



Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft  
Basic Library for Musicology  
Herausgegeben von / Edited by Herbert Schneider



FRIEDRICH W.  
MARPURG

ABHANDLUNG  
VON DER FUGE

ZWEI TEILE

Mit einer Einleitung  
zum E-Book von  
Herbert Schneider

Friedrich Wilhelm Marpurg

# Abhandlung von der Fuge

Nach den Grundsätzen und Exempeln der  
besten deutschen und ausländischen  
Meister entworfen

2 Teile

Mit einer Einleitung zum E-Book  
von Herbert Schneider



Olms

Hildesheim · Zürich · New York  
2013

Das E-Book beruht auf:  
Friedrich Wilhelm Marpurg. Abhandlung von der Fuge.  
Nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen  
und ausländischen Meister entworfen. 2 Teile. Berlin 1753-1754.  
Reprint: Hildesheim 1970. XLVI/357 S. und 122 Kupfertafeln.

Der Digitalisierung liegt das Exemplar der Niedersächsischen Staats- und  
Universitätsbibliothek Göttingen zugrunde. Sign: 8° Mus. IV, 2740.

Für die Seiten VII, VIII, XIII, XXIII, XXXI, XXXIII, XXXIV,  
XLV, XLVI, LVI. und LIX-LXII stellte die Bayrische Staatsbibliothek  
(Sign: Mus.th.940 4°) ihr Exemplar zur Verfügung.

Die Qualität der Digitalisierung entspricht  
den qualitativ unterschiedlichen Vorlagen.

Die Notentafeln beider Bände sind in der Originalvorlage zu einem Band,  
hier aber jeweils mit dem dazugehörigen Textteil zusammengefasst  
und geringfügig verkleinert worden.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb  
der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung  
des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2013  
Digitalisiert von [www. !\[\]\(e474458956c9a37fbf9586ddb60a7fa1\_img.jpg\) .de](http://www.imageWare.de), Bonn  
[www.olms.de](http://www.olms.de)  
ISBN 978-3-487-42106-3

OLMS ONLINE MUSIK

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft  
Basic Library for Musicology  
Herausgegeben von / Edited by  
Herbert Schneider

---

**Einleitung zum E-Book**  
von  
**Herbert Schneider**

**Friedrich Wilhelm Marpurg**  
**Abhandlung von der Fuge**  
**Berlin: Haude und Spener 1753/1754**

### **Ausgaben**

*Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Berlin, A. Haude und J.C. Spener, Bd. 1, 1753, Bd. 2, 1754; Widmung des ersten Bandes an Georg Philipp Telemann, Widmung des zweiten Bandes Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, „nachdem der erste Theil so glücklich gewesen, Dero gütigen Beyfall zu erhalten“. Reprint; Hildesheim, Olms 1970, Laaber, Laaber 2002, Nabu Press 2011.

*Abhandlung von der Fuge*, 2. Auflage, Leipzig, Kühnel 1806 (wiederum mit den neu gestochenen Tafeln der Notenbeispiele am Ende), dazu

Exempel in LXII und LXX Kupfertafeln, Leipzig, Peters s.d.; in der anonymen Vorrede heißt es: „Das einzige, streng wissenschaftliche Werk über die Fuge, welches ein klassisches Ansehen behauptet, ist Marpurgs Abhandlung.“<sup>1</sup>

*Fr. Wilh. Marpurg. Abhandlung von der Fuge.* Neu bearbeitet mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von Simon Sechter, Wien, Diabelli (1843). Die Notenbeispiele sind gegenüber den Originalausgaben Marpurgs und der Kühnls in den Fließtext eingefügt: „Dass diese Abhandlung der Fuge von Marpurg bisher noch äusserst selten in ihrem wahren Werthe erkannt werden konnte, ist natürliche Folge der Unbequemlichkeit des Nachschlagens der Notenbeispiele“.<sup>2</sup> Sechter kannte offenbar Chorons *Principes de composition des écoles d'Italie* nicht, in denen die Notenbeispiele bereits in den Text integriert waren. Sechter nahm einige sprachliche Modernisierungen vor, fügte der Lehre vom doppelten Kontrapunkt Ergänzungen hinzu, behielt aber die Abfolge der Kapitel Marpurgs bei und ließ Paratexte und auf Marpurgs Epoche zielende Hinweise weg. Wie schon Marpurg sah Sechter die Publikation des Traktats als „Bollwerk gegen die existentiellen Gefahren, die der Kunst seitens einer ganz auf menschliche Willkür gegründeten ‚Mode‘“.<sup>3</sup> Allerdings gehörte die Warnung vor modischen Erscheinungen und einer Verflachung des kompositorischen Niveaus zu den Allgemeinplätzen von Lehrwerken.

