

# Satztechnische Topoi

Hartmut Fladt

[Inhalt](#)

[HOME](#)

(1) Gegenstand meiner Ausführungen sind Klangfortschreitungs-Modelle, deren substantielle Bedeutung für die Kompositionsgeschichte bisher entweder zu wenig erkannt oder zu sehr vernachlässigt wurde. Sie bezeichnen, quer durch die Musikgeschichte und in fast allen Gattungen und Stilen, eine unauflösbare Einheit von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien, denen immer auch zugleich geschichtlich gewachsene Semantik anhaftet – daher, bei aller Problematik, die Bevorzugung des Topos-Begriffs. [1] Daß bestimmte Modelle in bestimmten Gattungen, an bestimmten formal-dramaturgischen Positionen oder in Kontexten genau definierbarer Semantik immer wieder – kaum modifiziert oder aber individualisiert – von den Komponierenden abgerufen werden, ist wesentlicher Bestandteil ihres Topos-Charakters und begründet auch grundlegende musikalische Verknüpfungsweisen. »Modell« ist primär Struktur, »Topos« die Einheit von Struktur und geschichtlich definierter Bedeutung / Funktion.

(2) Alle Topoi / Modelle sind dicht untereinander vernetzt. Jeder einzelne Topos hat zahlreiche Erscheinungsformen: von gedrängtester Knappheit bis hin zum Strukturgerüst für expansive Entfaltungen. Die Topoi sind nur ein Teilmoment von umfassender musikalischer Zusammenhangsbildung, das aber für die kontinuierliche Herausbildung dessen, was mit einer vernünftigen Metapher »Musiksprache« genannt wurde und wird, sehr wesentlich war. An der Vielzahl der Topoi sei umrissen, wie die Einheit von systematischen, historischen und kritisch-hermeneutischen Aspekten in der Musiktheorie gedacht und fruchtbar gemacht werden kann. Die musikwissenschaftlich fundierte »Berliner Musiktheorie«, schon lange nicht mehr nur in Berlin angesiedelt, beruft sich dabei primär auf Carl Dahlhaus (viele ihrer Vertreter, darunter der Autor, haben bei ihm promoviert bzw. sie wurden zu »Enkelschülern«), entwickelt aber – das kritische Selbstverständnis verlangt das – Erkenntnisse und Methoden weiter und korrigiert sie da, wo es notwendig ist.

(3) Basis der Argumentationen ist die Skepsis gegenüber der schlechten Abstraktion von »großen« musiktheoretischen Systemen, die sich auf eine »Natur der Sache« berufen und dabei häufig ideologisch werden. Die schein-objektive Anwendung musiktheoretischer Kategorien aus Geschichte und Gegenwart tendiert zur Intentionalität des Konstruierens ihres jeweiligen Gegenstandes. Methoden haben sich als heuristische am Gegenstand zu bewähren, und wenn sie ihm nicht genügen, muß auf sie verzichtet werden, nicht auf ihren Gegenstand. Begriffe und begrifflich-kategoriales Denken aber sind – weil in ihnen und durch sie auch musikalisch gedacht wurde und wird – Teil der geschichtlich gewordenen Substanz der Werke. Die Bedingungen der Möglichkeit ihres Entstehens prägen diese Substanz der Werke. Jedes musikalische Phänomen in der hier zur Debatte stehenden Musikkultur ist notwendig gekoppelt an Begrifflichkeiten – und zwar an solche, die sogar dann, wenn sie nur musikspezifisch scheinen, immer zugleich die musikalische Immanenz überschreiten. In jeder musikalischen Figur, in jeder Klangfolge ist Geschichte gespeichert, und damit auch die begrifflich vermittelte Bedeutung, derer sich die Komponierenden bedienten und die sie individualisierten.

