

Prendl, Christoph (2015): Eine neue Quelle zur Generalbasslehre von Johann Joseph Fux. ZGMTH 12/2, 179–221. <https://doi.org/10.31751/831>

© 2015 Christoph Prendl



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.

veröffentlicht / first published: 30/07/2016  
zuletzt geändert / last updated: 18/03/2017

# Eine neue Quelle zur Generalbasslehre von Johann Joseph Fux

Christoph Prendl

**ABSTRACT:** Eine neu entdeckte Quelle, die eine Johann Joseph Fux zugeschriebene Generalbasslehre überliefert, wirft erneut die Frage nach der Rolle des Generalbasses in Fux' Kompositions- und Lehrtätigkeit auf. Sie erlaubt nicht zuletzt eine differenzierte Sichtweise auf das Verhältnis der *Gradus ad Parnassum* zur damaligen Kompositionspraxis. Der Beitrag zeigt mögliche Verbindungen zur Neapolitanischen Schule, stellt die in der Generalbasslehre vermittelten Satzmodelle Ausschnitten aus Fux' musikalischen Werken exemplarisch gegenüber und untersucht die Verbindungen zu den mit der Quelle eng verknüpften Traktaten Johann Baptist Sambers und Matthäus Gugls. Eine vollständige kritische Edition der Quelle ist im Anhang beigelegt.

A newly discovered source, containing a thorough bass method ascribed to Johann Joseph Fux, sheds new light on the role of thorough bass in Fux' teaching and composing activities. It allows for a differentiated view of the relationship between the *Gradus ad Parnassum* and compositional practice in Fux' time. The article demonstrates possible connections with the Neapolitan school, compares the schemata in the thorough bass method with excerpts from Fux' musical works and explores connections to treatises by Johann Baptist Samber and Matthäus Gugl, which are closely related to this source. A complete critical edition of the source is included.

Johann Joseph Fux gilt durch sein Kompositionslehrbuch *Gradus ad Parnassum* als der bedeutendste österreichische Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts. Seine – häufig zu Unrecht auf den Gattungskontrapunkt reduzierte – Lehre war seit jeher ein Maßstab der kompositorischen Kunstfertigkeit und diente bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als *die* Kontrapunktschule schlechthin, die in der Ausbildung unzähliger Komponisten – darunter so prominente Namen wie Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart und Ludwig van Beethoven – einen zentralen Raum einnahm. Die überwältigende Fülle an Sekundärliteratur zu den *Gradus* liegt in einer ausführlichen Bibliografie vor.<sup>1</sup> Dagegen wurde Fux' Verhältnis zum Generalbass und zur zeitgenössischen Unterrichtsmethode desselben bislang noch nicht zum Gegenstand eingehender Untersuchungen. Dies liegt wohl u. a. daran, dass bisher keine ihm sicher zuzuschreibende Generalbasslehre bekannt war. Auch das Verhältnis zwischen Fux und der Lehrtradition der neapolitanischen Konservatorien ist bislang nur bezüglich der Einflüsse der *Gradus* auf letztere untersucht worden.<sup>2</sup> Dabei ist es wichtig anzumerken, dass sich die Amtszeit Fux' als Hofkapellmeister in

1 Schubert 1992.

2 Vgl. Tour 2015, 193–200, und Bacciagaluppi 2013.

Wien (1715–1741) deutlich mit der Regierungszeit seines Dienstgebers Kaiser Karls VI. als König von Neapel (1713–1735) überschneidet. Während dieser Zeit fand ein intensiver Kulturaustausch zwischen Neapel und den Habsburgischen Erblanden sowie den Ländern der böhmischen Krone statt. So besaß etwa der Kapellmeister der Prager St. Veits-Kathedrale Christoph Gayer (1668?–1734) eine bedeutende Sammlung neapolitanischer Musikalien, die unter anderem Werke von Francesco Durante, Leonardo Leo und Nicola Fago enthielt, alle drei herausragende Vertreter der neapolitanischen Partimentoschule.<sup>3</sup> Die Verbreitung dieser zum Teil schriftlosen Praxis erfolgte allerdings mit Sicherheit auch durch den persönlichen Austausch reisender Musiker. Es ist anzunehmen, dass Fux als wichtigste musikalische Persönlichkeit des Kaiserhofes ebenso über die neapolitanische Praxis informiert war. Fux wiederum war den Meistern der neapolitanischen Konservatorien mit Sicherheit ein Begriff, denn Leonardo Leo besaß ein Exemplar der nur kurze Zeit erhältlichen lateinischen Erstausgabe der *Gradus*.<sup>4</sup> Eine neu aufgefundene Quelle zu Fux' Generalbasslehre (siehe Anhang 1) ermutigt dazu, diese Verbindungsstränge vor allem im Hinblick auf die Rolle des Generalbasses in der Musikausbildung des frühen 18. Jahrhunderts im Folgenden nochmals neu zu verfolgen.<sup>5</sup> Fux selbst ist an der untergeordneten Rolle, die der Generalbass im Zusammenhang mit seinem Namen heute spielt, nicht ganz unbeteiligt, denn er erwähnt den Generalbass und dessen Funktion in der Konstruktion eines musikalischen Satzes in den *Gradus* kein einziges Mal. Selbst wenn man dies vor dem Hintergrund betrachtet, dass die Beherrschung des Generalbasses eine unabdingbare Grundvoraussetzung bildete, die das weitergehende Kontrapunktstudium, wie es in den *Gradus* stattfindet, erst ermöglichte, muss doch diese fehlende Referenz erstaunen.<sup>6</sup> Lorenz Mizler etwa verweist in den Kommentaren zu seiner deutschen Übersetzung der *Gradus* des Öfteren auf seine eigene Generalbasslehre.<sup>7</sup> Allerdings bringt Fux im Untertitel der *Gradus* seine Absicht zum Ausdruck, auf die Behandlung des Generalbasses zu verzichten, wenn er seine Kompositionslehre als »Manuductio ad Compositionem Musicæ Regularem« bezeichnet und sie so von der *Compositio Irregularis* abgrenzt. Fux geht nicht auf diese Terminologie ein, wohl weil sie ihm und seinen Zeitgenossen selbstverständlich schien. Eine seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zirkulierende und in Fux' Umkreis bekannte Kompositionslehre, die in einigen Quellen Antonio Bertali zugeschrieben wird, definiert die beiden Arten musikalischer Komposition folgendermaßen:

3 Vgl. Bacciagaluppi 2013, 318 f.

4 Vgl. Sanguinetti 2012, 68.

5 Der Quellenfund beruht auf der Recherchearbeit zu meiner in Arbeit befindlichen Dissertationsschrift über die Musiklehre Alessandro Pogliettis. Ich möchte mich in diesem Zusammenhang sehr herzlich bei meinem Mentor Felix Diergarten für seine wertvollen Anregungen und die Gespräche mit ihm bedanken, die für mich bei der Arbeit an dem vorliegenden Artikel unschätzbar hilfreich waren.

6 Zur bedeutenden Rolle der *Gradus* in der neapolitanischen Schule, die sich in der Ausbildung zuerst auf den Generalbass anhand der Partimenti stützte, vgl. Tour 2015, 193–200.

7 Vgl. Fux 1742, 3, 59, 123, 168 und 172.

Und ist *Compositio Musicalis* zweierley: alß Regularis, et Irregularis.

Regularis ist dise, welche ohne Basso Continuo oder beÿhülffe eineß accompagniamen-ten für sich selber khan gemacht werden. Irregularis, welche erst durch den unterzogenen Bassum Continuum re(cti)fiziert wirdt, dise ob sie zwär diser zeit wegen ihrer facil(it)et gebräuchig, die Regularis aber und ein besserß fundament zu bekhomen, tauglicher, alß ist nothwendiger für das erste, und disen zu tractiren.<sup>8</sup>

Bertali spricht von zwei Arten der Komposition: der *Compositio Irregularis*, die nur durch den Generalbass ihre Konformität mit der tradierten Lehre erhält, sowie der *Compositio Regularis*, die ohne diesen für sich selbst stehen kann.<sup>9</sup> Der Vergleich zu Monteverdis ›Prima‹ und ›Seconda Pratica‹ mag sich hier aufdrängen, jedoch ist der Ansatz bei Bertali ein gänzlich anderer. Er differenziert im Gegensatz zu Monteverdi lediglich nach der Satztechnik, auch ist keine Rechtfertigung für die Regelabweichungen mehr nötig, da sich diese längst etabliert haben und »wegen ihrer *facil(it)et* gebräuchig« sind.<sup>10</sup> Es handelt sich offenbar auch um zwei unterschiedliche Arten, die Konstruktion eines musikalischen Satzes didaktisch zu erfassen und zu vermitteln, denn Bertali spricht davon, dass die *Compositio Regularis* die Grundlage (»*fundament*«) bildet und daher notwendigerweise zuerst behandelt wird. Was nun die *Compositio Irregularis* betrifft, so lag mit Christoph Bernhards *Ausführlichem Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien* bereits eine detaillierte Beschreibung der satztechnischen Ausnahmen vor.<sup>11</sup> Bernhard, der den Begriff der *Compositio Irregularis* nicht verwendet, spricht davon, dass, die Präsenz einer Generalbassstimme vorausgesetzt, gewisse satztechnische Lizenzen eingeräumt werden.<sup>12</sup> Die dafür notwendige Kenntnis und das Studium des Generalbasses waren, wie oben erwähnt, seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Grundvoraussetzungen, die das weitergehende Kontrapunktstudium erst ermöglichten – im süddeutschen Sprachraum genauso wie in der neapolitanischen Schule.<sup>13</sup>

8 Der Wortlaut folgt dem mit 1676 datierten Exemplar des Stiftes Kremsmünster, Sign. L 67, fol. 8r. Die Ergänzungen in runden Klammern sind der Fassung der Handschrift MH 6273/c der Wienbibliothek (A-Wst) entnommen; vgl. Bertali 1676 sowie Bertali 1693. Eine ausführliche Beschreibung der Kompositionslehre Bertalis findet sich bei Walker 2000, 166–185. Dass diese Lehre Fux maßgeblich beeinflusst hat, lässt sich auch daran ablesen, dass sie sich wesentlich auf das von Fux übernommene System der Kontrapunktgattungen stützt. Außerdem scheint Fux sich auch in seiner Fugentheorie an der Lehre Bertalis orientiert zu haben; vgl. ebd., 324.

9 Vgl. Federhofer 1962, 114.

10 »*facilitet*« (moderne Orthografie: *Fazilität*) bedeutet hier ›Einfachheit‹, von lat. ›*facilitas*‹ (Leichtigkeit).