Neuausgabe als *Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Beispielen der besten deutschen und ausländischen Meister. Nach der*

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Wolfgang Horn, „Marpurgs ‚Abhandlung von der Fuge‘ und Sechters Analyse des Finales von Mozarts Jupiter-Sinfonie (KV 551)“, in: *Mozart Studien*, Tutzing 1992, Bd. 1, S. 145.

<sup>2</sup> *Fr. Wilh. Marpurg: Abhandlung von der Fuge*, neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von Simon Sechter, Wien 1843, „Vorrede“ zu Teil 1, S. 3.

<sup>3</sup> Horn, „Marpurgs ‚Abhandlung‘“, S. 150.

*deutschen und fransösichen* [sic] *Original-Ausgabe redigirt und herausgegeben von Siegfried Wilhelm Dehn*, Leipzig, Peters 1858.

Etwas verkürzte französische Übersetzung von Marpurg selbst: *Traité de la fugue et du contrepoint*, Berlin, Haude und Spener 1756, die Tafeln der Notenbeispiele wurden aus der deutschen Fassung unverändert übernommen. Marpurg hat zu Beginn von Band 2 eine „Histoire abrégée du Contrepoint et de la Fugue“ eingefügt, die auch in der Imbault-Ausgabe vorhanden ist.

Neuausgabe der Übersetzung Marpurgs des *Traité de la fugue et du contrepoint*, Paris, Imbault an IX – 1801, hier sind die Beispiele von Bachs „Kyrie“ ab (Table XLVI) neu nummeriert.

Neue französische Übersetzung in veränderter Anordnung durch Alexandre Choron, in: *Principes de composition des écoles d’Italie*, Bd. 1, Livre 3<sup>e</sup>, S. 1-52; Bd. 2, Livre 4<sup>e</sup>, S. 1-73, Bd. 3, Livre 5<sup>e</sup>, S. 1-60 (siehe Anhang 2).

Letztere Übersetzung wurde in Chorons und Lafages *Manuel complet de musique vocale ou instrumentale ou Encyclopédie musicale*, Paris 1836-1838 teilweise erneut publiziert; 3. Bd. „De l’harmonie et du contrepoint“ nach Marpurg, Fenaroli und Azopardi; 4. Bd. über den einfachen und doppelten Kontrapunkt nach Fux und Marpurg.

Marpurg, der ungefähr die Jahre zwischen 1740 und 1746 in Paris verbracht hatte, wo er vermutlich als Sekretär in den Diensten des Generalleutnants Friedrich Rudolf von Rothenburg stand,<sup>4</sup> übersetzte nicht nur die *Abhandlung von der Fuge*, sondern auch seine *Anleitung zum Clavierspielen* (1755) als *Principes de clavecin* (1756). Außerdem erschien *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750, zweiter Teil 1761) in der Übersetzung von Valentin Roeser als *L’art de jouer le clavecin, mis au jour par M. Valentin Roeser* (Paris, Le Menu 1764, Paris, Naderman, ca. 1795, Paris, Boyer,

---

<sup>4</sup> Vgl. Laurenz Lütteken, Art. „Marpurg“, in *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 11, Sp. 1125.

ca. 1794-1795). Aus dem *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1755-1758) gibt es längere Abschnitte in der Übersetzung von Choron im *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (1836-1838) von Choron und Lafage.<sup>5</sup>

