

Halévy, *fugue d'école* und *basse donnée*

Birger Petersen

Fuge als satztechnische Übung – nach Cherubini die ideale Verbindung von strengem Kontrapunkt und freier Komposition – gehörte im 19. Jahrhundert an nahezu allen musikalischen Ausbildungsinstitutionen zum Standardrepertoire, so auch am *Conservatoire de Paris*: Die Wettbewerbsfugen zum *Prix de Rome* zeugen vom hohen Niveau der Ausbildung, auch wenn sich die kontrapunktische Übung immer deutlicher von der kompositorischen Ästhetik der Schreibenden entfernte. Anhand von Arbeiten Fromental Halévys wird dieses Niveau aufgezeigt. Dabei kommt sowohl der Schüler Halévy, der seine Wettbewerbsfuge 1819 unter dem Auge Cherubinis verfasste, zu Wort als auch der Lehrer Halévy, dessen Schülerarbeiten einen vergleichbaren Anspruch voraussetzten; stellvertretend wird eine Fuge des Halévy-Schülers François Bazin untersucht. Der abschließende Blick auf eine von Halévy entworfene Aufgabe – einer *basse donnée* von 1842 – erweist auch für dieses Repertoire die enge Verknüpfung von Kontrapunkt einerseits und modellorientiertem Satz andererseits, die einander niemals ausschließen.

In the nineteenth century, fugue as an exercise in compositional technique – according to Cherubini the ideal combination of strict counterpoint and free composition – was part of the standard curriculum of almost all music education institutions, including the Conservatoire de Paris. The competition fugues for the Prix de Rome testify to the high level of education provided, even if the contrapuntal exercise was becoming increasingly distant from the compositional aesthetics of the composers. Fromental Halévy's works demonstrate this level of quality. The text will present the student Halévy, who wrote his competition fugue in 1819 under Cherubini's eye, as well as the teacher Halévy, whose student works required a comparable standard; a fugue by Halévy's student François Bazin is also examined. The concluding glance at an exercise designed by Halévy – a *basse donnée* from 1842 – also shows the close connection in this repertoire between counterpoint on the one hand and scheme-oriented movement on the other, which never exclude each other.

Schlagworte/Keywords: Conservatoire; counterpoint; Fuge; fugue; Kontrapunkt; partimento; Satzmodell; schemata

Zu den wichtigsten Pariser Lehrerpersönlichkeiten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählte fraglos Jacques François Fromental Elie Halévy. Dessen Beziehung zur eigenen Lehrinstitution war eng und prägend:¹ Bereits 1809, im Alter von neun Jahren, trat Halévy als Schüler ins Conservatoire ein und wurde Kompositionsschüler zunächst Henri Montan Bertons, dann Luigi Cherubinis. Zweite Preise in den Fächern Solfège, Harmonielehre und Komposition datieren von 1810, 1811 und 1814;² seine Ausbildung wurde 1819 mit dem Rompreis für die Kantate *Herminie* gekrönt – bei seiner dritten Teilnahme an diesem Wettbewerb.

Seine pädagogischen Fähigkeiten wurden am Conservatoire früh erkannt: Bereits ab 1816 wurde er als *répétiteur* mit Lehraufgaben für Solfège betraut.³ 1827 wurde Halévy Professor für Harmonielehre und Accompagnement, 1833 schließlich – als Nachfolger

1 Zur Ausbildung am Conservatoire vgl. Pierre 1900b, 273; grundlegend vgl. Fayolle 1999, Nicephor 2007 sowie Campos 2016b.

2 Vgl. Hallman 2016.

3 Vgl. ebd.

von François-Joseph Fétis – Professor für Kontrapunkt und Fuge und ab 1840 für Komposition. Zu seinen Studenten gehörten neben Georges Bizet, der 1869 die Tochter Halévy, Geneviève, heiratete, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns oder François Bazin.

Die Prägung Halévy durch seinen Lehrer Cherubini ist kaum zu überschätzen, wie bereits der Bruder Halévy in seinen Erinnerungen betont, indem er Cherubini als »un maître, un père, un ami«⁴ beschreibt. Cherubini hatte sich bereits 1822 gegen den musikästhetischen Ansatz Anton Reichas gewandt und als neuer Leiter des Conservatoire zunächst seinen Kollegen Fétis mit einem Kontrapunkt-Lehrbuch betraut, dem 1824 erschienenen *Traité du contrepoint et de la fugue*.⁵ Diesem folgte – chronologisch wie inhaltlich – 1835 Cherubinis eigener *Cours de contre-point et de fugue*, der sehr rasch in einer zweisprachigen Edition mit einer Übersetzung von Franz Stöpel erschien:⁶ Mit dieser deutsch-französischen Ausgabe im Spaltendruck liegt eine der schnellsten Übersetzungen eines musikästhetischen Lehrwerks vor, das später auch Robert Schumanns musikästhetischem Manuskript als Grundlage dienen sollte.⁷

Cherubinis Arbeit kann nur hinsichtlich der Beispielsammlungen Anspruch auf Originalität erheben:⁸ Aufbau und Inhalt der Publikation folgen Johann Joseph Fux (namentlich dem *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725) und der *Abhandlung von der Fuge* Friedrich Wilhelm Marpurgs (Berlin 1753–1754). Die Systematik der drei Bewegungsarten stammt ebenso von Fux wie die Anwendung der fünf Gattungen für den zwei-, drei- und vierstimmigen Satz, außerdem eine Reihe von Notenbeispielen. Dabei folgt Cherubini Fux nur bis zum figurierten Kontrapunkt im vierstimmigen Satz: Die Imitation, die Fux nur im Kontext des Kanons recht knapp behandelt, findet bei Cherubini eine ebenso umfangreiche Berücksichtigung wie der doppelte, drei- und vierfache Kontrapunkt. Entscheidender aber ist der Umstand, dass Cherubini – wie Fux – den von ihm gelehrten strengen Satz für zeitenthoben hält: Ein Widerspruch zwischen harmonischem Denken und Kontrapunkt besteht für ihn nicht.⁹ Und auch wenn Cherubini die Präsenz der Fuge im Lehrplan für Komposition mit ihrer Sonderrolle im Übergang zwischen Kontrapunkt und »freier Komposition« rechtfertigte, war diese auch für ihn eine sehr technische, überaus künstliche Übung, die als Teil des *Prix de Rome* nur aufgrund ihrer Funktion als akademische Prüfungsdisziplin überlebte.¹⁰

