⁷⁸ Dieser enthält verschiedene nachträglich zusammengebundene Exzerpte aus dem *Phrynis* von Printz. Vielleicht machte diese »zusammenfassende« Komponente gerade die Attraktivität der *Fundamenta* für Österreich aus, der sie anstelle des vierten Teils des *Phrynis* für seine Sammlung erwarb.⁷⁹

74 Der Begriff *Fundamenta* tritt auch in Printz' früher Schrift *Musica modulatoria vocalis* von 1678 auf, die ein typisches Beispiel für die elementare Musikerziehung und Gesangsausbildung im Kontext der lutherischen Lateinschulen darstellt.

75 Der vollständige Titel bei Printz in der Ausgabe von 1696 lautet: *Wolfgang Caspar Printzens von Waldthurn Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist: Welcher, Vermittelst einer Satyrischen Geschichte, Die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverständigen Componisten höflich darstellt, und zugleich lehret, wie ein Musicalisches Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey.*

76 Vgl. Anm. 59.

77 Walker 2000, 267.

78 Staatsbibliothek zu Berlin. Die Vorlage findet sich im ersten Teil des *Phrynis* in der Edition von 1696, »Das XIII. Kapitel«, 52, ab §. 2. Schriften von Printz werden auch in anderen Zusammenhängen immer wieder in den Traktaten der Sammlung erwähnt, so als Randbemerkungen im *Musicalischen Compositions-Tractat* von Johann Philipp Förtsch.

79 Da das Original von Printz nicht auffindbar ist und somit nicht zu Vergleichen herangezogen werden kann, wäre es letztlich ebenso möglich, dass es sich bei der *Verfaßung* nur um eine Kopie von Bokemeyer aus Printz' viertem Teil handelt. Das in der *Verfaßung* fehlende Kapitel *De Triade harmonica* ließe sich dann durch Österreichs Exzerpt in Mus. ms. theor. 1038 vervollständigen.

Kontrapunktische Erklärungsmodelle vs. Generalbass am Anfang des 18. Jahrhunderts

Die *Fundamenta* und die mit ihnen teilweise konkordanten Quellen dokumentieren die Pluralität musiktheoretischer Entwürfe um 1700 und eine Neuorientierung in Fragen der kompositionspädagogischen Grundlagen. Eine besondere Stärke des Traktats liegt in der ausführlichen Klausel- und Kadenzlehre und ihrer Anwendung auf die Modi, die sich ebenfalls an Printz anlehnt. Allerdings deutet sich bereits der Niedergang der Moduslehre an, wenn z. B. das Phrygische an die Verhältnisse im Dorischen angeglichen und das System für etliche Transpositionen der Modi geöffnet wird.⁸⁰ Möglicherweise liegt hier bereits der Keim von Kritikpunkten einer ›progressiveren‹ Musiktheorie, die Johann David Heinichen, selbst Kuhnau-Schüler, schon in seinem ersten Traktat von 1711 polemisch formulierte:

Und bey solcher *Methode* [Generalbass] hat man auch nicht nöthig gehabt, daß man seinen Untergebenen von denen *Discantirenden, Tenorisirenden, oder Fistulirenden Clausuln* und andern unnöthigen Zeuge hätte viel vorschreiben, oder vorsagen sollen.⁸¹

Hierin lässt sich unter Umständen eine versteckte Kritik an der Unterrichtspraxis seines Lehrers Kuhnau erkennen, innerhalb derer dem Generalbass nicht die von Heinichen erwünschte Rolle zukam. Demgegenüber findet sich in Johann Friedrich Faschs durch Walthers *Lexicon* übermittelter Biografie eine der wenigen direkten Aussagen über Kuhnau Unterricht:

[Fasch] hat in Leipzig unter dem seel. Herrn Kuhnau die ersten *fundamenta* in der Music, und besonders im *G. Basse* geleet; bey dem Herrn Capellmeister Graupner aber in der Composition sich feste gesezet [...].⁸²

Hier zeigt sich, dass Kuhnau sehr wohl auch Unterricht im Generalbass erteilte, dieser aber vermutlich noch nicht wie später bei Heinichen als maßgebliches pädagogisches Mittel zur Vermittlung der Grundlagen kompositorischen Handwerks eingesetzt wurde. Hinzu kommt, dass der Unterricht im für die Generalbasspraxis unerlässlichen Spiel von Tasteninstrumenten nicht allen Schülern zu Teil wurde und gesondert bezahlt werden musste.⁸³