(4) In der folgenden – immer ergänzbaren – Modell / Topos-Systematik sind wesentliche Momente des Geschichtsverlaufs abgebildet: von den Intervallprogressions-Regeln zur ausgeprägten Contrapunctus-Lehre und den in der harmonischen Tonalität aufgehobenen Stimmführungs-Prinzipien und schließlich zu neuen Denkweisen im 20. Jahrhundert. Die Systematik geht von den konkreten Topoi / Modellen aus und versucht, über ihre historischen und systematischen Fundierungen hinaus auch die oft überraschenden Momente ihres Fortlebens über Jahrhunderte zu artikulieren. Exemplarisch sei das an den Parallelismen, darunter am *Folia*-Topos, wenigstens andeutungsweise entfaltet. Eine ausführliche Version dieses Beitrags über satztechnische Topoi erscheint 2006.

## Tabellarische Zusammenstellung:

### Ia. Parallelführungs- und Parallelismus-Modelle / Topoi

1. Terzen- und Sexten- und Dezimen-Fortschreitungen
2. »Dur-moll-Parallelismen«
3. »moll-Dur-Parallelismen«
4. Parallelismen mit chiastisch vertauschten Gliedern
5. Dur-Dur-Parallelismen und moll-moll-Parallelismen (vgl. IV.).

### Ib. Syncopatio-Ketten als Varianten der Parallelismen

1. 2/3- bzw. 7/6-Ketten abwärts, mit Prolongierungs-Varianten
2. 2/3- bzw. 7/6-Ketten aufwärts.

II. Skalen-Modelle / Topoi. Es sind dies Primär Baß-Modelle, die aber auch als abgeleitete Ober- oder Mittelstimmen-Phänomene in Erscheinung treten können (vgl. I., III. und IV.).

1. Regola dell'ottava
2. Tetrachord-Modelle;
3. Faux-Bourdon-Sätze, diatonisch, chromatisiert und real (Mixturen identischer Klangtypen)
4. Andere Mixtur-Typen, tonale bzw. modale und reale
5. Die 5-6-Consecutive / 5-6-Synkope (seltener 6-5-Synkope), aufwärts wie abwärts, diatonisch wie chromatisiert (vgl. II.3)
6. Lamento-Bässe
  - a. diatonisch
  - b. chromatisiert (vgl. auch II.3, II.5 und II.7; III.1b, III.4 etc.)
7. passus-duriusculus-Modelle
8. »Teufelsmühle«
9. Chromatische Spiegelbewegungen.

### III. Fundamentschritt-Modelle/Topoi

1. Quintfallsequenzen, diatonische wie die Diatonik transzendierende Modelle
2. Quintfälle, mit anderen Intervallen kombiniert
3. Quintstiege
4. Quintstiege, mit anderen Intervallen kombiniert
5. Terzfälle und –stiege
  - a. diatonisch / diatonisch-chromatisch
  - b. Klein- und Großterzzirkel
6. Pendelharmonik
7. Bewegungen über Orgelpunkten.

#### IV. Modelle / Topoi symmetrischer Oktavteilung

1. Ganzton-Zirkel:
  - a. bei chromatischer Baßbewegung
  - b. bei realen Quintfallsequenzen
  - c. mit »B-A-C-H«-Folgen im Baß
  - d. reale Sequenz der phrygischen Klausel; etc.
2. Kleinterz-Zirkel:
  - a. moll-moll-Parallelismen (vgl. I.5)
  - b. »Teufelsmühle« (vgl. II.8)
  - c. über Ganzton-Halbton-Skalen im Baß-, auf- wie abwärts
3. Großterz-Zirkel:
  - a. Dur-Dur-Parallelismen (vgl. I.5)
  - b. terzversetzte Quintstiege (vgl. III.4)
  - c. Ganztonskalen im Baß.

Alle diese Modelle werden im 20. Jahrhundert durch chromatische bzw. polymodale Modi neu definiert.