Als Lehrer für Kontrapunkt und Fuge, aber auch noch als Professor für Komposition knüpfte Halévy immer wieder ausdrücklich an die Arbeiten seines Lehrers Cherubini an. Zu den Publikationen mit dem höchsten Grad an Öffentlichkeitswirksamkeit gehören neben Halévy Opere sicherlich die *Leçons de lecture musicale [...] pour les écoles de la ville de Paris* von 1857; das Standardwerk zum Solfège in Paris wurde erst nach Halévy Tod revidiert und vervollständigt.¹¹ Die musikästhetischen Publikationen Halévy sind

4 Halévy 1863, 36 f.

5 Fétis 1824; vgl. Campos 2013.

6 Zur Rezeption von Cherubinis Lehrbuch vgl. Federhofer 2002, 129–133; Bent 2002, 590 f.; Edler 2016, 13 f.; Meeüs 2017. Vereinzelt wird 1832 als Publikationsjahr für die französische Originalfassung genannt; vgl. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42907515d> (24.6.2021) bzw. Hochstein 2016.

7 Vgl. Ullrich 2012, 17–28.

8 Vgl. in diesem Zusammenhang Petersen 2018, 136: »Exkurs: Rheinberger und Cherubini – Ansatz und Anlage«.

9 Federhofer 2002, 130.

10 Zur Prüfungssituation vgl. die Darstellung bei Gjerdingen 2020, 30 f.

11 Zum Inhalt vgl. Pougin 1865, 38–41.

sonst allerdings ausgesprochen übersichtlich: Dem kurzen Einführungstext »Des Canons de M. Cherubini« in der *Gazette musicale de Paris* vom 9. März 1834¹² folgt im engeren Sinn nur noch die Rezension zu *Les Dictionnaires de musique* von 1854;¹³ seine Beiträge zur Enzyklopädie der Saint-Simonisten von ca. 1861–1862 blieben unveröffentlicht.¹⁴

In engem Kontext zu Cherubinis Lehre steht sein Beitrag »Errata du Cours de contrepoint et de fugue, de L. Cherubini« vom 5. Juni 1836 in der *Gazette musicale de Paris*, in dem er vor allem Druckfehler im Lehrbuch Cherubinis dokumentiert. Der Beitrag beinhaltet aber auch eine ausführliche ästhetische Stellungnahme, die viel über die Verbindung von Handwerkslehre und Kunst auch in der Ausbildung am Conservatoire aussagt. Die Differenzierung, die Halévy hier vornimmt, ist per se weder überraschend noch neu – Fleiß und Studierwille können fehlendes Genie nicht kompensieren, Genie wiederum setzt handwerkliche Fertigkeiten voraus, die es zu vermitteln gilt. Andererseits ist auffällig, dass der Autor die drei von ihm selbst nacheinander als Professor verantworteten Bereiche – *harmonie*, *contrepoint*, *composition* – nahezu gleichberechtigt nebeneinanderstellt:

Appelez les études que vous ferez, *harmonie*, *contrepoint*, *composition*, à vous permis, mais travaillez, étudiez, sachez ; encore une fois, vos travaux ne vous donneront pas le génie si la nature vous l'a refusé, mais vous sentirez bien plus profondément les merveilles du génie.¹⁵

Zu ergänzen ist in der Regel noch der Bereich *accompagnement*, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber immer stärker zurückgedrängt wurde.¹⁶ Festzuhalten ist, dass die Organisation des Studiums in der fraglichen Zeit die Disziplin *harmonie* von der prestigeträchtigeren Disziplin *composition* getrennt hielt; die Hierarchie schlägt sich auch deutlich in den Gehaltsunterschieden der Lehrkräfte nieder.¹⁷ Im Folgenden wird anhand der Disziplinen *contrepoint* und *harmonie* diskutiert werden, welchen Prämissen die Lehre Halévys offenbar folgte.

DIE QUELLEN

Die für die Untersuchung im Folgenden konsultierten Quellen stammen zunächst aus den Jahren, in denen Halévy am Conservatoire noch nicht für das Fach Komposition zuständig war, sondern für die Bereiche Kontrapunkt und Fuge. Dass die inhaltlichen Grenzen zwischen den Ausbildungsbereichen dieser Art verschwimmen, wurde bereits aus dem Zitat aus der *Gazette musicale de Paris* deutlich. Zu diesem Zeitpunkt ist Halévys Position noch immer »à la tête de la jeune école des compositeurs français«:¹⁸ Von den 1830er bis in die 1850er Jahre war Halévy zugleich – neben Daniel-François-Esprit Auber und Giacomo Meyerbeer – einer der führenden Komponisten der *Grand Opéra* und der *Opéra-Comique*¹⁹ und zugleich Lehrer für Kontrapunkt und Fuge.