80 Mein Dank für diesen Hinweis gilt Florian Edler. Dieser Sachverhalt wirkt sich auch auf die Fugenlehre aus: während Bernhards Terminus der *aequatio modorum* in der Frage der – später so genannten »tonalen« und »realen« – Beantwortung übernommen wird, findet sich dessen Begriff der *consociatio modorum* bereits nicht mehr, was allerdings auch dem vermutlich hohen Anteil an Printz'scher Musiktheorie geschuldet sein könnte. In diesem Zusammenhang hat Walker auf die Erweiterung des Geltungsbereichs der *consociatio modorum* in Mus. ms. theor. 1595 hingewiesen (vgl. Walker 2000, 264). Zu überlegen wäre, ob es sich bei der ausgelassenen Moduslehre in der *Verfaßung* nicht um eine bewusste Entscheidung gehandelt haben könnte.

81 Heinichen 1711, 64. Vgl. auch Holtmeier 2017, 269 f.

82 Walther 1732, 240.

83 Beispielsweise war Fasch zunächst im Spiel von Tasteninstrumenten Autodidakt, da er sich den *Clavier*-Unterricht nicht leisten konnte; vgl. Blaut 2016. Dass einige seiner Schüler Kuhnau an der Orgel vertreten konnten, zeigt sein Brief vom 2. September 1710, in dem er die Möglichkeit von Vertretungen durch seine »auff der Orgel wohl exercierten Scholaren und Studenten, die mir alle mahl zur Music accompagnieren,« erwähnt; vgl. Fontana 2014, 32.

Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts erhält eine *composition* ihre Legitimation zuallererst durch ihre Konformität mit einer kontrapunktisch gerechtfertigten Regelpoetik. Grundlage ist weiterhin eine um neue Gebote und Lizenzen erweiterte Intervallfortschreitungslehre, wie sich beispielsweise anhand der Restaurationsbemühungen in den Schriften Jean-Philippe Rameaus zeigen lässt.⁸⁴ Im Falle der hier vorgelegten Manuskripte kommt die Bedeutung der Klausel- und Intervallfortschreitungslehre für den Unterricht auch darin zum Ausdruck, dass sowohl die *Fundamenta* als auch der erste Teil von *Mus. ms. theor.* 1595 zusammen mit Bernhards *Ausführlichem Bericht* überliefert wurden: einem Text, in dem sämtliche möglichen Fortschreitungen ausgiebig thematisiert werden. So lässt sich für die Umbruchszeit am Beginn des 18. Jahrhunderts, in die auch die *Fundamenta* fallen, hinsichtlich des Verhältnisses von ›vokalen Kontexten‹ und Generalbass festhalten, dass das Feld der *composition* nicht zwangsläufig vom Generalbass getrennt erscheint, aber bis zu einem gewissen Punkt und in einigen Stilbereichen relativ unabhängig von ihm funktionieren kann.

Anachronistisch wäre es, Heinichens Standpunkt bei der Bewertung der *Fundamenta* als repräsentativ für die zeitgenössische Rezeption anzusehen und so die Hintanstellung des Generalbasses hinter die kontrapunktischen Erklärungsmodelle als defizitär zu empfinden, bzw. die Erfahrungen einer deutlich späteren pädagogischen Tradition rückwirkend auch für die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert einzufordern.

Verschärfend kommt hinzu, dass es sich bei Fragen der Schwerpunktsetzung entweder auf (vermeintlich) rein ›vokal-orientierten‹ bzw. ›Kontrapunkt-fokussierten‹ Entwürfen oder aber auf der Generalbasslehre als Grundlage der Kompositionspädagogik wahrscheinlich nicht nur um ein Generationenproblem, sondern auch um eine Frage des ›Ausbildungsmilieus‹ handelt.⁸⁵ An Institutionen wie der Thomasschule, die ganz in der Tradition der lutherischen Lateinschulen standen und bei denen der Privatunterricht auf Tasteninstrumenten längst nicht allen Schülern offen stand, kam dem häufigen Singen in Gottesdiensten eine hohe Bedeutung zu. So konnte sich wohl bis ins 18. Jahrhundert eine Kompositionspädagogik erhalten, die an die vokalen Grundlagen der ›musica modulatoria‹ nahtlos anknüpfte. Die Anfangskapitel von *Fundamenta* und *Verfaßung* veranschaulichen diese Praxis in eindrucksvoller Weise. Frühe Anwender des Generalbasses als kompositionspädagogisches Mittel wie Werckmeister und Niedt wandten sich mit ihren Schriften indes zunächst vor allem an ›handwerklich‹ orientierte Organisten, bei denen tendenziell damit zu rechnen war, dass sie musiktheoretische Sachverhalte eher durch das Begreifen am Instrument als über die Singstimme erlernen würden.