#### V. Eröffnungs-Topoi

1. Exordiale »Minimalkadenz« (primär kontrapunktisch, aus der Sekundsynchronatio abgeleitet)
2. Orgelpunkt-Modelle
3. Pendel-Harmonik
4. Chiastische Modelle
5. Anapher-Modelle
6. Trugschlüssige Wendungen
7. Stehende Harmonik, Flächenbildung
8. Diatonische und chromatische Tonleitermodelle (vgl. auch II.)
9. Nicht-tonikale Beginne.

#### VI. Modelle / Topoi des Schließens

1. Einschnitte
2. Kommata verschiedener Gewichtung
3. Parenthesen
4. Appositionen
5. Semikola
6. Kola
7. Punkte
8. Ausrufezeichen
9. Fragezeichen
10. »fuggite« Kadenzen.

(5) Zu I.a.: Grundlage für die Terzen- und Sexten- und Dezimen-Parallelismen ist die Improvisations-Anleitung des »gymel« (lat. »gemelli«; also »Zwillingsgesang«) mit zusätzlicher dritter Stimme; vgl. Traktate des 15. Jhdts., besonders bei Guilielmus Monachus. [2] Daraus resultierend Faburden und Fauxbourdon; Dezimen-Außenstimmen-Sätze, von Ockeghem [3] bis hin zu Mixturen des modalen Jazz. Aus Terzen- und Sexten-Parallelführungen abgeleitet: »Dur-moll-Parallelismen« mit abwärts geführten Terzen oder Sexten; obwohl sehr einengend, hat sich der Begriff seit den *Untersuchungen* von Dahlhaus [4] etabliert; Dahlhaus beschreibt diesen Topos primär als einen zweigliedrigen, rhetorisch fundierten »parallelismus membrorum« und vernachlässigt die intervallische Parallelführung. (Gymel-charakteristische Baßbewegung Quartfall-Sekundstieg); »moll-Dur-Parallelismen« (Quartstieg-Sekundfall im Baß bei Aufwärtsführung der Parallelen).

(6) In der Vierstimmigkeit wird der Tenor-Diskant-Gerüstsatz beibehalten (er wird jetzt ausschließlich in Sexten geführt, die an den entsprechenden formalen Punkten zur Oktave klausulieren): Die übliche, in Lexika bis heute vorgenommene Klassifizierung als *Baß-Modelle* ist demnach historisch falsch. Parallelismen sind in der Regel zweigliedrige, bisweilen mehrgliedrige Sequenzmodelle. Sie finden sich bei Dufay, Josquin oder Tanzliedern des 15./16. Jahrhunderts (so Romanesca, La Folia, Passamezzo antico), bei J. S. Bach [5], in der Wiener Klassik, sehr häufig bei Wagner, Bruckner, Brahms, Bartók und noch in Berios *Folk Songs*. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts emanzipiert sich der Baß allmählich von seiner Funktion als nichtsubstantieller Klangzusatz. Daß Topoi wie der Passamezzo moderno oder der Ruggiero-Baß bereits als explizite Baßmodelle gemeint sind, wird drastisch dadurch verdeutlicht, daß es keine Anbindung mehr an einen Sext-Oktav-Gerüstsatz zwischen Tenor und Diskant gibt. Der Parallelismus membrorum wird im 17. Jahrhundert zum Verknüpfungsprinzip harmonischer Stufen, ja harmonischer Funktionen, und auch die Parallelführung imperfekter Konsonanzen ist nur noch eine Möglichkeit unter vielen.