11 Vgl. Federhofer 1989, 117. Zur Verbreitung der Lehre Bernhards in Süddeutschland und Österreich vgl. Federhofer 1958.

12 »Heute findet man viel der verbohtenen Sprünge in denen *Soliciniis* gegen den *Baß*, welche sich also entschuldigen lassen, daß der *General-Baß* (den ein Organist mit vieren schläget, und also aus dem *Solicinio* ein *Quinque* machet) solche verstecket, doch rathe ich auch solches zu meiden« (Bernhard 1926, 144).

13 Die mittelitalienischen Quellen aus dem Bologneser Raum, allen voran Lorenzo Pennas Traktat *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, behandeln den Generalbass jedoch erst nach einer ausführlichen Abhandlung zum Kontrapunkt. Dort wird offenbar ein anderer methodischer Ansatz verfolgt. Vgl. Penna 1679.

In diesem didaktischen Kontext ist Fux' Generalbassunterricht zu sehen, der im Zentrum der folgenden Betrachtungen stehen wird. Dass die auf die Präsenz eines Generalbasses angewiesene *Compositio Irregularis* zwar einerseits die Kenntnis der *Compositio Regularis* voraussetzt, die Generalbasspraxis aber wiederum eine Grundvoraussetzung für das Erlernen der *Compositio Regularis* darstellt, ist dabei nur ein scheinbarer Widerspruch. Nimmt man die meist spezifisch für Anfänger intendierten Generalbasslehren in Augenschein, so zeigt sich, dass darin gerade zu Beginn die Vermittlung grundlegender Fortschreitungsregeln des Note-gegen-Note-Satzes im Vordergrund steht und somit kontrapunktisches Basiswissen explizit ausgebildet wird.<sup>14</sup> Die bisher vorgeschlagene Übersetzung der »Manuductio Compositionem Musicae Regularem« im Titel der *Gradus* als »Anleitung zur musikalischen Komposition gemäß den Regeln«<sup>15</sup> muss daher notwendigerweise um den Kommentar ergänzt werden, dass es sich dabei um einen Teil eines Gegensatzpaares handelt, dessen Gegenstück, die *Compositio Irregularis*, wohl als »Komposition mit gewissen Freiheiten bezüglich der Regeln« zu bezeichnen wäre. Eine diesen Sachverhalt berücksichtigende Übersetzung von Fux' Spezifikation könnte den Begriff als einen klar umrissenen Bereich der musikalischen Setzkunst folgendermaßen miteinbeziehen: »Handleitung zur *Compositio Musica Regularis*«. <sup>16</sup> So wird deutlich, dass sich Fux in den *Gradus* ausdrücklich nicht um eine allumfassende Kompositionslehre bemüht, sondern auf die Vermittlung derjenigen satztechnischen Fertigkeiten abzielt, die auch die Grundlage einer freieren Kompositionsart bilden.

## 1 Die Handschrift CZ-Bm A 36 648

Im Musikarchiv des Mährischen Landesmuseums (*Moravské zemské muzeum*) in Brno (Tschechische Republik) wird ein Band aus dem ehemaligen Bestand des Brünner Augustinerklosters aufbewahrt, der eine bisher unbekannte Generalbasslehre Johann Joseph Fux' enthält.<sup>17</sup> Es handelt sich um einen querformatigen Quarto-Halblederband aus Kiebitzpapier (schwarz auf braunem Grund) und hellbraunem geprägtem Leder (vermutlich Kalbsleder) über Pappe mit den Maßen 240 x 365 mm. Auf der Außenseite des vorderen Einbanddeckels befindet sich ein aufgeklebtes Papierschild mit der Inschrift »C. Antonius Apponyi« sowie einem darunter gesetzten Ornament und einem kleinen Kreuz in der Mitte am oberen Rand (siehe Abb. 1).

Der Band trägt eine einzige Signatur aus Bleistift, A 36 648 unten auf fol. 1r, die bei der Aufnahme in die Sammlung des Mährischen Landesmuseums vergeben wurde. Das

14 Vgl. Diergarten 2011, 72. Noch Albrechtsberger verweist zu Beginn seiner Kompositionslehre ebenfalls auf die durch das Studium des Generalbasses bekannten Grundlagen: »Aus jeder Generalbaß-Lehre ist bekannt, daß, überhaupt nur acht Intervalle (Zwischenräume) sind, nämlich: die Secunde, die Terz, [...]« (1790, 1).

15 Flotzinger 2009, 143.

16 Mizler wählt einen ähnlichen Weg für seine Übersetzung »Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition«.

17 Ich bedanke mich herzlich beim Musikarchiv des Mährischen Landesmuseums für die Möglichkeit der Einsichtnahme sowie die Überlassung von Scans der Handschrift, insbesondere bei Mgr. Ondřej Pivoda, der mir bei speziellen Fragen behilflich war.

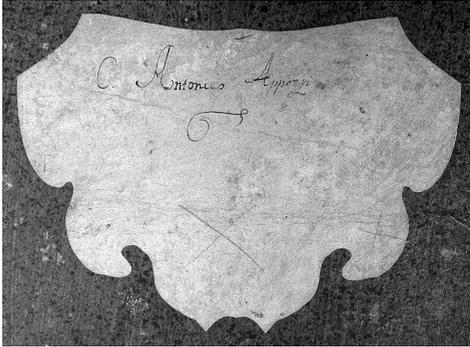


Abbildung 1: Handschrift A 36 648, Papierschild am Einbanddeckel

Wasserzeichen der Bögen besteht aus einer umgürteten heraldischen Lilie mit der Gegenmarke ST B, wobei das S den Stiel des T umschlingt. Dies ist ein Wasserzeichen der Papiermühle von Alois Steinhauser in Lauterach bei Bregenz aus dem Zeitraum von etwa 1750 bis 1798, wobei die datierten Handschriften, die Varianten dieses Wasserzeichens aufweisen, aus dem Zeitraum von etwa 1770 bis 1818 stammen.<sup>18</sup> Bohumír erwähnt den Band erstmals 1943 als dem Bestand des Brünnener Augustinerklosters zugehörig.<sup>19</sup> Der Katalog des Mährischen Landesmuseums, in dem er heute aufbewahrt wird, gibt jedoch als Provenienz die Privatsammlung Štědroň an, die 1972 in das Archiv aufgenommen wurde. Wie und wann der Band in Štědroň Besitz kam, konnte nicht ermittelt werden. Der ursprüngliche Besitzervermerk auf dem Umschlagdeckel ist wahrscheinlich als »Conte Antonio Apponyi« zu lesen und weist auf Graf Anton Georg Apponyi (1751–1817), den Förderer Mozarts und Haydns und Begründer der berühmten Apponyi-Bibliothek.<sup>20</sup>

Der Inhalt der gesamten Handschrift mit den ermittelten Konkordanzanzen ist in Tabelle 1 angeführt.<sup>21</sup> Der erste Abschnitt besteht aus vier Fugensätzen, die Händels erster Suitensammlung von 1720 entnommen sind.<sup>22</sup> Darauf folgen zwei Abschnitte mit zum Teil auch als *Præambulum* bezeichneten Präludien in den 8 Organistentonarten nach der seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gebräuchlichen Ordnung.<sup>23</sup> Für diese Präludien konnte bisher keine Konkordanz ermittelt werden. Ihr Stil weist auf die süddeutsche liturgische Orgelliteratur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie stehen in ihrer Anlage und durch den extensiven Gebrauch von Sequenzmodellen den *Preambuli* des Wiener

18 Die Handschriften mit dem sehr ähnlichen WZ KBM 3 WZ 152 werden auf ca. 1770–1785 datiert. Vergleiche auch KBM 2 WZ 167, KBM 3 WZ 60, KBM 18 WZ FÜS 1/3.

19 Die Brünnener Augustiner-Eremiten hatten ihren Sitz ursprünglich im Konvent St. Thomas innerhalb der alten Stadtmauern. 1783 übersiedelte der Orden in das ehemalige Zisterzienserinnenkloster in Alt-Brünn (Staré Brno); vgl. Štědroň 1943, 1.

20 Štědroň gibt den Besitzervermerk auf dem Papierschild fälschlicherweise als »C. Antonius Appozzi« an und konnte auch die Konkordanzanzen bis auf die Fugen Händels nicht ermitteln: ebd., 2.

21 Die Buchstaben bezeichnen die »Finalis« bzw. den Grundton eines Werkes, Groß- und Kleinschreibung bezeichnet die leitereigene Groß- bzw. Kleinterz.

22 Händel o.J. [1720], im Folgenden als HS bezeichnet.

23 Zum System der Organistentonarten vgl. Barnett 2002.

	Titel	Tonalität	Konkordanz
fol.1v-fol.1r	Prima Fuga Allegro	d	HWV 428/2
fol.1v-fol.4r	Fuga 2 <sup>da</sup> . Alle. <sup>o</sup>	e	HWV 429/1
fol.4v-fol.6r	Fuga 3: <sup>tia</sup> All. <sup>o</sup>	fis	HWV 431/3
fol.6v-fol.8r	Fuga. 4: <sup>ta</sup>	f	HWV 433/2
fol.8v	Præludium 1: <sup>mi</sup> Toni	d	
fol.8v-fol.9r	Præludium 2: <sup>di</sup> Toni	g	
fol.9r	Præludium 3: <sup>di</sup> Toni	a	
fol.9v	Præambulum 4: <sup>di</sup> Toni	e	
fol.9v-fol.10r	Præludium 5: <sup>di</sup> toni	C	
fol.10r	Præludium 6: <sup>di</sup> Toni	F	
fol.10v	Præludium 7: <sup>mi</sup> toni	D	
fol.10v	Prælud: 7: <sup>mi</sup> Toni	D	
fol.11r	Præamb: 8: <sup>vi</sup> Toni	G	
fol.11r	Præamb: 8: <sup>vi</sup> toni	G	
fol.11v-fol.12r	Præamb: 1: <sup>mi</sup> toni	d	
fol.12v-fol.13r	Præamb: 1: <sup>mi</sup> toni	d	
fol.13v-fol.14r	Præamb: 2: <sup>di</sup> Toni	g	
fol.14v-fol.15r	Præ: 3: <sup>di</sup> Toni	a	
fol.15v-fol.16r	Præamb: 4: <sup>di</sup> Toni	e	
fol.16v-fol.17r	Præamb: 5: <sup>di</sup> Toni	C	
fol.17v-fol.18r	Præamb: 6: <sup>di</sup> Toni	F	
fol.18v-fol.19r	Præamb: 7: <sup>mi</sup> Toni	D	
fol.19v-fol.20r	Præamb: 8: <sup>vi</sup> Toni	G	
fol.20v	Fuga	a	72Ver, III/1
fol.20v-fol.21r	Fuga	a	72Ver, III/3
fol.21v	Fuga	e	72Ver, IV/1
fol.21v	Fuga	e	72Ver, IV/2
fol.22r	Fuga ex C	C	72Ver, V/2
fol.22v-fol.23r	Fuga	C	72Ver, V/4
fol.23v-[fol.24r]	Fuga	e	72Ver, XI/2
fol.[24r]	Fuga	B	72Ver, XII/5
fol.[24v]	Fuga	B	72Ver, XII/2
fol.24r-32v			Kapitel 1-13 aus GuFP
fol.32v-41r	Gründlicher Unterricht des General Basses [...] Von Herrn Joann Fux C: S: Maijest.		
fol.41v-fol.52r			Kapitel 14-32 aus GuFP