12 Halévy 1834.

13 Halévy 1854.

14 Jaques Fromental Halévy, »Musique«, Manuskript in F-Pa.

15 Halévy 1836; vgl. auch Pougin 1865, 9 f.

16 Vgl. Verwaerde 2017.

17 Nicephor 2007, 128.

18 H. Blanchard, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 10 (1843), 100, zit. nach Hallman 2016.

19 Vgl. ebd.

Dass zunächst die Sammlung der Abschlussarbeiten von Schülern des Conservatoire an dieser Stelle von Interesse ist, dürfte nicht überraschen: Unter dem Titel *Fugues d'élèves, fugues de Concours et fugues du concours préparatoire au Prix de Rome, provenant de différentes classes* hat André Gedalge Schülerarbeiten aus den Jahren 1819–1885 zusammengetragen.²⁰ Für den hier in Rede stehenden Kontext von Interesse ist dabei das Material der Schüler Halévys, vor allem die Arbeiten François Bazins: Der 1816 in Marseille geborene Bazin studierte ab 1836 am Conservatoire, unter anderem bei Halévy und Auber, errang 1840 den *Prix de Rome* und unterrichtete später selbst *harmonie* am Conservatoire; 1871 folgte er Ambroise Thomas als Professor für Komposition.²¹

Ungewöhnlicher wirkt an dieser Stelle vielleicht eher der Rekurs auf die Sammlung *Basses et chants donnés aux examens et concours des classes d'harmonie et d'accompagnement (années 1827–1900)*, die Constant Pierre angelegt hat und die bis auf Aufgaben von Cherubini zurückgeht.²² Die Verbindung von Generalbassübung und Kontrapunkt-Unterricht ist für die Lehre nicht nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konstitutiv.²³ Schon die Übungen, die Wolfgang Amadé Mozart als Harmonieübungen in seinem Unterricht für Thomas Attwood anfertigte,²⁴ oder die *Practischen Beyspiele* Försters²⁵ beweisen, dass der Generalbasssatz eine Konstante in der Ausbildung von Musikern geblieben ist, auch wenn die Einbindung desselben in zeitgenössische Kompositionen in der Art eines Basso continuo nicht mehr zeitgemäß schien.²⁶ Wie der Kontrapunktunterricht gehörte die Unterweisung im Generalbass auch im 19. Jahrhundert obligatorisch zur Ausbildung eines jeden Musikers. Ein vergleichbares Bild ergibt die Auseinandersetzung mit den Unterrichtsnotaten Anton Bruckners noch bis zu dessen Kompositionsunterricht bei dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler, der zum größten Teil der Formenlehre gewidmet war.²⁷ Bis zum Aufkommen der Harmonielehren als neue Gattung unter den musiktheoretischen Schriften war die Ausarbeitung bezifferter Bässe in korrekter Stimmführung gewöhnliche Unterrichtspraxis;²⁸ davon zeugt auch die Pariser Sammlung Hippolyte Raymond Colets *Partimenti ou traité spécial de l'accompagnement pratique* aus dem Jahr 1846.²⁹

Johann August Dürrnberger, der Lehrer Anton Bruckners, betont, dass Harmonielehre eine Art elementarer Musiklehre sei und Generalbass der auch auf kontrapunktischen Prinzipien basierende Usus, den man als praktischer Musiker beherrschen muss.³⁰ Auch weite Teile der Musiktheorie sowohl in Frankreich als auch in Deutschland sind in glei-

20 F-Pa, MS-16375: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510093q> (5.6.2021).

21 Vgl. Campos 2016a.

22 Pierre 1900a.

23 Für diesen Kontext vgl. Petersen 2018, 9 f.

24 Budday 2002, 3–18; vgl. auch Mann 1987, 41–62.

25 Vgl. Budday 2002, 19–51.

26 Auch wenn z. B. Bruckner noch bis 1856 mit Generalbass komponierte; vgl. Bötticher/Christensen 2016.

27 Vgl. Bruckner 2014.

28 Vgl. Dahlhaus 1989, 100, bzw. Dahlhaus 1984, 116–122: »Das Dilemma der musikalischen Handwerkslehre«; zum Verhältnis von Generalbass und Harmonielehre im 19. Jahrhundert vgl. Diergarten 2010, bes. 208–216, bzw. Diergarten 2011, bes. 6–13.

29 Vgl. Colet 1858 sowie den Hinweis im Index von Pierre 1900a, XI.

30 Dürrnberger 1841, IV; vgl. Menke 2010, 66 sowie Prendl 2015 und Petersen 2018, 10.

chem Maß wie die Fortsetzung der italienischen Musiktheorie im 19. Jahrhundert aus der Partimento-Tradition abzuleiten, in erster Linie ablesbar an der Lehrmethode Cherubinis, aber auch französische und auf Rameau fußende Texte wie Henri Rebers *Traité d'harmonie* (1862) oder François Bazins *Cours d'harmonie théorique et pratique* (1857) lassen den Einfluss dieser Tradition erkennen.³¹

FUGE UND TRIPELFUGE

Im Kompositionsunterricht (nicht nur) am Conservatoire wurde der Fuge immer eine Sonderstellung als Abschluss der Satzlehre, der *études classiques*, zuteil: Mit ihr wurde die Aufgabe gestellt, einen kompositorischen Zusammenhang herzustellen, »der nicht im technisch Beschreibbaren aufging«,³² der aber zugleich alle relevanten kontrapunktischen Verfahren abbildete. Cherubini betrachtete das Fugenstudium als »transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre«;³³ dabei sind die überlieferten Arbeiten in der Regel sowohl in stilistischer Hinsicht unspezifisch als auch kaum verbunden mit den stilistischen Bedingungen, unter denen ihre Verfasser ansonsten komponierten: Im Fokus stehen satztechnische Konstellationen als Nachweis handwerklicher Fertigkeit.

Der Blick in die von Halévy 1819 selbst verfasste Wettbewerbsfuge in der Sammlung³⁴ gibt Auskunft über den Stand der Ausbildung und die Kunstfertigkeit des Verfassers: Es handelt sich immerhin um einen Satz mit drei verschiedenen Themengestalten (siehe Bsp. 1). Das Soggetto – im Sopran auf der Quinte *b* beginnend – wird vom Bass regulär tonal beantwortet (T. 8). Anders als bei »einfachen« Tripelfugen kombiniert Halévy aber von vornherein das Soggetto mit zwei Kontrasubjekten (im Tenor ab T. 2 und im Alt ab T. 4). Im Fall einer Wettbewerbsfuge ist davon auszugehen, dass diese Kontrasubjekte vom Schüler stammen und nicht vorgegeben wurden.