(7) Zu *La Folia* [6]: Satztechnische Basis sind Sextenparallelen des Tenor-Diskant-Gerüstsatzes; die »Besessenheit« prägt ein doppeltes obsessives In-sich-Kreisen aus: bei den parallelismus-membrorum-Phänomenen in der Klangfolge (z.B. d-A-d-C-F-C-d-A) und melodisch im engsten Ambitus der quarta deficiens. [7] In der Frühzeit hat die Folia häufig Sarabanden- oder Pavanencharakteristika; so zitiert und verfremdet George Crumb – um auf diese Weise einen Bogen über 500 Jahre Musikgeschichte zu spannen – in seinen *Black Angels* for Electric String Quartet von 1970 eine Folia als *Sarabanda della Muerte Oscura* aus dem 15. Jhd., die aber noch Klangfortschreitungen der *ars subtilior* aufweist – die charakteristische Baßformel ist nur rudimentär vorhanden. Corelli etabliert mit seinen Folia-Variationen den in seiner Zeit schon zur Modeerscheinung gewordenen Topos, Vorbild für viele spätere Kompositionen. Beethoven ruft im langsamen Satz der 7. Symphonie Folia-Elemente in der Erscheinungsform einer Pavane (als Todes-Schreit-Tanz) in Erinnerung, und im langsamen Satz der 5. Symphonie taucht der Hauptgedanke, der zu Beginn als vollständige Quintfallsequenz erscheint, recht

überraschend von T.166–174 als vollausgeprägte *Folia* auf – im abgründigen as-moll. Schuberts Heine-Vertonung *Der Doppelgänger* setzt den Folia-Topos (der zu Beginn gleichzeitig Zitat der cis-moll-Fuge, WK.I ist) als ein radikal individualisiertes Zeichen der Obsession, einer Bewußtseinspaltung des Lyrischen Ich ein. Brahms (1. *Sextett*, Variationssatz) komponiert die historische Tiefendimension des Topos in der Tradition der Erhabenheits-Ästhetik aus, während Liszt in seiner *Rhapsodie Espagnole (Les Folies d'Espagne)* mit dann eher pittoresken historisierenden Tendenzen operiert.

(8) Die historisch fundierten Rekonstruktionen der Bedingungen der Möglichkeit von satztechnischen Topoi sind eine zwar notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung für ein umfassendes Verstehen von musikalischen Sachverhalten. Selbstverständlich bieten später entstandene Theorien die Chance der Entfaltung von systematisierterem Grundlagen-Wissen, von neuen Erkenntnissen durch Kontextualisierungen, auch durch neue historische Erkenntnisse; problematisch dabei aber ist in der Regel die Tendenz der Verabsolutierung von schlichten Methoden zur Ideologie, zum apodiktischen Verkünden einer »Natur der Sache« – was die »nomothetischen« Systeme Riemanns und Schenkers ebenso betrifft wie etwa Hindemiths »Unterweisung im Tonsatz« oder Lendvais Versuch, Bartóks Kompositionsprinzipien und die daraus resultierenden satztechnischen Topoi auf Fibonacci-Proportionen und das symmetrische »Achsensystem« zu reduzieren. [8] Zahlreiche amerikanische, aber auch englische Musikforscher erliegen der Versuchung, in Igor Stravinskis Werken nur noch oktatonische Relationen zu finden, und dieser Systemwahn wird gern auch auf Bartók ausgedehnt. Daß und wie eine Verknüpfung der Stimmführungsanalyse in der Schenker-Nachfolge mit den strukturprägenden satztechnischen Modellen aus der Musikgeschichte möglich ist, wird etwa in Martin Eybls Dissertation gezeigt. [9] Mein Anliegen im vorliegenden Beitrag war es, auf der Basis des Topos-Begriffs satztechnische Sachverhalte aus ihrem schlecht abstrakten Status zu lösen und – auf der Grundlage historischer Argumentation – eine reichere Systematik zu entfalten, in der auch die Aspekte des Semantischen integriert sind, und in der den bewahrenswerten Erkenntnissen der großen Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts auf entideologisierte Weise Rechnung getragen wird. Heinrich Poos [10] verdanke ich zahlreiche Erkenntnisse und Anregungen, die Verflochtenheit von musikalischer Topologie, Ikonographie und Symbolik betreffend. Verwiesen sei abschließend noch auf zwei theoretisch-praktische Konvolute, die bei der Entfaltung dieser Systematik von großer Wichtigkeit waren:

1. In den Attwood-Studien [11] offenbart W. A. Mozart als Theorie- und Kompositionslehrer eine erstaunliche, fast erschreckende Vielfalt, Weite und Tiefe des Wissens [12], der künstlerischen und didaktischen Phantasie und der methodischen Pointierung. Bisherige Arbeiten über diese Studien konzentrieren sich in der Regel auf die Studien im »freien Satz«, erwähnen die Kontrapunktstudien eher am Rande und verschweigen die basso-fundamentale-Übungen ganz. [13] Die Übungen zum Generalbaß werden zumeist als mechanischer Teil des Konvoluts vernachlässigt. Hier möchte ich neu ansetzen: in den Generalbaß-Übungen versteckt sind eine implizite Harmonielehre und eine implizite Modulationslehre, und, im Kontext dieses Beitrags besonders wichtig, eine Fülle der satztechnischen Topoi, von denen hier die Rede war. Sie werden nicht benannt, und wir wissen nicht, ob im Unterricht die Begriffe Riepels, Rameaus, Matthesons benutzt wurden (bei einem englischen Schüler, der zuvor in Italien studierte, recht unwahrscheinlich); wohl eher wurden die Generalbaß-Fortschreitungs-Modelle als Fundament- und Ziffern-»Consecutiven« vorgestellt. Bei der Dechiffrierung dieser Sachverhalte ist noch erheblicher Forschungsbedarf zu konstatieren.
2. Nicht seine »großen« Werke zur Kompositionslehre und zur Harmonielehre, die bisher ausschließlich Gegenstand des Forschungs-Interesses waren, sondern die Generalbaß-Schule Simon Sechters [14] soll an dieser Stelle erwähnt sein. Hier wird, mit nüchterner Konsequenzlogik, systematisch eine ungeheure Fülle

von satztechnischen Modellen aufgeführt, die (da alle Kontextualisierungen ausgeblendet sind) eher im Vorfeld zum Topos-Begriff angesiedelt sind. Aber: sie alle haben, geschichtlich rückwärts gewandt, das Potential der Topoi in sich, und, was ich besonders bemerkenswert finde, sie sind auch ein direkter Schlüssel für fast alle – dann individualisierten – Modelle bei Anton Bruckner.