Tabelle 1: Inhaltsverzeichnis der Handschrift CZ-Bm A 36 648

Hoforganisten Johann Baptist Peyer (um 1670–1733) stilistisch sehr nahe.<sup>24</sup> Direkt darauf folgen neun kurze als »Fuga« bezeichnete Versetten aus Gottlieb Muffats Sammlung von 1726.<sup>25</sup> Den zweiten Teil der Handschrift bildet eine bis auf das Titelblatt und das Vorwort vollständige Abschrift der *Fundamenta Partituræ* Matthäus Gugls<sup>26</sup>, in die zwischen Kapitel 13 und 14 die hier im Anhang 1 wiedergegebene, Johann Joseph Fux zugeschriebene Generalbasslehre<sup>27</sup> eingefügt ist. Deren vollständiger Titel lautet: *Gründlicher Unterricht des General Basses denen anfangern zu gut ans Licht gestellet Von Herrn Joann Fux C:[apellmeister] S:[einer] Majjest:[ät]*.<sup>28</sup>

Aus dem Titel geht bereits die Zugehörigkeit dieser Generalbasslehre zur Tradition der »Fundamenta Partituræ« hervor.<sup>29</sup> Möglicherweise handelt es sich bei dem vorliegenden Text um eine deutsche Übersetzung einer lateinischen Vorlage, was u. a. die etwas ungewöhnliche Formulierung »[Das Intervall xy] ist ein Raum [...]« jeweils zu Beginn der Intervalldefinitionen nahelegt.

Das Manuskript A 36 648 stammt von der Hand eines einzigen Schreibers mit einer sauberen doch in der Musiknotation etwas ungeübten Handschrift, die einen professionellen Kopisten für Musik eher ausschließt. Bei dem Schreiber handelt es sich aber ebenso wohl weder um den Kompilator noch den Nutzer der Handschrift.<sup>30</sup> Korrekturen durch seine Hand wurden nur bei gravierenden Fehlern, die gewöhnlich im Zuge des Schreibvorganges entstehen, vorgenommen.<sup>31</sup> Kleinere Korrekturen wurden von anderer Hand mit Bleistift ergänzt. Darüber hinaus findet sich die Autorenzuschreibung »Haendel« am oberen rechten Rand von fol. 1v, die ebenfalls von anderer Hand mit Bleistift eingetragen und später mit Tinte nachgezogen wurde. Die Seiten fol. 1v bis fol. 23v wurden mit einem Zehn-Linien-Rastral mit jeweils vier Klaviersystemen vorrastriert. Außer dieser später ergänzten Zuschreibung und der Titelangabe zur Generalbasslehre Fux' existieren im gesamten Manuskript keinerlei Hinweise auf die Identität der wiedergegebenen Musikstücke und Traktate. Und obwohl die einzelnen Teile eine deutliche inhaltliche Gliederung aufweisen, ist diese in der Gestaltung des Manuskripts bis auf diese wenigen Ausnahmen nicht erkennbar dargestellt.<sup>32</sup> Dies legt die Vermutung nahe, dass dem Schreiber die Autoren der einzelnen Abschnitte – bis auf Fux – nicht bekannt gewesen sind, da sie möglicherweise in seiner Vorlage nicht entsprechend gekennzeichnet waren. Betrachtet man den Inhalt der Handschrift, so stechen zwei Aspekte besonders hervor:

24 Diese sind ediert in Peyer 1980.

25 Muffat 1726, im Folgenden als 72Ver bezeichnet.

26 Gugl 1757 (1. Auflage 1719), im Folgenden als GuFP bezeichnet.

27 Im Folgenden als FuxGU bezeichnet.

28 Fux wurde 1715 von Kaiser Karl VI. zum Hofkapellmeister ernannt. Daraus kann jedoch kein »terminus post quem« für die vorliegende Generalbasslehre abgeleitet werden, da die Titelbezeichnung durchaus auch aus späterer Zeit stammen kann.

29 Zu diesem Begriff siehe Diergarten 2015 sowie Christensen 2008.

30 Siehe dazu unten, Abschnitt 1.1.

31 Etwa Taktauslassungen, sekund- bzw. terzweise versetzte oder undeutliche Notierung der Notenköpfe.

32 Die Exzerpte aus HS und 72Ver folgen der Anordnung der jeweiligen Druckausgabe, die anonymen Präludien der Reihenfolge der Organistentonarten; zur Gliederung der Traktate siehe Tabelle 2.

1. Die Kompilation wurde offenbar für den Gebrauch durch einen Organisten angefertigt, denn die Auswahl von nach den Organistentonarten geordneten Präludien und Fugen bzw. Versetten als Kurzformen letzterer, sowie die Wiedergabe von Lehrwerken zum Generalbass bilden das Werkzeug und Material, das ein süddeutscher Organist für die Ausübung seiner Tätigkeit und den Unterricht etwaiger Schüler in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts benötigte.<sup>33</sup>
2. Die ermittelten Konkordanzanzen weisen alle auf eine zentrale Figur der Wiener Organistenszene: den kaiserlichen Hoforganisten Gottlieb Muffat. Muffat war seit 1706 nach eigenen Angaben 30 Jahre lang (!) Schüler von Johann Joseph Fux.<sup>34</sup> Von Muffat existiert außerdem eine 1736 datierte handschriftliche und möglicherweise autografe Bearbeitung aller acht Suiten aus HS und der 1735 bei Walsh veröffentlichten Fugen.<sup>35</sup> Ob die Beziehung von Muffat und Händel ausschließlich durch die gegenseitigen musikalischen Zitate geprägt war oder ob darüber hinaus auch persönliche Kontakte bestanden, konnte bis heute weder nachgewiesen noch ausgeschlossen werden. Händel hatte jedenfalls nicht nur Zugang zu den gedruckten Werken Muffats, sondern auch zu handschriftlich überlieferten.<sup>36</sup> Die Wahrscheinlichkeit, dass dies umgekehrt ebenso der Fall war, ist hoch, zirkulierten doch Händels Werke für Tasteninstrumente in ganz Europa, was er selbst in der Vorrede zu HS bezeugt. Gottlieb Muffat und Matthäus Gugl, für die bislang kein persönlicher Kontakt nachgewiesen werden konnte, stehen insofern zueinander in Beziehung, als Gugl in seinem Traktat die Lehre Johann Baptist Sambers zusammenfasst, die wiederum auf derjenigen von Gottliebs Vater, Georg Muffat, beruht.<sup>37</sup>

### 1.1 Gugl und Fux – Die Generalbasstraktate

Der Textteil der Handschrift A 36 648 enthält – wie oben bereits erwähnt – zwei Musiktraktate, die *Fundamenta Partituræ* des Salzburger Domorganisten Matthäus Gugl und eine Johann Joseph Fux zugeschriebene Generalbasslehre. Diese beiden Traktate sind dort in einer komplex verschachtelten Form überliefert (siehe Tab. 2).

Die Abschrift von Gugls *Fundamenta Partituræ* wurde von der dritten Auflage 1757 angefertigt.<sup>38</sup> Daher kann zumindest dieser zweite Teil der Handschrift erst nach diesem Datum entstanden sein. Geht man davon aus, dass die Abschriften der musikalischen Werke von Händel und Muffat zumindest teilweise auf den Druckausgaben basieren,

- 33 Prominente Beispiele dafür sind etwa die von Pater Alexander Giessel im Wiener Minoritenkloster angelegten Sammelbände oder der zwischen 1689 und 1753 insgesamt elfmal aufgelegte *Wegweiser*. Vgl. Riedel 1963; Hewlett 1981.
- 34 Vgl. Dunlop 2013, 54 f.
- 35 D-B Mus.ms.9160; vgl. ebd., 54 f., sowie Baselt 1979.
- 36 Vgl. Wollenberg 1972.
- 37 Zur Überlieferungsgeschichte der Lehre Georg Muffats, insbesondere die Übernahmen in Samber 1704 betreffend, vgl. Federhofer 1964; Horn 2012; Diergarten 2015.
- 38 Dies konnte durch einen textkritischen Vergleich der Druckausgaben mit dem Manuskript nachgewiesen werden. Gugls Traktat wurde insgesamt sechsmal aufgelegt: Salzburg 1719, Augsburg 1727, Augsburg und Innsbruck 1757, Augsburg (und nicht Salzburg, wie Harrandt im *MGG*-Artikel über Gugl angibt, vgl. Harrandt 2002) 1762, 1777 und 1805.

muss man mit einem ›terminus post quem‹ von 1720 bzw. 1726 für den ersten Teil rechnen. Der Schreiber folgte, von kleineren Abweichungen abgesehen<sup>39</sup>, der 3. Auflage von 1757 ziemlich genau – mit einer wesentlichen Ausnahme. In der Druckausgabe aller Auflagen gibt Gugl im 7. Kapitel »Von der Terz« kein Notenbeispiel wie in allen anderen Kapiteln, sondern verweist auf den »Concento ordinario« aus Kapitel 4.<sup>40</sup> In der Abschrift wird stattdessen ein etwas längerer Textabschnitt mit dazugehörigem Notenbeispiel eingefügt, der, bei leichter Verkürzung des Beispiels, jenem aus Fux' Generalbasslehre (Abschnitt »Von der einfachen und doppelten Terz«) entspricht.<sup>41</sup>

Gugl, <i>Fundamenta partituræ</i>		Fux, <i>Gründlicher Unterricht</i>	
Kapitel	Inhalt	Kapitel	Inhalt
1	Grundlagen		
2	„		
3	Intervallqualitäten		
4	Concentus ordinarii		
5	Unisono		
6	Secund		
7	Terz		
8	Quart		
9	Quinta		
10	Sext		
11	Sept		
12	Octav		
13	Non		
		[1]	Unisono, Terz
		2	Quint, Oktav
		3	Sext
		4	Secund
		5	Quart
		6	Sept
		7	Non
			→ 2 (Notenbeispiel)
			→ 4 (Notenbeispiel)
			→ 6 (Notenbeispiel)
			→ 7 (Notenbeispiel)
			→ 9 (Notenbeispiel)
14-32	(wie in Gugl 1757)		

Tabelle 2: Inhaltsübersicht der Abschrift der Traktate in A 36 648, fol. 24r–52r

39 Neben einigen Schreibfehlern ist bei manchen Beispielen ein zusätzliches leeres System oberhalb der Bassstimme hinzugefügt, das für eine Aussetzung für die rechte Hand gedacht war.