Beispiel 1: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*, T. 1–9; Halévy notiert die drei Oberstimmen in C-Schlüsseln (Diskant-, Alt-, Tenor-), die Unterstimme im Bass-Schlüssel

Die Präsentation des Soggettos in den Mittelstimmen ab Takt 19 macht deutlich, dass das erste Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt der Oktave funktioniert; Gleiches gilt grundsätzlich auch für das Kontrasubjekt 2. Die folgende Übersicht (Bsp. 2) fasst die bei Halévy verwendeten Kombinationen zusammen:

31 Vgl. Petersen 2018, 27.

32 Vgl. Groth 1983, 124.

33 Cherubini 1835, 100; vgl. Groth 1983, 124.

34 Siehe Anm. 20.

Beispiel 2: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*; Kombinationen des Sujets mit den beiden Kontrastsubjekten

Gelegentlich kommt es allerdings zu ›Unfällen‹ (Abb. 1): Wenn Halévy in der Schlussphase der ersten Durchführung und im Kontext einer Modulation Richtung Quintabsatz bei einem freien Einsatz des Soprans (T. 33–37) den zweiten Teil des ersten Kontrastsubjekts aufgreift (aus dem Tenor T. 5–7), kommt es zu einer Oktavparallele zwischen Sopran und Tenor (T. 34 f.), die im Manuskript auch vermerkt ist.

Abbildung 1: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*, T. 26–49

Die erste Schlussphase der Fuge wird über einen umfangreichen Orgelpunkt erreicht, erstaunlicherweise auf der Finalisstufe *Es* (ab T. 120); danach (ab T. 125) beginnt eine Augmentation des Soggettos im Alt in der Comes-Variante. Nach einem zweiten Orgelpunkt mit Fermate (T. 163–165) folgt im T. 166 ein Stretto-Abschnitt, der seinerseits mit dem augmentierten Soggetto gearbeitet ist. Dabei reicht die Fuge dann immer noch über hundert Takte: Im Stretto-Teil verknüpft Halévy die Soggetti auch mit einer invertierten Variante des Materials (ab T. 192), beginnend mit dem Dux im Bass. Die finale Orgelpunktphase auf *B* (ab T. 229, siehe Bsp. 3) präsentiert entsprechend beide Varianten des Soggettos – also in beiden Richtungen – in Engführung.



Beispiel 3: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*, T. 230–239

Noch vor dem »Lent« überschriebenen Schlussabschnitt wechselt der Orgelpunkt in die Oberstimme (T. 250–256). Dabei ist festzuhalten, dass die Stretto-Form, wie sie von Halévy hier vorgelegt wurde, für die Fugenlehre nach Cherubini charakteristisch ist – Stretto (im Sinn einer engeren Verknüpfung unmittelbar aufeinander folgender Themeneinsätze) bildet für ihn neben Dux, Comes und Kontrasubjekt einen zentralen Bestandteil der Fugenkomposition.³⁵ Ihr formaler Aufriss entspricht den Empfehlungen zum Aufbau einer Schulfuge in Colets Lehrbuch *La Panharmonie musicale*:³⁶

DE L'ORDRE DE LA FUGUE.
PLAN GÉNÉRAL.

	FUGUE EN MAJEUR.	FUGUE EN MINEUR.
EXPOSITION,	En UT Majeur,	Ou LA Mineur.
ÉPISEDE,	Dans le ton de la tonique ou de la dominante.	
CONTR'EXPOSITION,	Ton principal,	Ton principal.
ÉPISEDE,	Ordinairement dans le ton principal.	
SUJET,	En LA Mineur,	Ou UT Majeur.
ÉPISEDE,	Ordinairement dans le ton principal.	
SUJET,	En FA Majeur,	Ou MI Mineur.
ÉPISEDE OU STRETTA,	STRETTA dans le ton principal.	
SUJET,	En RE Mineur ou MI Mineur,	FA Majeur ou RE Mineur.
STRETTA,	Ton principal,	Ton principal.
PÉDALE,	Sur la dominante du ton principal.	
DERNIÈRE STRETTA CANONIQUE,	Ton principal,	Ton principal.
CONCLUSION,	Ton principal,	Ton principal.

Abbildung 2: Colet (1837, 233): »De l'ordre de la fugue«

35 Vgl. Sheldon 1990, bes. 561 f.

36 Colet 1837, 233; vgl. Groth 1983, 132.

Halévy ergänzt die Fuge mit insgesamt vier Seiten, auf denen er offenlegt, wie der vierfache Kontrapunkt in der Dezime, der Duodezime und der Oktave funktioniert (wobei die Autorschaft Halévys nicht gesichert ist). Referiert werden nacheinander der »Contrepoint quadruple à la Douzième« (mit dem »Renversement à la Douzième«) ([5v]); »Autre sur le même Plainchant« (mit dem »Renv.¹ à la douzième«) ([6r]) und der »Contrepoint quadruple à l'octave« ([6v]–[7r]).

Unmittelbar an die 14 Manuskriptseiten von der Hand Halévys (ab [8r]) schließen sich in dieser Sammlung Arbeiten seines Schülers Bazin an – die erkennen lassen, welche Anforderungen wenige Jahre später Halévy als Lehrer an die Absolventen stellte, außerdem aber auch, wie kunstfertig Bazin mit den überkommenen Standards umgehen konnte. Die Sätze stammen allesamt aus dem Herbst 1838 und dem Winter 1839. Als Vergleichsarbeit mag im Folgenden die Fuge »à quatre parties et à deux Contre Sujets« herangezogen werden. Sie findet sich im Manuskript auf den Seiten [32r] bis [33r] und trägt die Ordnungszahl »n° 16«.