## Anmerkungen

1. Zur Anwendung des TOPOS-Begriffs, der bisher primär in Kontexten von Literaturwissenschaften und Romanistik, sehr viel seltener in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen auftauchte, auf musikalische Sachverhalte vgl. besonders: Ariane Jeßulat, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik Studien 21), Sinzig 2001. Auch bei Carl Dahlhaus wird der Topos-Begriff für satztechnische Sachverhalte verwendet: siehe *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1968.
2. Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae*, CS 11, hrsg. von Albert Seay, Rom 1965. Vgl. dazu besonders: Klaus Jürgen Sachs, »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Geschichte der Musiktheorie 5), hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984. Sachs beschreibt auch die Vorläufer in den Hexachord / Skalen-Modellen der Improvisationspraxis der Gradus- und der Sight-Lehre. Vgl. ebenfalls: Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt* (Bärenreiter Studienbücher Musik 11), Kassel 1998; besonders Band 2..
3. Dezimenfortschreitungen können, so im dreistimmigen *Requiem*-Introitus, noch so nahe an der Improvisationspraxis sein, dass partiell zwischen den Oberstimmen sogar die charakteristischen Quintparallelen entstehen.
4. Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 92 ff.
5. Die im Bach-Umfeld zu Lehrzwecken entstandenen *Kleinen Präludien und Fughetten* sind eine Fundgrube für Topoi / Modelle. Wie Bach selbst Modelle unterrichtet hat, zeigt die Mitschrift von Johann Peter Kellner, in: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Anhang, Leipzig 1880; hier besonders wichtig die »Grundsätze zum Enquatre-Spielen« (S. 942 ff.), wo neben den Möglichkeiten der »5.6.Consecutive« auch Fauxbourdon-Varianten (»6.Consecutive, 7.6.Consecutive«) und zahlreiche Consecutiven als Varianten von Quintfallsequenzen aufgeführt sind. Während hier durchaus noch ein »Grundkurs-Niveau« ausgeprägt ist, wird bei C.Ph.E. Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Reprint Kassel 1994) die gesamte Spannbreite bis hin zu – auch kontrapunktisch – hochkomplexen Fortschreitungen vorgeführt. Zur Fundierung zahlreicher Topoi in Charakteristika der Temperamenten- und Affektenlehre vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im Deutschen Barock*, Laaber 2. Aufl. 1984.
6. Das Folia-Modell ist bis in die unmittelbare Gegenwart (z.B. Pop- und Filmmusik, so *The Conquest of Paradise*) offensichtlich so beliebt, dass eine Website existiert, die von Kennern und Liebhabern permanent ergänzt und erweitert wird: Paul Gabler, *La Folia, a musical cathedral*, <http://members.chello.nl/fofia/>.
7. Vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel 1987, S. 230.
8. Ernő Lendvai, »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, in: *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1972.
9. Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing 1995.
10. Genannt sei hier, stellvertretend für viele andere Publikationen: Heinrich Poos, *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk* (Musik-Konzepte 87), München 1995.
11. *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorgelegt von Erich Hertzmann und Cecil B. Oldman, fertiggestellt von Daniel Hertz und Alfred Mann (NMA Serie X, Supplement, Werkgruppe 30, Bd. 1, Basel und Leipzig 1965).
12. Mozarts theoretische Kenntnisse reichen bis mindestens zu Zarlino zurück.
13. Letzteres ist vor allem in Untersuchungen von Schenkerianern der Fall. – Vgl. John Leigh, »Die Funktionstheorie und Mozart. Versuch einer Annäherung«, in: *Musiktheorie* 16/4 (2001), S. 333–340.
14. Simon Sechter, *Praktische Generalbaß-Schule* op. 49, Wien o.J.

## Literatur

Bach, Carl Philipp Emanuel (1753 und 1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint Kassel: Bärenreiter 1994.

Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel: Bärenreiter.

Dammann, Rolf (1967), *Der Musikbegriff im Deutschen Barock*, Köln: Arno Volk. 2. Aufl. Laaber: Laaber 1984.

Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing: Schneider.

Gabler, Paul, *La Folia, a Musical Cathedral*, <http://members.chello.nl/fofia/>.

Hertzmann, Erich / Cecil B. Oldman (Hg.) (1965), *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, Neue Mozart-Ausgabe, Serie X, Band 30/1. Kassel: Bärenreiter.

JeBulat, Ariane (2001), *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik Studien 21), Sinzig: Studio.

Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.

Leigh, John (2001), »Die Funktionstheorie und Mozart. Versuch einer Annäherung«, in: *Musiktheorie* 16/4, 333–340.

Lendvai, Ernő (1972), »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, in: *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, München und Kassel: dtv / Bärenreiter.

Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter 1987.

Monachus, Guilielmus (1965), *De preceptis artis musicae*, CS 11, hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology, 15–59.

Poos, Heinrich (1995), *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk* (Musik-Konzepte 87), München: Edition Text und Kritik.

Sachs, Klaus Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Geschichte der Musiktheorie 5), hrsg. von Frieder Zamminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Seidel, Elmar (1981), »Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik.« In *Referate des 2. europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, hg. von Serge Gut. München und Salzburg: Katzwichler, 172–206.

Sechter, Simon (o.J.), *Praktische Generalbaß-Schule* op. 49, Wien: Czerny-Witzendorf.

Spitta, Philipp (1880), *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Anhang, Leipzig.



## Kommentare

Diesen Text kommentieren