Erst ab den 1720er Jahren scheint sich auch in Mittel- und Norddeutschland eine zunehmende Beeinflussung der kompositionspraktischen Lehre durch das *accompagnement* abzuzeichnen. In diesem Kontext verlagert sich das Gewicht durch die schriftliche Fixierung rein usueller Praktiken mehr und mehr in Richtung des Generalbasses. Ein Effekt ist die Entstehung erster ›populärer‹ Generalbassschulen wie bei Johann Mattheson (der die Theorien Niedts erst bekannt machte), Johann Philipp Telemann oder David Kellner.

Dennoch bleiben parallel traditionelle, »kontrapunktische« Erklärungsmuster, die sich im 17. Jahrhundert herausgebildet haben, weit bis ins 18. Jahrhundert relevant, wie bei-

84 Vgl. Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 272.

85 Hier besteht die Gefahr, die ältere Generation pauschal mit dem Attribut ›Kontrapunkt‹ und die jüngere genauso verallgemeinernd mit dem Attribut ›Generalbass‹ zu belegen.

spielsweise die Schriften Gottfried Heinrich Stölzels,⁸⁶ Georg Friedrich Kauffmanns⁸⁷ und die Kanon-Experimente Christoph Graupners zeigen.⁸⁸ Ihr Rezipientenkreis beschränkte sich jedoch zunehmend auf Experten.

Literaturverzeichnis

- Benary, Peter (1960), *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Blaut, Stephan (2016), »Fasch, Johann Friedrich«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15449> (4.12.2020)
- Bononcini, Giovanni Maria (1701), *Musicus practicus, welcher in kurtze weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkäntniß aller derjenigen Sachen, welche bey Setzung eines Gesangs unterlauffen, und das die Kunst des CONTRA-PUNCTS erfordert, gelangen kan*, Stuttgart: Treu.
- Braun, Werner (1986), »Theile-Studien«, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel: Bärenreiter, 77–85.
- Braun, Werner (2002), *Die Kompositionslehre des Christian Demelius*, Nordhausen: Friedrich-Christian-Lesser-Stiftung.
- Cahn, Peter (1986), »Christoph Graupners Kanons als Versuch einer systematischen Imitationslehre«, *Musiktheorie* 1/2, 129–137.
- Crüger, Johann (1654), *Synopsis musica*, Berlin: Runge.
- Diehl, Jürgen (2015), »Die Conduite des Heinrich Bokemeyer«, in: *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, hg. von Konrad Küster, Stuttgart: Carus, 303–380.
- Engler, Klaus (1984), *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung: ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Universität Tübingen.

86 Stölzel 1725.

87 Eine 1724 in Matthesons *Critica Musica* (Bd. 2, Pars V, 31 f.) angekündigte, aber unveröffentlichte und heute verschollene Schrift des Merseburger Organisten Georg Friedrich Kauffmann trägt den Titel: *Introduzione alla Musica antica & moderna, d.i. eine ausführliche Einleitung zur alten und neuen Wissenschaft der edlen Music [...] mit den allermöglendsten 2. 3. 4. und mehrstimmigen Exemplis illustriret, mit Fugen und gedoppelten Contrapuncten gezieret* (vgl. Wagner/Riedel 2003). Möglicherweise handelt es sich um den unveröffentlichten Traktat, den Walther in einem Brief an Bokemeyer vom 4. August 1736 erwähnt; vgl. Walther 1987, 195–197. Im Titel findet sich ferner die Beschreibung: »daß man das gute und / annoch brauchbare aus der Antiquität behalten / das / unnütze und überflüssige abgesondert / das neue aber / gesichtet / das beste davon recommandiret / und / das übrige eines jeden Libertät / überlassen hat.«