40 Vgl. Gugl 1757, 5 f. und 9.

41 Der eingefügte Abschnitt ist in Anhang 3 wiedergegeben.

Umgekehrt sind die am Ende von FuxGU angegebenen Übungsbässe Auszüge aus den Kapiteln 6 bis 13 Gugls und zwar – mit neuerlichen Abweichungen – wieder in der Lesart der 3. Auflage. Zumindest dieser Abschnitt kann daher so nicht zu Lebzeiten Fux' entstanden sein.<sup>42</sup> So bestehen neben dem äußeren Einschub, also dem der Lehre Fux' in die Lehre Gugls, auch zwei innere in beide Richtungen: Der Abschnitt über die Terz von Fux zu Gugl und die Übungsbässe von Gugl zu Fux. Diese beiden Kompilationsprozesse sind mit Bestimmtheit vor dem äußeren Einschub vorgenommen worden, möglicherweise von zwei unabhängigen Kompilatoren, wobei der eigentliche Schreiber der Handschrift aus oben angeführten Gründen – seine Distanz zu den Vorlagen sowie die unsichere Musiknotation, die eine profunde Kenntnis der Materie ausschließt – dafür nicht in Betracht kommt. Eine naheliegende Erklärung wäre das Vorliegen zweier Abschriften – eine von Gugls und die andere von Fux' Traktat – nach diesen ersten Kompilationsvorgängen (für die möglicherweise ein direkter Fux-Schüler verantwortlich zeichnete), wobei in weiterer Folge eine in die andere physisch eingelegt oder -gebunden wurde. Von dieser Vorlage könnte der anonyme Schreiber schließlich A 36 648 angefertigt haben.

Die Generalbassbezeichnung im letzten Abschnitt von FuxGU ab fol. 40v verwendet die von Johann Baptist Samber eingeführten Zeichen in der von seinem Schüler und Nachfolger Gugl in der in den *Fundamenta Partituræ* verwendeten Form, um die Stimmführung und -verteilung anzuzeigen. In den vorhergehenden Teilen werden diese von Fux nicht verwendet. Diese Teile enthalten auch keinerlei direkte Zitate Gugls, wie ebenso Gugls Traktat, von dem oben erwähnten eingefügten Abschnitt mit Notenbeispiel abgesehen, keine direkten Übereinstimmungen zu Fux aufweist. Sowohl Gugl als auch Fux können als Kompilatoren ausgeschlossen werden.<sup>43</sup> Dass es sich bei dem Kompilator um einen Schüler Fux' handelte, wird durch die Bemerkung auf fol. 39r nahegelegt: »die Non in herabsteigen ist *ut Vitios* nach des Hr. *Fuxens* anweißen weil dadurch ein föhler [Fehler] der verborgenen 8tav: begang(en) wird.« Diese Referenz auf die Lehre Fux' ist zwar kein Beleg für ein direktes Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen Fux und dem Kompilator der Handschrift, weist aber auf dessen intensive Beschäftigung mit Fux' Lehre hin.<sup>44</sup> Dass der für den äußeren Einschub verantwortlich Zeichnende trotz mancher unkorrigiert gebliebener Fehler aus der 3. Auflage dennoch mit der Lehre Gugls vertraut war, zeigt ein Blick auf Tabelle 2. Der Einschub von FuxGU wurde keineswegs zufällig etwa in der Mitte von GuFP vorgenommen, sondern ist quasi eine Art Rekapitulation oder alternative Darstellung der Kon- und Dissonanzbehandlung im Generalbass.<sup>45</sup> FuxGU ordnet allerdings die Kon- und Dissonanzen im Gegensatz zu GuFP nicht nach ihrer Größe, sondern ähnlich wie in den *Gradus* nach ihrer Intervallqualität, wobei hier jedoch die Terz gleich zu Beginn behandelt wird, entsprechend ihrer Bedeutung im Generalbass.<sup>46</sup>

42 Einen handschriftlichen Auszug der Notenbeispiele aus Gugls Traktat enthält auch das sogenannte »Rottenbucher Orgelbuch«, geschrieben von Johann Georg Pärtl 1760, das indirekt auf Johann Ernst Eberlin, den Nachfolger Gugls als Salzburger Hoforganist und späteren Domkapellmeister, zurückreicht.

43 Gugl starb bereits 1721, Fux 1741.

44 Fux spricht über das Verbot absteigender Non-Synkopen-Dissonanzen in der 4. Lektion (1. Übung) der *Gradus* (vgl. 1725, 71).

45 Für diesen Hinweis danke ich Felix Diergarten.

	FuxGU	Samber
Beispiel zum Unisono	33r,1/T2	Fig. 10/I(2)
	33r,1/T1	Fig. 10/VII
Beispiele zur Quint und Oktav	34v,1/T1–2	Fig. 28/2
	34v,2	Fig. 18/III
	34v,3	Fig. 18/IV
	34v,5	Fig. 21/II
Beispiele zur Sekunde	36r	Fig. 11–12
Beispiele zur Sext	35r/1,T5–8	Fig. 23/F

Tabelle 3: Konkordanzen zwischen FuxGU und Samber 1704<sup>48</sup>

Am Ende der Darstellung folgen wie oben erwähnt einige Übungsbässe aus GuFP in der dortigen Ordnung nach Intervallgrößen.

Der eigentliche Kern der Lehre Fux' von fol. 32v bis fol. 40r weist einige Übereinstimmungen mit Johann Baptist Sambers »Manuductio ad organum« auf. Diese sind in Tabelle 3 verzeichnet und betreffen die gestochenen Notenbeispiele im ersten Teil von Sambers Traktat.<sup>47</sup> Sie sind bei Fux teils in anderer Reihenfolge und Form, teils auch erweitert, größtenteils aber kürzer dargestellt als bei Samber. Auch die Bezeichnung der einfach bezifferten Bässe als »*Bassus Generalis ordinarius*« findet sich in den Beispielen Sambers. Eine direkte Abhängigkeit der Lehre Fux' von Samber kann dadurch jedoch nicht aufgezeigt werden, da sie sich in anderen Teilen wesentlich von dieser unterscheidet. Es liegt daher nahe, entweder eine gemeinsame Vorlage oder einen Rückgriff Sambers auf eine ihm möglicherweise bekannte Generalbasslehre Fux' anzunehmen.

In beiden Fällen kann für Fux' Generalbasslehre in der Fassung von A 36 648 ein »terminus ante quem« aus dem Erscheinungsdatum 1704 von Sambers *Manuductio* abgeleitet werden. Dass Fux sich einer hypothetischen gemeinsamen Vorlage nach Drucklegung von Sambers Traktat bediente, erscheint möglich, aufgrund des Bekanntheitsgrades von Sambers Werk allerdings unwahrscheinlich. Dieser »terminus ante quem« ließe sich allerdings entkräften, sollte ein Nachweis der betreffenden Auszüge aus Sambers Beispielen in anderen Handschriften des frühen 18. Jahrhunderts gelingen. Über mehrere Überlieferungsstufen hinweg erscheint ein indirekter Einfluss Sambers auf Fux nämlich durchaus denkbar und würde für eine spätere Entstehungszeit sprechen. Die andere Hypothese – ein Rückgriff auf eine präexistente Quelle bzw. die Abhängigkeit Sambers von Fux – erscheint hingegen insofern plausibel, als Samber aus einer anderen großen Generalbasslehre der Zeit schöpft: jener seines Lehrers Georg Muffat.<sup>49</sup> Fux, der 1704 bereits einige Jahre als Hofkomponist tätig war, hat zu dieser Zeit offensichtlich auch

46 Georg Muffat bezeichnet die Terz in der Gegenüberstellung zur Quinte und Oktave im »Concentus ordinarius« ganz zu Beginn seiner Generalbasslehre als »fast die nothwendigste« (1961).

47 Samber 1704.

48 Die Nummerierungen beziehen sich bei FuxGU auf die Zeile in der Edition und den jeweiligen Takt, bei Samber auf die originale Nummerierung der Beispiele. In Klammer gesetzte Nummern bezeichnen nicht eigens nummerierte Beispiele.

49 Vgl. Federhofer 1964, 60–64.

Unterricht gegeben, wie Gottlieb Muffat bezeugt.<sup>50</sup> Die Wege, die hier zwischen dem sogenannten »Salzburger Theoretikerkreis«<sup>51</sup> und der Lehre Fux' aufgezeigt wurden, sind Anlass genug, die bekannten Quellen einer Neubewertung zu unterziehen und die bisher eher regional betrachteten Lehrtraditionen im süddeutschen Sprachraum in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Die vorhandene Abschrift von Fux' Generalbasslehre in A 36 648 ist allerdings in dieser Form jedenfalls erst nach 1757 – dem Zeitpunkt der Drucklegung von GuFP – und damit nach Fux' Tod entstanden.

Zur Frage, wie die Handschrift in den Besitz von Graf Georg Anton Apponyi kam, lassen sich leider nur Vermutungen anstellen, die ohne Kenntnis sogenannter ›hard facts‹ wie etwa der Identität des Schreibers oder Parallelen zu anderen Musikalien aus Apponyis Bibliothek kaum zu belegen sind. Apponyi war einer der bedeutendsten Musikmäzene seiner Zeit und Mitglied der *Gesellschaft der Assoziierten* unter dem Vorsitz Gottfried van Swietens, die sich unter anderem um die Wiederaufführung der Werke Händels bemühte.<sup>52</sup> Apponyi war selbst Musiker, es ist gut vorstellbar, dass er die Handschrift aus diesem Umkreis als Geschenk erhielt. Die Wege zu Fux und insbesondere seinen Schülern der Frühen Wiener Schule sind zahllos.<sup>53</sup> Wie die Handschrift dann aus Graf Apponyis Hand in die Sammlung der Brüner Augustiner gelangte, liegt im Dunkeln.