Wie die Fuge Halévys steht diese Fuge Bazins in Es-Dur. Die Beantwortungsstruktur entspricht nur bedingt derjenigen der Fuge Halévys (siehe Bsp. 4): Das von Bazin verwendete Fugenthema moduliert; obwohl es mit dem Finalis-Ton es beginnt, antwortet der Comes (im Alt T. 4–7) tonal – die *Réponse* führt nach Es-Dur zurück. Die beiden Kontrasubjekte unterscheiden sich erheblich voneinander: Während das zweite (im Bass T. 2–4) in seiner linearen Führung starke Ähnlichkeiten zur Soggetto-Gestalt aufweist, ist das synkopisch orientierte erste Kontrasubjekt (im Tenor T. 1–4) die Quelle für typische 7–6-Vorhaltketten, etwa in den Takten 10–12. Dabei ist der Umgang mit dem Kontrasubjekt nicht ganz einfach: Bazins Satz weist bereits zu Beginn eine nicht unproblematische Situation in der Stimmführung auf, wenn der Einsatz des ersten Kontrasubjekts auf der ersten Zählzeit von Takt 3 die Quarte $g-c^2$ in den Außenstimmen bewirkt: Zunächst markiert das erste Kontrasubjekt eine 2–3-Vorhaltkette, aber mit dem Einsatz des zweiten Kontrasubjekts im Bass auf b , der im Satz nicht die Unterstimme ist, sondern höher liegt als der Tenor, wird die dissonante Quarte in Takt 3 bewirkt.

Beispiel 4: Bazin, *Fugue à quatre parties et à deux Contre-sujets*, T. 1–13; Versetzungszeichen im Bass T. 3 ergänzt

Die Funktion der Handschrift als Arbeitsmanuskript zeigt sich an formalen Aspekten: So hat Bazin bei nahezu jedem Einsatz der Kontrasubjekte diese als solche markiert – was für die meisten in diesem Band vertretenen Fugen gilt. Auffällig ist außerdem die Gestaltung der äußeren Form: Schon auf der ersten Manuskriptseite fällt die regelmäßige Setzung der Taktstriche auf – auf Seite [32r] passen immer neun Takte in eine Akkolade, auf den beiden Folgeseiten sind es jeweils zehn Takte.

Bereits mit dem Einsatz des Dux im Tenor (T. 7) stellt Bazin das Potenzial des Materials zur Generierung doppelter Kontrapunkte heraus. Die Exposition weist keine Modulationsphase auf, sondern leitet in eine Durchführung über, die die Comes-Variante auf b^1 im Sopran (T. 17) präsentiert, quasi als zusätzlichen fünften Themeneinsatz, allerdings nicht in hervorgehobener Lage; entsprechend präsentiert der Bass die Dux-Variante auf der Finalis-Stufe *es*: Die beiden Außenstimmen steuern auf diese Art zusätzliche Stimmeneinsätze bei. Die insgesamt schulmäßige *Contr'exposition* bleibt aber insgesamt unvollständig.

Auf eine erste Orgelpunktphase zum Schluss des ersten Fugenteils verzichtet Bazin, dafür setzt er auf eine erste Augmentation des Soggettos ab Takt 46, zunächst im Bass, dann im Tenor (ab T. 52). Der erste Stretto-Abschnitt, beginnend ab Takt 68 (siehe Bsp. 5), enthält dann sofort die Engführung des Soggettos; in beiden Stretto-Abschnitten spielt das erste Kontrasubjekt – bis auf die überproportional stark vertretenen Synkopen – keine Rolle mehr, während das zweite, linear geführte eine Umkehrung erfährt (so im Tenor ab T. 75).

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system covers measures 68 to 72, and the second system covers measures 73 to 76. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score is arranged in four staves: Soprano (Suj.), Alto (Rep.), Bass (Suj.), and Tenor (Stretto). Measure 68 is marked 'Stretto' and 'Suj.'. Measure 73 is marked 'Rep.'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line in the first system shows a prominent syncopated pattern.

Beispiel 5: Bazin, *Fugue à quatre parties et à deux Contre-sujets*, T. 68–76

Im zweiten Stretto-Teil erreicht der Satz den finalen Orgelpunkt *B* (ab T. 91, markiert als »Ped.«), das finale »ped. sur la tonique« erscheint nach einer letzten Engführung ab Takt 107.

Viele andere der in F-Pa, MS-16375 vertretenen Fugenarbeiten Bazins weisen nur ein Kontrasubjekt auf; einer der Es-Dur-Fuge vergleichbaren Struktur – mit zwei Kontrasubjekten und mindestens einem Stretto-Teil – folgen auch

- die Fuge G-Dur auf den Seiten [12r] bis [14v],
- die Fuge d-Moll auf den Seiten [26r] bis [27v],
- die Fuge B-Dur auf den Seiten [28r] bis [29v], Reinschrift auf Seite [44r] bis [45r],
- die Fuge A-Dur auf den Seiten [34r] bis [35v],
- die Fuge G-Dur auf den Seiten [36r] bis [37v],
- die Fuge a-Moll auf den Seiten [38r] bis [39v],
- die Fuge G-Dur auf den Seiten [42r] bis [43r].

Die Fuge F-Dur ([30r]–[31v]) weist sogar drei Kontrasubjekte auf.

In mehreren Fällen sind auf den Manuskriptseiten Daten vermerkt, die den Kontext der Kontrapunktlehre Halévy's dokumentieren, so auf Seite [9v] – »Paris le 25 octobre 1838« –, [14v] – »Paris le 15 novembre 1838« – oder [22v] – »Paris le 19 février 1839«; die Abfolge der Arbeiten Bazins, aber auch die flüchtige Art der Notation und die zahlreichen Lücken im Notentext weisen darauf hin, dass es sich eher um Notate aus dem Unterrichtsgeschehen handelt als um Wettbewerbseinreichungen, wie der Titel des Bandes vermuten lässt. Interessant ist dabei, dass die Fuge B-Dur in zwei Notaten – einer Skizze, einer Reinschrift – vertreten ist. Nicht zuletzt die Notationsweise hebt die Fugen Bazins von der akkurat notierten, wenngleich nicht fehlerfreien Wettbewerbsfuge Halévy's ab. Die Fülle der hier versammelten Arbeiten mit diesem schon formal sehr hohen Anspruch macht aber deutlich, dass Halévy ein ähnliches Ziel in der Ausbildung im Bereich Kontrapunkt und Fuge verfolgt haben dürfte wie sein eigener Lehrer – bzw., wie es zu seiner eigenen Studienzeit Gültigkeit besaß.