88 Vgl. Cahn 1986, 129–137.

- Fontana, Eszter (2014), »Telemann und die Leipziger Studiosi«, in: *Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur*, hg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim: Olms, 25–44.
- Gehrmann, Hermann (1891), »Johann Gottfried Walther als Theoretiker«, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 7, 468–578.
- Grapenthin, Ulf (2001), »Sweelincks Compositionsregeln aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hg. von Hans-Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 71–110.
- Hahn, Kurt (1957), »Johann Kuhnaus *Fundamenta compositionis*«, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, hg. von Walter Gerstenberg, Harald Heckmann und Heinrich Husmann, Kassel: Bärenreiter, 103–105.
- Harasim, Clemens (2003), »Kuhnau, Johann« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57280> (4.12.2020)
- Heinichen, Johann David (1711), *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] Zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg: Schiller.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: [Selbstverlag].
- Hirschmann, Wolfgang (2000), »Bokemeyer, Heinrich« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15533> (4.12.2020)
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Kümmerling, Harald (1970), *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel: Bärenreiter.
- Küster, Konrad (2015), »Georg Österreichs Musiksammlung«, in: *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, hg. von Konrad Küster, Stuttgart: Carus, 117–276.
- Lange, Carsten (2004), »Österreich, Georg« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28450> (4.12.2020)
- Massenkeil, Günter (2000), »Carissimi, Giacomo« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57281> (4.12.2020)
- Mattheson, Johann (1725), *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg: Thomas Wierings Erben.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.
- Melamed, Daniel R. (1989), »Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek«, in: *Bach-Jahrbuch* 75, 191–196.
- Müller-Blattau, Josef (1963), *Die Kompositionslehre Heinrichs Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhard (1700–21), *Musicalische Handleitung*, 3 Bde., Hamburg: Schiller.
- Neidhardt, Johann Georg (ca. 1715), *Compositio harmonice problematice tradita*, Ms. Universitätsbibliothek Lund, Sammlung Emanuel Wenster, Lit. G. Nr. 1.

- Praetorius, Friedrich Emanuel / Derek Remeš (2019), »Kurtzer doch fründlicher Unterricht vom General-Baß. Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass Edited and Translated by Derek Remeš«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 109–114. <https://doi.org/10.31751/1014> (4.12.2020)
- Printz, Wolfgang Caspar (1678), *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz: Okel.
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, Gesamtausgabe der Teile I–III, Dresden: Mieth.
- Rathert, Wolfgang (2001), »Zur Überlieferung der ›Praecepta der musicalischen Composition‹ von Johann Gottfried Walther«, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2000*, hg. von Wilhelm Seidel, Eisenach: Wagner, 83–92.
- Rose, Stephen (2019), *Musical Authorship from Schütz to Bach*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schünemann, Georg (1933), »J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach«, in: *Bach-Jahrbuch* 30, 86–118.
- Stölzel, Gottfried Heinrich (1725), *Practischer Beweiß, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn*, [Berlin: o. V.].
- Wagner, Undine / Friedrich Wilhelm Riedel (2003), »Kauffmann, Georg Friedrich« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27909> (4.12.2020)
- Walker, Paul (1986), »From Renaissance *Fuga* to Baroque Fugue: The Role of the ›Sweetlinck Theory Manuscripts‹«, in: *Schütz-Jahrbuch* 7, 93–104.
- Walker, Paul (2000), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Walther, Johann Gottfried (1987), *Briefe*, hg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig: Deer.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt a. M.: Calvisius.
- Wollny, Peter (2015), »Vom ›apparat der auserleßten kirchen Stücke zum Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten Musicis‹ – Quellenkundliche Ermittlungen zur frühen Thüringer Bach-Überlieferung und zu einigen Weimarer Schülern und Kollegen Bachs«, in: *Bach-Jahrbuch* 101, 99–154.

© 2020 Frederik Kranemann (frederik.kranemann@web.de), Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Kranemann, Frederik / Derek Remeš (2020), »Die *Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703*. Edition, Übersetzung und Kommentar« [The ›Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703‹ - Edition, Translation, and Commentary], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 141–161. <https://doi.org/10.31751/1084>

Hochschule für Musik Freiburg, Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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.



eingereicht / submitted: 07/02/2019

angenommen / accepted: 07/06/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 26/03/2021