FuxGU enthält nur wenige Aussetzungen, allerdings ist die Bezifferung wie bei Gugl und Samber so gehalten, dass die Stimmführung meist unmissverständlich angegeben wird. Mehr noch: Wie Georg Muffat und Samber gibt Fux für viele Bässe zuerst die übliche Form (als »Bassus ordinarius« bezeichnet) und eine dreistimmige sowie eine oder mehrere vierstimmige Realisierungen an.<sup>54</sup> Bei den Bässen selbst handelt es sich um die für die ›Partitura-Lehre‹ typischen kurzen Bassmodelle, die aus Sequenzen und Kadenzen bestehen. Fux geht immer wieder sehr deutlich auf praktische Probleme ein, die sich einem Anfänger im Generalbassspiel stellen, etwa die Frage, wie mit aufeinanderfolgenden Grundakkorden über einem sich stufenweise bewegenden Bass umzugehen ist (fol. 34v), oder wie 5-6-Fortschreitungen über einem ebensolchen Bass vierstimmig auszuführen sind (fol. 35r). Das erste längere Musikbeispiel (»*Exempel* von der einfachen und doppelten *Terz*«, fol. 33r), das sich von den folgenden deutlich abhebt, zielt eher auf die Technik am Tasteninstrument ab und richtet sich eindeutig an die im Titel erwähnten »anfänger«. Ein kurzer Hinweis zu einer inhaltlich missverständlichen Stelle sei hier noch hinzugefügt: Die fehlerhafte Notation in den ersten Beispielen auf fol. 37r, bei der die Ultima über der Penultima notiert ist, wurde so aus dem Manuskript in die Edition übernommen. Fux verdeutlicht hier den Gebrauch der konsonanten Quarte (Muffats ›siehe Quart‹).<sup>55</sup>

50 Vgl. Dunlop 2013, 54f.

51 Vgl. Federhofer 1964.

52 Vgl. Griesinger 1810, 67.

53 So stand Apponyi etwa in Kontakt zu Joseph Haydn, der ihm 1793 die sechs sogenannten »Apponyi-Quartette« op. 71 und op. 74 widmete. Haydn wiederum nahm Unterricht bei einem Schüler Gottlieb Muffats, dem Hofkapellmeister und Kapellmeister des Stephansdomes Georg Reutter dem Jüngeren (vgl. dazu ebd., 9f.; Mann 1970, 711). Zu Haydns Kontakt mit der Partimentlehre Porporas vgl. Diergarten 2011.

54 Von Muffats Generalbasslehre existiert im Kloster Nonnberg in Salzburg eine Fassung, die ebenso die Realisierungen nicht in Noten, sondern in vollständiger Bezifferung enthält (vgl. Muffat 2005).

## 2 Die Handschrift A-Wgm 1564 / Schulen

Neben dem neu aufgefundenen Generalbasstraktat FuxGU ist ein weiteres seit längerer Zeit bekannt, das möglicherweise auf Fux zurückgeht. Bereits Eitner zählte es unter Fux' theoretische Werke, es war allerdings seither nie Gegenstand eingehender Untersuchungen.<sup>56</sup> Dies mag an der Tatsache liegen, dass es kommentarlos aus der kurzen Liste der Fux zugeschriebenen Lehrwerke verschwunden ist.<sup>57</sup> Der vollständige Titel lautet »Fundamenta Partituræ [/] Josephi Francisci Fux: [/] Anno Domini [/] 1762«. Diese korrupt anmutende Autorschaftszuschreibung – Fux hatte keine direkten Nachkommen und keine nachweisbaren Verwandten mit entsprechendem Vornamen<sup>58</sup> – zusammen mit der postumen Datierung und dem bisherigen Fehlen jeglichen Hinweises auf eine anderweitig existierende Generalbasslehre Fux' werfen isoliert betrachtet durchaus zurecht Zweifel an seiner Autorschaft auf. Vergleicht man sie mit der Lehre in A 36 648, so lassen sich sowohl grundsätzliche Unterschiede als auch mögliche inhaltliche Konkordanzen beobachten. Neben der Übereinstimmung des – so durchaus häufig gebrauchten – Titels mit GuFP und FuxGU (in deutscher Übersetzung »Grundlagen – oder ›Gründlicher Unterricht« – des Generalbasses«) lassen sich beide Aspekte vor allem an den Beispielen zur Behandlung der Vorhaltsdissonanz der None über einem stufenweise aufsteigenden Bass aufzeigen. Denn sowohl das methodische Prinzip als auch die genaue Stimmführung der Aussetzungen in den beiden Handschriften sind an dieser Stelle zu ähnlich für eine zufällige Übereinstimmung und zu unterschiedlich für eine direkte Abhängigkeit beider Quellen.<sup>59</sup> Die beiden Versionen sind in Beispiel 1 und 2 (umseitig) gegenübergestellt. Eine vergleichbare Aussetzung konnte ich in keiner anderen zeitgenössischen Generalbasslehre nachweisen. Darüber hinaus stehen die beiden Beispiele in derselben Tonart und besitzen dieselbe Länge, die aufsteigende Basslinie betreffend. Durch die neu aufgefundenene Quelle zu Fux' Generalbasspraxis erscheint es lohnend, auch einen neuen Blick auf FuxFP zu werfen. Über die in Umfang und Inhalt beeindruckende Schrift soll hier ein kurzer Überblick gegeben werden. Eine Transkription und eingehendere Betrachtung muss einer eigenständigen Publikation vorbehalten bleiben.

Das erwähnte Traktat ist in einer einzigen Handschrift enthalten, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur »1564 / Schulen« aufbewahrt wird. Es handelt sich um einen querformatigen Quartband mit den Maßen 310 x 220 mm, der 116 Seiten umfasst, die mit Bleistift von späterer Hand bis Seite 112 paginiert sind.

55 Muffat 1961, 43.

56 Vgl. Eitner 1901, 107.

57 Federhofer erwähnt das Manuskript kurz (Muffat 1961, 8) und weist bereits auf die Plausibilität der Annahme hin, es handle sich um eine Generalbasslehre Fux' (Federhofer 1962, 111). Weder in den einschlägigen Musiklexika, noch in den nachfolgenden Fachpublikationen wird es jedoch unter Fux' theoretische Werke gelistet.

58 Federhofer (ebd., 111) bemerkt überdies, dass ein Musiker dieses Namens »gänzlich unbekannt« sei.

59 Siehe Anhang 2 für die Beispiele aus FuxFP. Der unterschiedliche Rhythmus der Synkopationsstimmen in FuxFP findet sich so auch in der Bezifferung des zweiten Beispiels »a 4.« in FuxGU (fol. 39r).



tet (Exemplum Septimum), 5-6-Fortschreitungen über einem stufenweise aufsteigenden Bass (Exemplum Octavum) sowie ein sekundweise abwärts sequenzierter Terzfall mit alternierenden Grund- und Sextakkorden (Exemplum Nonum). Es folgt eine einzelne Realisierung über das letzte Sequenzmodell in der häufiger zu findenden Variante, in der die Sextakkorde durch Quintsextakkorde ersetzt werden. Dieser ganze Abschnitt gleicht in Inhalt und Form den sogenannten ›Regolæ‹ der Partimentolehre, in denen die satztechnischen Grundlagen anhand solcher Fortschreitungsmodelle vorgestellt werden.<sup>66</sup> Der vierte Abschnitt (Seite 70–77) enthält drei längere bezifferte Bässe, von denen die ersten beiden mit einer Aussetzung für die rechte Hand versehen sind. Das Augenmerk scheint hier auf übergebundenen Dissonanzen, ihrer korrekten Vorbereitung, sowie Durchgangsdissonanzen über Orgelpunkten zu liegen, insbesondere in den letzten beiden Beispielen, deren Bassstimmen ausschließlich aus ganzen Noten bestehen. Der fünfte und letzte Teil, betitelt ›Scritto Accompag.‹, reicht von Seite 79–112. Nach Auflistung der Generalbasssignaturen und einer kurzen dazugehörigen, auf Italienisch verfassten Beschreibung<sup>67</sup> folgen ohne weitere Erläuterungen zuerst kurze und einfache, im weiteren Verlauf immer länger und komplexer werdende Bässe, die in ihrem Stil an die neapolitanischen Partimenti aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erinnern. Daran anschließend sind auf den Seiten 110–112 verschiedene Varianten der ›Regola dell’ottava‹ notiert, zuerst in halben Noten in Dur und Moll, danach in Viertelnoten wiederum jeweils in Dur und Moll in den drei verschiedenen Lagen mit deutschem Beschreibungstext. Die Seiten 113–116 sind rastriert, aber sonst unbeschrieben. Viele der vorgestellten Sequenzmuster und Bassmodelle sind zu Beginn des 18. Jahrhunderts in ganz Europa satztechnisches Allgemeingut und können isoliert betrachtet schwerlich dazu dienen, direkte Abhängigkeiten zwischen verschiedenen Traditionen nachzuweisen.<sup>68</sup> Dennoch ist FuxFP in seiner Anlage unter den Generalbasslehren im deutschen Sprachraum singular und weist deutliche Ähnlichkeiten mit den sogenannten ›Zibaldoni‹ auf, also den Lehrbüchern der italienischen, insbesondere der neapolitanischen Partimentotradition.<sup>69</sup> Diese zeigen sich insbesondere in der geringen Anzahl Textkommentare, der Lehre der Oktavregel sowie den modellhaften Bässen im dritten Abschnitt und den längeren Bässen im letzten Abschnitt. Inwiefern diese Ähnlichkeiten auf einen Einfluss der neapolitanischen Lehre schließen lassen und welche Bedeutung dies für die Entwicklung der Generalbasslehre Fux’ hat, soll unter anderem Teil der folgenden Betrachtung sein.

### 3 Fux und die neapolitanische Lehre

Ein weiteres Lehrwerk Fux’, das sogenannte *Singfundament*, hat sich in mehreren Handschriften erhalten. Im Gegensatz zu seiner Generalbasslehre wurde es wie die *Gradus*

66 Eine ausführliche Darstellung solcher ›Regolæ‹ bringt Giorgio Sanguinetti (2012, 99 ff.).

67 »La Terza Maggiore consta di 2<sup>di</sup> toni / la 3 minore di noe mezza la Sex / Maggiore Consta di 4 toni e meza, la minore di 4 toni«.