Marpurg ging bereits um 1750 der Ruf voraus, ein hervorragender Kenner der Fuge zu sein, denn er wurde vermutlich von C.P.E. Bach mit dem Vorbericht zum Partiturdruk der *Kunst der Fuge* von 1752 beauftragt.<sup>6</sup> Wie die zahlreichen Beispiele deutscher und ausländischer Komponisten in der *Abhandlung der Fuge* belegen, besaß Marpurg eine große Sammlung von Fugen, die er auch in einer Art Anthologie zu publizieren beabsichtigte. Davon erschien aber nur eine *Fugen-Sammlung*, Berlin, Gottl. Aug. Lange 1758.<sup>7</sup> Marpurg *Abhandlung von der Fuge* ist das erste ausschließlich der Fuge (und dem Kanon) gewidmete Lehrbuch.

---

<sup>5</sup> Dahlhaus hat bei seiner Anmerkung, „Umgekehrt existiert zwar eine deutsche Musiktheorie von Rang; aber die Sprachschranke, die den Zugang zu ihr versperrte, scheint nahezu unüberwindlich gewesen zu sein – aus Ausnahme stellt die umfassende Rezeption durch Fétis dar“, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil Deutschland*, Darmstadt 1989, S. 23, die Verdienste Chorons um die Übersetzungen von Marpurg, Albrechtsberger und Koch übersehen.

<sup>6</sup> Vgl. *Bach-Dokumente*, III, S. 15, Nr. 648.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Horn, „Marpurgs ‚Abhandlung‘“, S. 166-171.

## Inhalt

Die Widmung des ersten Bandes ist an Telemann gerichtet, denn er habe die „galante Schreibart“ mit einigen „aus dem Contrapunct entlehnten Zügen“<sup>8</sup> verbunden, die als „vollkommene Muster“ auch im „unvergleichlichen“ Frankreich bekannt und von Boucon, Blavette, Fortcroix und Guignon gespielt würden. Marpurg bedankt sich bei Telemann für dessen Wertschätzung seiner Arbeiten. Die Widmung des zweiten Bandes an W.F. und C.P.E. Bach beginnt mit einer Huldigung an ihren Vater, der der Mode der „Melodienmacherey“ widerstand und lehrte, die „reichsten Harmonien“ mit dem „angenehmen und fließenden Gesang“<sup>9</sup> zu verbinden.

Im ausführlichen „Vorbericht“ des ersten Bandes polemisiert Marpurg gegen ein „in den Operncontrapunct verliebtes Philomuschen“ und verteidigt Kompositionen von Fux, Palestrina, Lotti, Scacchi gegen deren Missachtung. Als vorbildliche Traktate gelten ihm die von Johann Philipp Bendeler, Berardi, Bernhard, Bononcini, Brossard, Fux, Kircher, Masson, Mattheson, Nivers, Rameau, Scheibe, Spieß, Johann Theile, Walther und Werckmeister. Der Verkauf des ersten Bandes muss sehr gut gelaufen sein, wie Marpurg zu Beginn des „Vorberichts“ zum zweiten Band berichtet, da es „heutigen Tages sehr viele Liebhaber der künstlichen musikalischen Schreibart“<sup>10</sup> gibt. In einem fingierten Brief eines Freundes werden die musikalischen „Helden“ von A bis Z präsentiert. Wegen Kritik am Register des ersten Bandes hat Marpurg nun ein Personen- und Sachregister beider Bände eingefügt. In der geplanten „Fugenbibliothek“ könnte er, so betont Marpurg, „ein halb hundert Auctores“<sup>11</sup> nennen, von denen er Bach, Battiferri, d’Anglebert, J.C.F. Fischer, Frescobaldi, Froberger, Fux,

---

<sup>8</sup> Widmung, o. Paginierung.

<sup>9</sup> Widmung, o. Paginierung.

<sup>10</sup> *Abhandlung von der Fuge*, Bd. II, S. I.

<sup>11</sup> Ebd., S. XIX.



Händel, Heinichen, Kerll, J. Krieger, J. Chr. Schmidt, Stölzel und Telemann als die besten bezeichnet. Fünf darunter sind in der *Abhandlung von der Fuge* nicht mit Kompositionen vertreten (Fischer, Heinichen, Kerll, Krieger und Schmidt).