Bazin ist in dieser Sammlung nachweisbar bis hin zu einer *Fugue à 4 Parties* ([44r]–[45r]); bei den folgenden (zum Teil Rein-)Schriften ([46r]–[74v]) ist der Verfasser nicht eindeutig identifizierbar. Spätestens ab Seite [75r] sind auch Fugen nach Themen von Bazin aufzufinden, so von einem nicht näher identifizierten »L. Besson« (vgl. [76r]) oder von Gaston Salvaire (1847–1916) ([77r]); der Hinweis des Sammlers André Gedalge im Inhaltsverzeichnis, Salvaires Fuge entstamme dem »Concours préparatoire de Rome 1821«, kann allerdings nicht recht übereinstimmen mit dem im Untertitel ergänzten Verweis auf Bazin – der seinerseits im Jahr 1821 erst fünf Jahre alt war. Der Vermerk am Seitenrand lässt sich auch als »Concours d'admission au concours du prix de Rome 1861« lesen.³⁷

Festzuhalten ist an dieser Stelle vor allem sowohl im Anspruch als auch in der Ausführung das hohe Niveau, das die Arbeiten François Bazins dokumentieren. Die satztechnischen Konstellationen, die Halévy wie Bazin in der Ausführung ihrer Arbeiten dokumentieren – vom Orgelpunkt über die unterschiedlichen Synkopenketten bis hin zur Bewältigung der Stretto-Abschnitte und der Arbeit mit unterschiedlichen Prozessen des doppelten Kontrapunkts – ähneln sich dabei erheblich: Die idealisierte Verbindung von strengem Kontrapunkt und freier Komposition wird beherrscht von der Arbeit mit präexistendem Material auf der Basis einfacher Modelle – und folgt in formaler Hinsicht tradierten Mustern (wobei beide Aspekte kaum voneinander zu trennen sind).

37 Vgl. F-Pa, MS-16375, [77r].

BASSE DONNÉE UND MODELL

Die Sammlung *Basses et chants donnés aux examens et concours des classes d'harmonie et d'accompagnement (années 1827–1900)* erschien 1900 in Paris bei Heugel & Cie; sie wurde herausgegeben von Constant Pierre und wird eröffnet mit Aufgaben – *basses données* und *chants données* – aus der Spätzeit Cherubinis, datiert auf die frühen 1840er Jahre. Auch Aufgaben von Bazin finden sich in der Publikation (Nr. 52–56). Bei den *basses données* handelt es sich sowohl um bezifferte als auch um unbezifferte Aufgaben, die durchaus mit der aus Italien überlieferten Partimento-Tradition der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden können.³⁸ Ihre Ausführung auf vier Notensystemen in *chiavi naturali* lässt eine Verbindung mit den ›contrepoint‹-Übungen zu. In einer der wenigen französischen Abhandlungen, in denen der Begriff ›Partimento‹ überhaupt Verwendung findet, stellt Colet in seiner Eingangsdefinition fest: »Wir wissen, dass das Wort Partimenti – angewendet auf Musik – ›Verteilung der Zahlen auf den Bass‹ bedeutet, also ›bezifferter Bass‹.«³⁹

Die einzigen hier von Halévy verfügbaren Aufgaben zeugen von der Breite der musiktheoretischen Arbeiten, für die er als Lehrer für Satzlehre – ob nun *harmonie* oder Kontrapunkt und Fuge – verantwortlich zeichnete. Dabei unterstreicht das Datum, das mit den Übungen Halévys verbunden ist, die Verbindung einer solchen Satzübung mit der Lehre aktueller Kompositionspraxis: Beide Übungen entstammen demnach dem Jahr 1842, als Halévy längst als Professor für Komposition am Conservatoire tätig war. Halévy stellte als ranghöherer Professor eine *Concours*-Aufgabe in einem Fach, das er selbst gar nicht mehr unterrichtete.

Halévys *basse donnée* in Es-Dur (siehe Bsp. 6) beginnt mit einer umformulierten Variante des Dur-Moll-Parallelismus (T. 1–6),⁴⁰ die über vier Takte zu einer Quintstiegssequenz umgewandelt wird (T. 8–12). Ab Takt 17 erfolgt der ›Ausgleich‹ über einen Terzstieg (bzw. einen Quintstieg terzweise), ausgehend von der Paralleltonart c-Moll und verknüpft mit der Formulierung der Initialkadenz I, die Rolf Dammann – Werckmeister folgend – für barocke Eingangskadenzen benennt.⁴¹ Die sich anschließende Terzfallsequenz in der Dominanttonart B-Dur (T. 25–28) zielt auf eine *cadenza doppia* und wird sogleich (T. 29–32) um eine Quinte tiefer versetzt, um über einen doppelten Quintfall eine Mittelzäsur als Quintabsatz (T. 32) zu erreichen; eine durch die Chromatisierung zu *H* eingefärbte Skala führt zurück zur Parallele c-Moll, erreicht in Takt 40. Die folgende Phrase Takt 41–44 wird stufenweise aufwärts sequenziert, bevor Halévy wieder zum Dur-Moll-Parallelismus des Beginns zurückkehrt (T. 49–53). Nach einer kurzen präfinalen Kadenz (T. 55 f.) steht im Vordergrund die *clausula cantizans* im Bass (T. 58–60), die von *f* nach *g-as-b* und dann (ab T. 73) anders rhythmisiert wieder abwärts über *b-as-g-f-es* in eine durch eine Terzfallsequenz figurierte, augmentierte Finalkadenz überführt wird.

38 Zu diesem Kontext vgl. Sanguinetti 2012.

39 »On sait que le mot *Partimenti*, lorsqu'il est appliqué à la musique, signifie *distributions des chiffres sur la basse, c'est-à-dire, basse chiffrée.*« (Colet 1858, 1); vgl. Gjerdingen 2020, 243–245.