68 Zur Geschichte der sogenannten ›moti del basso‹ vgl. Tour 2015, 131 f.

69 Vgl. dazu Sanguinetti 2012, 54.

noch im Umfeld Haydns und Schuberts rezipiert.<sup>70</sup> Die Textvarianten und offensichtlichen Umstellungen, die man dort wie in den beiden Generalbasshandschriften findet, haben ihren Ursprung in der Überlieferungssituation, denn die erhaltenen Abschriften gehen mit großer Wahrscheinlichkeit nicht zur Gänze auf ein Autograph Fux' zurück, sondern auf Unterrichtsabschriften seiner Schüler, wobei entweder diese oder Fux selbst im Laufe seiner Unterrichtstätigkeit immer wieder Änderungen am Lehrmaterial vorgenommen haben.<sup>71</sup> Betrachtet man die inhaltliche Gesamtheit der Fux zugeschriebenen handschriftlichen Traktate, also des Singfundaments und der beiden Generalbasslehren, so zeigt sich eine erstaunliche Parallele zur neapolitanischen Lehrpraxis, deren Grundlagen die ›Solfeggi‹ einerseits und die ›Partimenti‹ andererseits bildeten. Damit erscheint auch die Intention und Bedeutung der *Gradus* in neuem Licht.<sup>72</sup>

Ein Vergleich der Bassmodelle aus der Handschrift »1564 / Schulen« mit den erschlossenen neapolitanischen Quellen konnte allerdings – abgesehen von den erwähnten stilistischen Ähnlichkeiten – bislang keine direkten Übereinstimmungen aufzeigen. Die Frage nach Fux' Autorschaft wiederum wird relativiert, wenn man die Überlieferungssituation handschriftlicher Quellen im Allgemeinen und der Partimenti im Speziellen betrachtet. Jene ist nämlich selbst bei vorhandenen und stichhaltigen Zuschreibungen nicht zweifelsfrei feststellbar.<sup>73</sup>

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob denn Fux selbst durch die Kenntnis der neapolitanischen Lehre beeinflusst wurde und inwiefern sich diese Einflüsse möglicherweise auch in den *Gradus* manifestieren, die wiederum den Unterricht der neapolitanischen Meister direkt geprägt hatten.<sup>74</sup> Eine ausführliche Untersuchung diesbezüglich muss künftigen Studien vorbehalten bleiben, jedoch sei hier bereits darauf hingewiesen, dass Übereinstimmungen zu Modellen der Partimentolehre, wie sie exemplarisch von Felix Diergarten für Kompositionen Joseph Haydns oder von Robert Gjerdingen für Georg Reutter den Jüngeren nachgewiesen wurden, ohne längere Suche auch bei Fux zu finden sind.<sup>75</sup> Dieser Nachweis allein ermöglicht zwar noch keine weiterreichende Bewertung, da es sich wie oben bereits erwähnt um auch andernorts nachweisbare Satzmodelle handelt. Einige wenige beachtenswerte Stellen aus Fux' kompositorischem Schaffen seien hier dennoch kurz angeführt. Sie zeigen, wie selbstverständlich und souverän Fux mit jenen

70 Vgl. Mann 1989. Ob es sich bei den in Traegs Verzeichnis angeführten handschriftlichen *Fundamenta Musica* ebenso um dieses Singfundament oder eine Generalbasslehre handelt, ist unklar. Vgl. Weinmann 1973, 231.

71 Ein weiteres Beispiel für Fux' Unterrichtsmaterial sind die Beispiele von Bononcini enthaltenden *Exempla dissonantiarum ligatarum et non ligatarum* (ediert in Federhofer 1969). Vgl. Federhofer 1992, 6.

72 Darauf hat bereits Felix Diergarten hingewiesen: »The problems [...] with regard to Fux's book (the lack of practical instruction in dissonance treatment and diminution and the fixation on the old modes) disappear if one adds partimento tradition and partimento counterpoint as another piece of the mosaic of traditions that characterize eighteenth-century Viennese compositional theory« (2011, 72).

73 Zu diesem Problem vgl. Sanguinetti 2012, 48.

74 Vgl. Tour 2015, 193–200.

75 Diergarten hat diesbezüglich bereits auf eine Stelle in Fux' *Te Deum* aufmerksam gemacht; vgl. 2011, 73; Gjerdingen 2007, 101 f.

Mitteln arbeitet, die so typisch für den italienischen Stil um 1700 sind und maßgeblich zu dessen Popularität in ganz Europa beigetragen haben. Dazu gehört etwa das kurze instrumentale Zwischenspiel aus Fux' Requiem von 1720, das in Beispiel 3 dargestellt ist.

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat). The Cello part is written in bass clef and includes figured bass notation: ♭7 6 7 6 | 7 6 ♭ ♭6 | 7 6 7 6. The other instruments are written in treble clef.

Beispiel 3: Johann Joseph Fux, Requiem für die Kaiserinwitwe Eleonora Magdalena Theresia (K 52; 1720), *Dies Iræ*, T. 182–184

Die erste Violinstimme bildet darin eine Vorhaltskette mit Septimendissonanzen zum Bass, die in der zweiten Violine mit parallelen Terzen zum Bass aufgefüllt wird. Die Achtdiminution in der Organostimme lässt sich aber auch auf einen Quintfall mit Septakkorden zurückführen.

Beide Varianten sind seit dem 17. Jahrhundert gebräuchliche Satzmodelle und omnipräsent in den ›Regolæ‹ der Partimentolehre. Man beachte die synkoptierten Nonendissonanzen in der Viola, die – nebenbei bemerkt – nicht in der originalen Generalbassbezeichnung erscheinen. Wie oben in Fußnote 44 erwähnt verbietet Fux andernorts ausdrücklich die Nonen-Synkopendissonanzen in absteigender Bewegung, weil dadurch im Fundamentalsatz verdeckte Oktavparallelen entstehen. Anscheinend entschuldigt dies hier der nachschlagende Grundton im Quintfall, denn auch FuxGU führt absteigende Beispiele an, die durch das Ausweichen der Bassstimme in den Grundton eines dadurch neu entstehenden Septakkords auf der jeweils letzten Achtel-Zählzeit legitimiert werden (siehe die Beispiele von fol. 39r bis 40r im Anhang 1). Ein anderes, weit verbreitetes Satzmodell, den sekundweise abwärts versetzten Terzfall mit Quintsextakkorden und der dafür typischen Diminution in Achtelnoten, verwendet auch Fux häufig. Angeführt ist ein Beispiel aus seiner *Missa Gratiarum actionis* in Beispiel 4, sowie zum Vergleich je ein Beispiel Durantes (Bsp. 5) und Händels (Bsp. 6).<sup>76</sup>

Das zu Grunde liegende Satzmodell beschreibt Fux auch in den *Gradus*, im Kapitel über die dreistimmige Fuge (siehe Bsp. 7).<sup>77</sup> Gerade dieses Beispiel zeigt, dass auch die *Gradus* von Modellen der Generalbasslehre und -praxis durchwandert sind – oder umgekehrt: dass derlei Modelle auch durch das Studium der *Gradus* erlernbar waren.

<sup>76</sup> Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 252.

<sup>77</sup> Fux 1725, 158.

Beispiel 4: Johann Joseph Fux, *Missa Gratiarum actionis* (K 27; 1716), *Gloria*, T. 143–145<sup>78</sup>

Beispiel 5: Francesco Durante, »Regola« Nr. 35 »Sopra l'istessa 5a e 6a in altro modo«, Beginn<sup>78</sup>

Beispiel 6: Georg Friedrich Händel, Partimentofuge in G-Dur, T. 28–30 (nach Holtmeier/Menke/Diergarten [2013], 310)

Beispiel 7: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Beispiel zur Quintsext-Sequenz in der dreistimmigen Fuge<sup>80</sup>

Die Schlussfuge des *Gloria* aus der *Missa Gratiarum actionis*, die gänzlich auf diesem Sequenzmodell und den dazugehörigen Umkehrungen basiert, ist ein treffliches Beispiel für Fux' praktische Anwendung des auch in den beiden Generalbasslehren vorgestellten Satzmodells in einer größer dimensionierten Komposition. Er muss jene Modelle bereits in seiner eigenen Ausbildung, die wohl in der Tradition der süddeutschen Orgelschule stattgefunden hat, kennengelernt haben.

Ein weiterer Ansatzpunkt um den bedeutenden Einfluss nachzuweisen, den die Generalbasspraxis auf den Komponisten Fux hatte, wäre eine systematische Untersu-

78 Es handelt sich um ein instrumentales Zwischenspiel in der Schlussfuge *Cum Sancto Spiritu*.

79 Ediert in: Gjerdingen (o.J.), <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/regole/44DurReg/44DurReg.htm>

80 Ebd.

chung seiner Fugenexpositionen. Denn im Gegensatz zu seiner zum zeitgenössischen Schrifftum etwas isoliert stehenden Fugentheorie in den *Gradus*<sup>81</sup> finden sich in Fux' Werken sehr wohl Fugenexpositionen, die auf dieselben Muster, die auch den Partimentofugen zugrunde liegen, zurückgeführt werden können. Neben der erwähnten »Cum Sancto«-Fuge aus der *Missa Gratiarum actionis* soll hier noch der Beginn der Fuga aus dem *Harpeggio* E 114 angeführt sein (siehe Bsp. 8). Er beruht auf einem sequenziellen Thema, dessen »Contrasubjectum« – um mit Fux zu sprechen – eine in Gegenbewegung geführte Komplementärstimme in alternierenden Terzen und Dezimen zum Hauptthema bildet. Das Modell des Kontrasubjekts entspricht dem im Anhang 2 wiedergegebenen Bass Nr. 13 aus der Handschrift »1564 / Schulen«, während das Thema selbst mit der sprunghaften Achteldiminution wesentlicher Bestandteil der ›Regolæ‹ der Partimentolehre ist (siehe Bsp. 9).



Beispiel 8: Johann Joseph Fux, *Harpeggio* E 114, Beginn der Fuga<sup>82</sup>



Beispiel 9: Francesco Durante, *Regola* 33 »Della formazione della 7a e 6a«, Ausschnitt<sup>83</sup>

Bei derartigen Übereinstimmungen stellt sich selbstverständlich immer die sprichwörtliche Frage nach der Henne und dem Ei, denn die hier zugrundeliegenden Satzmodelle sind zu Beginn des 18. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch den Einfluss Arcangelo Corellis und Bernardo Pasquinis<sup>84</sup> – bereits kompositorisches Allgemeingut geworden. Eine aussagekräftigere Übereinstimmung liegt hingegen in der Methode, wie diese Modelle in FuxFP verwendet werden, denn die dort im letzten Abschnitt enthaltenen längeren Stücke sind – wenn auch nicht als solche bezeichnet – in ihrem Wesen nichts anderes als Partimenti. Auch die am Ende des Buches angeführten Versionen der Oktavregel, die bereits die weiterentwickelte Form mit Terzquartakkorden aufweisen, weisen in diese Richtung.<sup>85</sup>

81 »Fux's theory of fugue is not based on the work of any particular theorist; in fact, scarcely a single idea, term, or rule can be traced either directly or indirectly to another author.« (Walker 2000, 317) Dies steht allerdings im Widerspruch zu einer anderen Beobachtung Walkers, die auf den Einfluss Bertalis auf Fux' Fugentheorie hinweist. Vgl. Fußnote 8.

82 Die vermutlich von Gottlieb Muffat stammenden Verzierungszeichen sind hier nicht wiedergegeben.

83 Ediert in: Gjerdingen (o.J.), <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/regole/41DurReg/41DurReg.htm>

84 Zur Bedeutung Pasquinis für die Entwicklung der Partimentolehre vgl. Sanguinetti 2012, 20–23.

85 Zur Geschichte der Oktavregel vgl. Jans 2007.

## 4 Conclusio

Die beiden Quellen zu Fux' Generalbasslehre – in ihrer jetzigen Form sicher nach Fux' Tod entstanden – tragen einen weiteren wesentlichen Teil zum durch jüngere Forschung zunehmend klarer werdenden Bild bei, das den Kompositionsunterricht Fux' nachzeichnet.<sup>86</sup> Sie untermauern die bereits von Felix Diergarten vorgestellte These, dass ein von praktischem (Generalbass-)Training am Tasteninstrument und schriftlichem Kontrapunkt im strengen Stil getragener Unterricht die mehrfach beobachteten ›Unzulänglichkeiten‹ der *Gradus* (verstanden als eine umfassende Anleitung zur Komposition, als die sie ja nie gedacht waren) größtenteils ausräumen kann.<sup>87</sup> Insbesondere sollte der Fund der Quelle FuxGU in der Handschrift A 36 648 dazu motivieren, der bereits bekannten Generalbasslehre Fux' FuxFP neuerlich Beachtung zu schenken. Wenn auch die Entwicklung des Fux'schen Generalbassunterrichts nicht vollends an den beiden peripheren Quellen abgelesen werden kann, so bilden diese durch die hier aufgezeigten Verbindungsstränge dennoch eine wichtige methodologische Brücke von der *Partitura-* zur *Partimento-*lehre.<sup>88</sup> Diese Veränderung, die sich an Fux' Lehrweise im Laufe der Zeit vollzogen hat, zeigt jedenfalls, dass der in Italien und insbesondere in Neapel vertretene pädagogische Ansatz durch Fux auch im deutschen Sprachraum Fuß fassen konnte. Dem *Generalbasslehrer* Fux, der bisher im Schatten des seit der Veröffentlichung der *Gradus* so prominenten *Kontrapunktlehrers* Fux stand, wird durch die neu aufgefundene Quelle gestiegene Bedeutung zuteil. Dadurch wird auch dem sich seit einigen Jahren vollziehenden Wandel unseres Fux-Bildes ein weiterer wesentlicher Anstoß gegeben. Die erst kürzlich wiederholte Behauptung, »daß er [Fux] den Generalbaß nicht auf gleicher Ebene wie den Kontrapunkt eingestuft haben dürfte, und zum anderen, daß man nicht, wie es ebenfalls oft geschieht, ohne weiteres von ›Generalbaßkomposition‹ (bestenfalls in einem übertragenen Sinn) sprechen kann«<sup>89</sup>, zeugt von dem immer noch verbreiteten Missverständnis, dass beide Bereiche auf unterschiedlichen Voraussetzungen – in der Sprache des 18. Jahrhunderts: *Fundamenta* – beruhen. Dem kann nun konkretes Quellenmaterial zu Fux' Generalbassanschauung entgegengehalten werden. Die beigelegte Edition eröffnet der Forschung die Möglichkeit, weitere mit Fux in Verbindung stehende Quellen zu identifizieren, insbesondere Spuren seiner Generalbasslehre in der Wiener Kompositionstheorie und -lehre des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.

86 Jen-yen Chen hat kürzlich eine Quelle Wagenseils zu dessen Kontrapunktunterricht bei Fux vorgestellt (Chen 2012).

87 Vgl. Diergarten 2011, 73.

88 Zum Verhältnis dieser beiden Traditionen vgl. Christensen 2008, 31.

89 Flotzinger 1995, 113 f.; zitiert aus: Flotzinger 2015, 24.

## ANHÄNGE

### Editionsrichtlinien

In einer diplomatischen Übertragung der handschriftlichen Texte wurde versucht, möglichst viele Eigenheiten der in deutscher Kurrentschrift verfassten Vorlagen beizubehalten. Dazu gehören die in allen Fällen buchstabengetreue Wiedergabe, die Beibehaltung der oft inkonsequenten Groß- und Kleinschreibung (soweit erkennbar) und der Interpunktion sowie die Unterscheidung von kurzem und langem ›s‹. Die Musikbeispiele wurden mit ihren originalen Notenwerten, den originalen Notenschlüsseln und Taktvorzeichnungen transkribiert. Die Taktstrichsetzung und Balkung folgt ebenso der Vorlage, nicht jedoch die Richtung der Notenhäse (aus typographischen Gründen).

- Abbiatiurschleifen werden in runden Klammern ausgesetzt, Verdopplungsstriche werden teils wiedergegeben, teils ebenso in runden Klammern ausgesetzt.
- Hervorhebungen in der Vorlage, meist durch die Verwendung von Antiqua-Schrift, sind hier kursiv wiedergegeben.
- Die Zeilenumbrüche im Text folgen der Vorlage, die Musikbeispiele sind hingegen aus typographischen Gründen ohne Rücksicht auf jene gesetzt.
- Die Anordnung der Generalbassbezeichnung werden der Vorlage soweit als möglich nachempfunden, auf die sonst übliche Teilung einer Zifferngruppe über einer längeren Note wird daher meist verzichtet.
- Sonstige Ergänzungen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern.





von vier stimmen  $\frac{8}{3} \frac{3}{5} \frac{5}{8} \frac{8}{3} \frac{3}{5}$  wenn anstatt der *Quint* die *Octav* verdoppelt wird  $\frac{8}{3}$ .  
 zwey oder mehr *Quinten* oder *Octaven* unmittelbahr sich folgend in der bewegung  
 find falſch es mag un gefchehen in anfehung der grundt Note in *Baß* oder in an//  
 fehung etwas andern. dahero wen der *Componiſt* zwey oder mehr *Quinten* sich unmitll//  
 bahr auf ein ander folgend in den *Generall Baß* fezet, folget nicht daraus das fie  
 follen in der rechten bewegung genohmen werden. fondern eine folche Note zeigt nur  
 die ordentliche zufamen ſtimung oder gleichſtimung feye zu nehmen. die *Quint* und  
*Octav* wird verhütet, durch die widrige bewegung, und durch die auflöfung der *Quint*  
 in die *Sext* und der *Octav* in die *Terz* etc:

[fol.34v]

offene falſche Quinten.      offene falſche Octaven:      verborgene Quinten      verborgene Octaven.

mit 3 Stimmen      mit 4 Stimmen

mit 3 stimmen, mit 4 Stimmen

mit 4 Stimmen

falſche quint aber nicht bereit





â 4. Voc:

â 3.      a 4.

[fol.36v]

die 5.<sup>te</sup> ubung von der quart. die quart ist ein raum welche den vierd||

ten orth von der grundt *Noten* einnimbt, oder die quart ist ein vermischter Raum, zu weilen gleichftimig, bis weilen ubellautend. Sie hat eine vollkomene *Terz* und einen halben *Tbon*,

dazumahl ist die quart einftimig, wen sie zufalliger weise mitten in den gefang

ein kombt, daß so ich aus dem C. herunter fteige ins G. doch so das dz C. bleibe,

die einftimige quart, wird in einen dreÿ ftimigem gefang auf folgende weise genohmen

$\frac{6}{4}$  oder  $\frac{4}{6}$  in einen vierftimigen gefang  $\frac{8}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{6}{6}$   $\frac{4}{8}$  etc: die ubellaudente *quart* welche in der

vorher gehenden *Noten* zu bereitet ist, wird nicht von neuen geschlagen, sondern ent||

//springt aus der vorhergehenden *Noten*. sie wird durch die 8<sup>tav</sup> 6. 3. und 5 zubereitet,

und wird darnach in die kleine *Terz* bis weilen in die *Sext* durch einen sprung aufge||

//loft. die quart wird in einen dreÿftimigen gefang auf folche weise genohmen  $\frac{5}{4}$  oder  $\frac{4}{5}$ .

in die vierftimen setze die *Octav* auf folche weise darzu  $\frac{8}{4}$  oder verander so  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{8}{4}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{8}{5}$ .

wen nach der 43. wiederumb 43 folget, gebe acht, damit du nicht die *quart* in die *Tertz* auf||

Lofest, welche wegen der folgenden *Noten* ubel klingen wolte. die falsche *quart* ist, welche

von der vollkomnen *Terz* noch einen *Ton* hat: als *F* und *H. C. fis., H.E. D. gis. etc:*

von dreÿ Stimen wird sie also genohmen  $\frac{4\#}{2}$  oder  $\frac{2}{4\#}$  oder bifweillen  $\frac{6}{4\#}$   $\frac{4\#}{6}$  . in

vierftimen  $\frac{6}{2}$   $\frac{4\#}{4}$  oder  $\frac{2}{6}$  oder  $\frac{2}{4\#}$  .

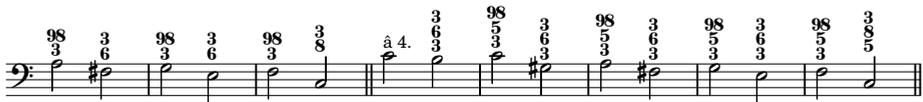






die 7<sup>te</sup> ubung von der Non, oder doppelten Secund. die Non ist ein Raum, welche den Neundten Orth von der grundt Noten und von der 8:<sup>tav</sup> den anderten innen hat. die Non ist ubellautend, und wird dazumahl gefezt, wen sich der Bafs aus einer Note in die andere bewegt, zum unter fcheid der Secund welche Note eben zu theilen gefezet wird. die Non nimbt in dreÿftimen die Terz oder die decima an  $\frac{9}{3} \frac{10}{9}$  in vier ftimen auf folgende arth  $\frac{9}{5} \frac{5}{9} \frac{3}{9}$  oder  $\frac{12}{9}$  bis// weilen  $\frac{9}{3} \frac{9}{4}$ . die Non wird der Regel nach in die 8:<sup>tav</sup> aufgelöfet, im Lauff auch in einen andern Thon als Sext oder Terz etc:

[fol.38v]



die Non klinget zierlich mit der quart oder undecima, welche von vier ftimen die quint in die mitte an nimet am Ende entweder oben oder unten.





*vel sic*

à 3. V:

à 4. Voc:

Ordinari Bafs  
in aufsteigen  
und absteigenden  
Notten

98 98 98 98 98 98 98 98 98 98 98 43  
76 76 76 76 76 76 76 76 76 76 76

a 3 V:

3 9810 98109810 98109810 98109810 10 10 10 10 43  
8 76 76 76 76 76 76 76 98 98 98 98 87  
5 3 3 3 3 3 3 3 76 76 76 76 5

a 4: V:

*Vel sic*

10-5 10-5 10-5 8 768 768 98 98 98 76 76 76  
983 983 983 3-6 3-6 76 76 76 3 3 3  
768 768 983 983 3 3 3 98 98 98

[fol.40r]

Wird zierlich geschlage(n)  
durch Verwexlung  
der zieffern

43 43 43 43 43 43 43 43 98 98 5 43 98 43 98  
98 98 98 98 98 98 98 98 5 43 98 6 43 43







[5]

Musical notation for exercise [5] in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise consists of a single line of music with the following fingering: 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 5 6 6 5.

[6]

Musical notation for exercise [6] in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise consists of two lines of music with the following fingering: 5 43, 5 43, 5 43, 5 43, #5 4, 1 3, 6 5, 4 3, 6 5, 43, 4, 1 3, 6 5, 5 4, 3, 6 5, 5 3, 6 4, 5 4, 3.