40 Vgl. Petersen 2018, 33 f.

41 Vgl. Dammann 1984, 48 f.

The image displays a musical score in bass clef, divided into several systems. Each system contains a line of music with various notes and rests. Below the music, there are labels in German identifying specific harmonic and melodic features. The labels are: 'Dur-Moll-Parallelismus', 'Kadenz des Initials', 'Terzstieg', 'Quintzug mit ...', 'Sequenz', 'Binnenkadenz', 'Phrasen mit ...', 'Sequenz zum ...', 'praefinale Kadenz', 'Cantizans aufwärts ...', 'und abwärts', and 'finale Kadenz'. The score is numbered with measures 24, 36, 47, 59, and 70.

Beispiel 6: Halévy, *basse donnée* (1842)

Der Aufbau der *basse donnée* als Kombination voneinander abhängiger Satzmodelle, auch und insbesondere von Skalenmodellen, erfüllt alle Bedingungen der Standardformulierung für Partimenti, wie sie im Italien des späten 18. Jahrhunderts wie noch in Süddeutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich waren:⁴² Initial – Sequenz – Einrichtung – Reprise – Kadenz. Diese Form erfüllt im Übrigen auch der in diesem Band überlieferte *chant donné* Halévy.⁴³

Auch im *Cours d'harmonie* Bazins, den dieser im Kontext seiner eigenen Lehrtätigkeit am Conservatoire publiziert hat, finden sich vergleichbare Übungen – der gesamte Traktat ist durchsetzt mit *basses données*:⁴⁴ Unmittelbar nach einer umfangreichen Darstellung von Modulationsvorgängen und einer Tabelle mit Übungen, um »diverses marches d'harmonie«⁴⁵ zu erörtern, führt Bazin in regelmäßiger Folge Bässe an, um die dargelegten Regelwerke und Kontexte zu illustrieren:

Unter Partimento ist eine Reihe von verschiedenen Akkorden zu verstehen, die zusammen einen harmonischen Sinn bilden und als Übung zum Schreiben dienen. In den Partimenti findet sich eine Zusammenfassung dessen, was in den verschiedenen Teilen des Harmoniekurses bereits etabliert wurde. Diese Partimenti sollen für vier Gesangsstimmen realisiert werden. Wenn es die

42 Etwa bei Rheinberger, vgl. Petersen 2018, 123. Auf die enge Verknüpfung der Lehre Bazins mit dem italienischen Partimento verweist auch Gjerdingen 2020, 197 f.

43 Vgl. Pierre 1900a, 157.

44 Bazin 1857; der Traktat erfuhr 1875 und 1881 erweiterte Auflagen.

45 Ebd., 58.

Akkordfolgen erfordern, darf die Symmetrie, die in den Schritten der Harmonie in der Regel verlangt wird, verändert werden.⁴⁶

Deutlich wird auch bei Bazin die enge Verbindung der Übung mit dem Komponieren – »pour apprendre à écrire«; es ist davon auszugehen, dass Bazin damit allerdings nicht das Eigentliche der *composition* meint, sondern eher die »écriture scolaire«. Bazin bestätigt mit seiner Realisierungsvorschrift die Annahme einer vierstimmigen Aussetzung der Übungen, also in der Nähe von schlichten, homorhythmischen Sätzen und nicht etwa in Form von Triosonaten.⁴⁷ Auch auf höherer Niveaustufe finden sich bei Bazin Übungen, so in den verbreiteten »Exercices sur diverses marches d'harmonie«.⁴⁸

Nicolas Meeùs weist darauf hin, dass – anders als die Publikationen Cherubinis und am ehesten vergleichbar mit dem Lehrbuch Fétis' – die Kontrapunktlehre Bazins sich großer Erfolge am Conservatoire erfreuen konnte; er begründet diesen Umstand mit einer im Vergleich zu Cherubini »strengere[n] Auffassung der Kontrapunktregeln«.⁴⁹ Diese Feststellung steht keineswegs im Widerspruch zu der Präsenz von *basses données* in den anderen Publikationen Bazins: Diese sind immer auch als Bindeglied zwischen kontrapunktischer Schreibart und horizontaler Orientierung zu verstehen und in ihrer Kombination von Satzmodellen als synthetisierende Instanzen von übergeordneter Bedeutung.

Ähnlich leicht nachweisbar wie bei vergleichbaren zentralen Lehrerpersönlichkeiten dieser Epoche wie etwa Simon Sechter und im Kontext der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert wurzelnden Tradition,⁵⁰ versteht auch Halévy diese Art der Kodifizierung als hinreichend abgekürzte Beschreibung harmonischer Zusammenhänge im Sinne vertikal zu verstehender Klangverhältnisse gegenüber den eher linear aufzufassenden Kontrapunktübungen. Mit dem hier präsentierten Material rückt die Verbindung von *contrepoint* und *harmonie* in den Blickpunkt: *Basse donnée* und *fugue d'école* folgen beide tradierten Mustern, sei es im Fall der Fuge im Abschreiten standardisierter satztechnischer Situationen oder im Fall der *basse donnée* in der Konstellation von Satzmodellen, deren Abfolge gleichwohl auch formalen Erfordernissen folgt. Die Aufgaben Halévys entstammen unterschiedlichen Lehrsituationen, stellen aber in der Zusammenschau unter Beweis, dass *harmonie* und *contrepoint* einander nicht ausschließen, sondern einander fruchtbar ergänzen.⁵¹ Künftig gilt zu überprüfen, inwiefern die Lehre Halévys und seiner unmittelbaren Zeitgenossen – auch und gerade in der Nachfolge Cherubinis – eine Voraussetzung für die Ausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen ist⁵² oder doch nur die Fortsetzung der Lehre seiner Vorgänger im Sinne einer Brücke zur Ära Théodore Dubois', André Gedalges oder Gabriel Faurés.

46 Ebd., 59, Übersetzung d. Verf. (»On appelle Partimento, une suite de divers accords formant un sens harmonique et servant d'exercice pour apprendre à écrire. Dans les Partimenti on trouvera le résumé de ce qui aura été établi dans les diverses parties du Cours d'harmonie. Ces partimenti doivent être réalisés à quatre parties vocales. Lorsque l'enchaînement des accords l'exigera, on pourra déranger la symétrie [sic!] exigée dans les marches d'harmonie.«).