[7]

Musical notation for exercise [7] in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise consists of a single line of music with the following fingering: 5 3, #4 2, 6, 7 1 6, 7 3, 6 4, 1 7 5, 4 3.

[8]

Musical notation for exercise [8] in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise consists of a single line of music with the following fingering: 3 4 2, 6 5, 4 2, 6 5, 4 2, 6 5, 4 2, 6 5, 4 2, 6, 7 6, 4 3, 5 4 3, 6 5 4, 5 4 3, 8 5 3, 1 7, 6 5 4, 5 4 3.

[9]

Musical notation for exercise [9] in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise consists of two lines of music with the following fingering: 5 3, 4 2, 6 5, 9, 8, 6 5, 6 5, 9 4, 8 3, 6 5, 9 4, 8 3, 4 3, #4 1 3, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 9 4, 8 3, 9 8, 7 3, 6 4, 5 4 3.

[10]

Musical notation for exercise [10] in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise consists of two lines of music with the following fingering: 3 6, 7 6, 6 5, 9 8, 1 7 5, 6 4 2, 7 6, 7 6, 1 6 4, 4 1, #4 2, 6 5, 7 6, 7 6, 1 6 4, 5 4, 7 6, 6 4, 5 4.

[11]

Exercise [11] is a two-staff piece in C major, 2/4 time. The upper staff consists of whole notes with the following fingering numbers above them: 56, 76, 76, 76, 76, 76, 76, 43, 7/5, 43. The lower staff consists of eighth notes with the following fingering numbers above them: 56, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 43, 7/5, 43.

[12]

Exercise [12] is a two-staff piece in C major, 2/4 time. The upper staff contains eighth notes with fingering numbers: 6, 4 6, 4 6, 4 6, 4 6, 4 6, 4 3, 6 5, 4 3, 6 5, 4 6. The lower staff contains eighth notes with fingering numbers: 4 3, 6 5, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 6 5, 4 3.

[13]

Exercise [13] is a two-staff piece in C major, 2/4 time. The upper staff contains eighth notes with fingering numbers: 5 6, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7. The lower staff contains eighth notes with fingering numbers: 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 43, 7/5, 43.

[14]

Exercise [14] is a two-staff piece in C major, 2/4 time. The upper staff contains eighth notes with fingering numbers: 6 6, 4 6, 9 6, 4 6, 9 6, 9 6, 9 6, 9 6, 6 4, 5 3. The lower staff contains eighth notes with fingering numbers: 6 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6 6, 87, 43.

[15]

Exercise [15] is a two-staff piece in C major, 2/4 time. The upper staff consists of whole notes with the fingering number 56 above each note. The lower staff consists of whole notes with the fingering numbers 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56, 87, 43 above each note.

Anhang 2b: Beispiele zur synkopierten None aus dem 3. Abschnitt der Handschrift A-Wgm 1564 / Schulen

[S.63]

*Exemplum 5<sup>tum</sup>*

Musical score for *Exemplum 5<sup>tum</sup>*. The score consists of six staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. Above the first staff, there are seven measures with the number '98' over '43' above each measure. Above the last staff, there are seven measures with the number '98' over '76' above each measure, and the eighth measure with '98' over '10'. Above the eighth measure of the last staff, there is a '5' over '43'.

[S.64]

*Exemplum 6<sup>tum</sup>*

Musical score for *Exemplum 6<sup>tum</sup>*. The score consists of six staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. Above the first staff, there are seven measures with the number '98' over '43' above each measure. Above the last staff, there are seven measures with the number '98' over '76' above each measure, and the eighth measure with '98' over '10'. Above the eighth measure of the last staff, there is a '5' over '43'.



## Abkürzungsverzeichnis

FuxGU: Johann Joseph Fux, *Gründlicher Unterricht* (A 36 648)  
 FuxFP: Johann Joseph Fux, *Fundamenta Partituræ* (1564/Schulen)  
 Gradus: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*  
 GuFP: Gugl 1757  
 HS: Händel o.J. [1720]  
 KBM: Kataloge Bayerischer Musiksammlungen  
 72Ver: Muffat 1726  
 WZ Wasserzeichen

## Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig: Johann Breitkopf.
- Bacciagaluppi, Claudio (2013), »The Circulation of Sacred Music from Habsburg Naples (1707–1734)«, in: *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29/Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 824), hg. von Tassilo Erhardt, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 317–326.
- Barnett, Gregory (2002), »Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 407–455.
- Baselt, Bernd (1979), »Muffat and Handel: A Two-Way Exchange«, *The Musical Times* 120/1641, 904–907.
- Bertali, Antonio (1676), *Instructio Musicalis*, Ms. = A-Kr Sign. L 67.
- Bertali, Antonio (1693), *Regulæ Compositionis*, Ms. = A-Wst Sign. MH 6273/c.
- Chen, Jen-yen (2012), »Wagenseils a-capella Messe und die Fux'sche Lehre«, in: *Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert* (= *Im Schatten des Kunstwerks* 1), hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 143–157.
- Christensen, Thomas (2008), »Fundamenta Partituræ: Thorough Bass and Foundation of Eighteenth-Century Composition Pedagogy«, in: *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, hg. von Sean Gallagher und Thomas Forrest Kelly, Cambridge (MA): Harvard University Press, 17–40.
- Diergarten, Felix (2011), »The True Fundamentals of Composition: Haydn's Partimento Counterpoint«, *Eighteenth-Century Music* 8, 53–75.
- (2015), »Beyond ›Harmony‹. The Cadence in the Partitura Tradition«, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 59–84.

- Dunlop, Alison J. (2013), *The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690–1770)*, Wien: Hollitzer.
- Eitner, Robert (1901), *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Federhofer, Hellmut (1958), »Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts«, *Die Musikforschung* 11, 264–279.
- (1962), »Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker«, in: *Hans Albrecht in Memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, hg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase, Kassel u. a.: Bärenreiter, 109–115.
- (1964), »Ein Salzburger Theoretikerkreis«, *Acta Musicologica* 36, 50–79.
- (1969), »Drei handschriftliche Quellen zur Musiktheorie in Österreich um 1700«, in: *Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 139–151.
- (1989), »Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz«, *Die Musikforschung* 42, 110–127.
- (1992), »Fux und die Gegenwart«, in: *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, hg. von Harry White, Aldershot: Scolar Press, 1–17.
- Flotzinger, Rudolf (1995), »Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux (1660–1741)«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 10, Wien: WUV-Universitätsverlag, 92–115.
- (2009), »Johann Joseph Fux, der durchaus Fortschrittliche«, in: *Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz. Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter: vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende*, hg. von Karl Acham, Wien u. a.: Böhlau, 137–145.
- (2015), »Fux-Bilder. Zwischenbilanzen, Beiträge und Anregungen«, in: *Johann Joseph Fux – Der Komponist. Referate des internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010*, hg. von Klaus Aringer, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 11–38.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 12–55. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/244.aspx>
- Fux, Johann Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum, Sive Manu ductio ad Compositionem Musicæ Regularem*, Wien: Johann Peter van Ghelen.
- (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*, übers. v. Lorenz Christoph Mizler, Leipzig: Mizlerscher Bucherverlag, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1984.
- Gjerdingen, Robert (2007), »Partimento, que me veux-tu?«, *Journal of Music Theory* 51, 85–135. <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/papers/pubpapers/QueMeVeux-Tu.pdf>

- (Hg.) (o.J.), *Monuments of Partimenti. First in a Series Presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training Of European Court Musicians*. <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>
- Griesinger, Georg August (1810), *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Gugl, Matthäus (1757), *Fundamenta partituræ in compendio data. Das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, Den General-Baß, oder Partitur, nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lernen*, 3. Aufl., Augsburg und Innsbruck: Joseph Wolff.
- Händel, Georg Friedrich (o.J. [1720]), *Suites de Pieces Pour le Clavecin*, London: Cluer.
- Harrandt, Andrea (2002), Art. »Gugl, Matthäus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 8, 203.
- Hewlett, Walter B. (1981), *The Vermehrter [...] Wegweiser of 1698: A Translation and Commentary*, Diss., Ann Arbor: Univ. Microfilms.
- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Horn, Wolfgang (2012), »Georg Muffats Kompositionslehre. Bemerkungen zu dem lateinischen Text in der Quelle D-B Mus. ms. 6712«, in: *Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert (= Im Schatten des Kunstwerks 1)*, hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 87–105.
- Jans, Markus (2007), »Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave«, in: *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory (= Collected writings of the Orpheus Institute 6)*, Leuven: Leuven University Press, 119–143.
- Mann, Alfred (1970), »Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn«, *The Musical Quarterly* 56, 711–726.
- (1989), »Gradus und Singfundament. Quellenstudien zur Lehrweise von Johann Joseph Fux«, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, hg. von Dietrich Berke und Harald Heckmann, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Muffat, Georg (1961), *An Essay on Thoroughbass (= Musicological Studies and Documents 4)*, hg. von Hellmut Federhofer, Dallas (TX): American Institute of Musicology.
- (2005), *Regulæ Fundamentales (= Musica Sacra Passaviensis 71)*, hg. von Karl Friedrich Wagner, Passau: Bischöfliches Seelsorgeamt.
- Muffat, Gottlieb (1726), *72 Versetl sammt 12 Toccaten besonders zum Kirchen Dienst bey Choral=Aemtern und Vesperen dienlich [...]*, Wien.: o. V.
- Müller-Blattau, Joseph (2003), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 4. Aufl., Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Penna, Lorenzo (1679), *Li primi albori musicali per li principanti della musica figurata*, Bologna: Monti.
- Peyer, Johann Baptist (1980), *Preambuli e fughe per organo*, Bd. 1, hg. von Rudolf Walter, Altötting: Copenrath.
- Riedel, Friedrich Wilhelm (1963), *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (= Catalogus Musicus 1)*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

- Samber, Johann Baptist (1704), *Manuductio ad organum*, Salzburg: Johann Baptist Mayrs Erben.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento*, New York: Oxford University Press.
- Schubert, Ingrid (1992), »Bibliographie des Fux-Schrifttums«, in: *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, hg. von Harry White, Aldershot: Scolar Press, 262–319.
- Štědroň, Bohumír (1943), »Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně« [Die Musiksammlung der Augustiner in Alt-Brünn], *Věstník České akademie věd a umění* 52, 1–29.
- Tour, Peter van (2015), *Counterpoint and Partimento*, Uppsala: Uppsala Universitet.
- Walker, Paul Mark (2000), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Weinmann, Alexander (1973), *Johann Traeg: Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 17), Wien: Universal Edition.
- Wollenberg, Susan (1972), »Handel and Gottlieb Muffat: A Newly Discovered Borrowing«, *The Musical Times* 113/1551, 448–449.