47 So etwa bei Holtmeier 2008, 52.

48 Bazin 1857, zum Beispiel 115 f.

49 Meeùs 2017, 87.

50 Vgl. Sanguinetti 2012, insbesondere das Kapitel 8 »Partimento as Theory of Composition« (95–98).

51 Zum kontinuierlichen Verständnis des Generalbasses vgl. Menke 2015, 165–167 bzw. Petersen 2018, 252 f.

52 Vgl. Bergerault 2011.

Literatur

- Bazin, François (1857), *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 2. Auflage, Paris: Escudier.
- Bent, Ian (2002), »Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 554–602.
- Bergerault, Anthony (2011), »L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858–1905)«, *Transposition. Musique et Sciences Sociales* 1. <http://transposition.revues.org/418> (27.6.2021)
- Bötticher, Jörg-Andreas / Jesper B. Christensen (2016), »Generalbaß« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13478> (27.6.2021)
- Bruckner, Anton (2014), *Das Kitzler-Studienbuch. Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63)*. Faksimile, hg. von Paul Hawshaw und Erich Wolfgang Partsch, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Campos, Rémy (2013), *François-Joseph Fétis musicographe*, Genf: Droz.
- Campos, Rémy (2016a), »Bazin, François« [1999], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19066> (27.6.2021)
- Campos, Rémy (2016b), *Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une institution en questions*, Paris: L'œil d'or.
- Cherubini, Luigi (o. J. [1836]), *Cours de contre-point et de fugue / Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, übers. von Franz Stöpel, Paris: Schlesinger / Leipzig: Kistner.
- Colet, Hippolyte Raymond (1837), *La Panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique*, Paris: Pacini.
- Colet, Hippolyte Raymond (1858), *Partimenti ou traité spécial de l'accompagnement pratique au piano* [1846], 2. Auflage, Paris: Langlet.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dammann, Rolf (1984), *Der Musikbegriff im deutschen Barock* [1967], 2. Auflage, Laaber: Laaber.
- Diergarten, Felix (2010), »Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34, 207–228.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance«, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18, 5–36.
- Dürrenberger, Johann August (1841), *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre*, Linz: K.k. Normal-Hauptschule, Reprint Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2017.

- Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus – Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/1, 11–30. <https://doi.org/10.31751/883>
- Fayolle, Coralie (1999), »Les traités de contrepoint en France aux XIX et XX siècles: Permanence et renouvellement«, in: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie – 1795–1995*, hg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris: Buchet-Chastel, 269–283.
- Federhofer, Hellmut (2002), »Luigi Cherubini: ›Cours de Contre-point et de Fugue‹ in Deutschland und Österreich«, *Acta Musicologica* 74/2, 129–139.
- Fétis, François-Joseph (1824), *Traité du contrepoint et de la fugue contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale depuis deux jusqu'à huit parties réelles*, Paris: Ozi.
- Gjerdingen, Robert O. (2020), *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*, New York: Oxford University Press.
- Groth, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner.
- Halévy, Jacques Fromental (1834), »Des Canons de M. Cherubini«, *Gazette musicale de Paris* 1, 75.
- Halévy, Jacques Fromental (1836), »Errata du Cours de contrepoint et de fugue, de L. Cherubini«, *Gazette musicale de Paris* 3, 190 f.
- Halévy, Jacques Fromental (1854), »Les Dictionnaires de musique«, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 21, 17–21.
- Halévy, Léon (1863), *Fromental Halévy. Sa vie et ses oeuvres. Récits et impressions personnelles – Simples souvenirs*, 2. Auflage, Paris: Heugel et Cie.
- Hallman, Diana R. (2016), »Halévy« [2002], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25905> (27.6.2021)
- Hochstein, Wolfgang (2016), »Cherubini«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12425> (27.6.2021)
- Holtmeier, Ludwig (2008), »Bassi«, in: *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel, 51–242.
- Mann, Alfred (1987), *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York: Norton.
- Meeùs, Nicolas (2017), »Luigi Cherubini. Cours de contre-point«, in: *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter /Stuttgart: Metzler, 85–87.
- Menke, Johannes (2010), »Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 61–70. <https://doi.org/10.31751/507>
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Nicephor, Sylvie (2007), *L'apprentissage de la composition musicale: Regard sur la situation française durant la première moitié du XIXe siècle*, Phil. Diss., Université Paris-Sorbonne.
- Petersen, Birger (2018), *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel: Bärenreiter.

- Pierre, Constant (1900a), *Basses et chants donnés aux examens et concours des classes d'harmonie et d'accompagnement (années 1827–1900)*, Paris: Heugel et Cie.
- Pierre, Constant (1900b), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris: Imprimerie nationale.
- Pougin, Arthur (1865), *F. Halévy Écrivain*, Paris: Claudin.
- Prendl, Christoph (2015), »Eine neue Quelle zur Generalbasslehre von Johann Joseph Fux«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/2, 179–221. <https://doi.org/10.31751/831>
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Sheldon, David A. (1990), »The Stretto Principle. Some Thoughts on Fugue as Form«, *The Journal of Musicology* 8/4, 553–568.
- Ullrich, Martin (2012), *Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen*, Phil. Diss., Universität der Künste Berlin. <https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/1073/file/Dissertation+Martin+Ullrich.pdf> (5.6.2021)
- Verwaerde, Clotilde (2017), »From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850)«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 322–333.

© 2021 Birger Petersen (birger@uni-mainz.de)

Petersen, Birger (2021), »Halévy, *fugue d'école* und *basse donnée*« [Halévy, *fugue d'école*, and *basse donnée*], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 141–156. <https://doi.org/10.31751/1109>

Johannes Gutenberg-Universität Mainz [Johannes Gutenberg University Mainz]

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: 17/01/2020

angenommen / accepted: 11/03/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 27/06/2021