Zwei Illustrationen im ersten Band zeigen eine Muschel: auf der ersten sind in der Mitte eine Cembalistin und ein Cembalo, auf der zweiten eine Quelle bzw. Wasserfall und tanzende Kinder abgebildet. Damit wird auf das Buch als Quelle des Wissens und als Lehrbuch für die Auszubildenden hingewiesen. Auf der ersten Illustration des zweiten Bands steht ein Baum mit einer Lyra im Zentrum und eine aufgehende Sonne, die Ausdauer und beginnende Größe symbolisiert, die zweite vor dem „Vorbericht“ zeigt einen Adler, der zwei Lorbeerkränze, einen im Schnabel, einen in der rechten Krallen hält, im Hintergrund wieder die strahlende Sonne und in einem Textband das Wort „fulgens“. Der Ruhm ist wohl zweifach zu deuten, der, dem Marpurg durch seine Abhandlung gebührt, der, den der Lernende durch die Beherrschung des Kontrapunkts, der Fuge und des Kanons erwerben wird.

Der erste Band enthält die Kapitel: von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt; von der Beschaffenheit eines Fugensatzes, oder von dem Führer; von der Einrichtung des Gefährten; vom Widerschlage und dem Verfolg eines Fugensatzes; von der Gegenharmonie (Kontrapunkt zum Comes); von der Zwischenharmonie (Rückleitung zum dritten Themeneinsatz); vom Kontrapunkt überhaupt; vom doppelten Kontrapunkt; der zweite Band: vom drei und vierfachen Kontrapunkt, Umkehrung, Krebs, Kanon, Singfuge, Singkanon.

Marpurg geht sehr systematisch vor, wenngleich seine Systematik später von Choron und Fétis kritisiert wurde. Marpurg unterscheidet „fuga periodica“ und „fuga canonica“. Mit der „fuga periodica“ legte er das Fundament für die nachfolgende Theorie der Fuge, deren Elemente der „Führer“ oder Dux (I, 17 und 27), der „Gefährte“ oder Comes (I, 18 und 31), der

„Wiederschlag“ oder „Repercussio“ (der Wechsel von Thema und Beantwortung, I, 18 und 93-96), die „Gegenharmonie“ (der Kontrapunkt, I, 18 und 147) und die „Zwischenharmonie“ (I, 18 und 151) sind.

Die Individualität der Gestaltung und die Erfüllung einer Norm der Fuge waren die beiden Kriterien, nach denen Marpurg Fugen anderer Komponisten beurteilte. In den *Kritischen Briefen* (1760-1764) äußert sich Marpurg kritisch gegen Fugen Kirnbergers. Die Auffassungen Marpurgs und Kirnbergers betreffen die strengen Regeln, die kontrapunktischen Künste in der Fuge einerseits und die Freiheit, den Zeitgeschmack und aus der Perspektive der zeitgenössischen Ästhetik überzeugende Fugen andererseits.<sup>12</sup> Er gliedert seine Kanonlehre nach ein- und mehrfachem, nach offenem und geschlossenem Kanon, nach Intervallen, in endliche und unendliche Kanons, in Zirkelkanons, Kanons mit Cantus firmus, durch den Quintenzirkel modulierende und unterbrochene Kanons. Er behandelt die „Zergliederung“ des Themas in den Zwischenspielen.<sup>13</sup> In der Kanonlehre schließt Marpurg an Bononcini's *Musico pratico* (1673), Berardis *Documenti harmonici* (1681), Werckmeisters *Harmonologia musica* (1702) und Stölzels *Practischen Beweis* (1725) an, aber seine Darstellung ist die umfassendste – im Vergleich dazu spielt der Kanon z. B. in Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes* nur eine geringe Rolle. Kirnberger lehnte ein Regelwerk ab und berief sich pragmatisch auf Fugen deutscher Komponisten, ganz überwiegend jener von Bach.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen, „Paradigma Fuge: Bach und das Erbe des Kontrapunkts,“ in: *Bach und die Nachwelt*, hg. von dens., Laaber 1997, S. 116-117.

<sup>13</sup> *Abhandlung von der Fuge*, I, S. 115.

<sup>14</sup> Beispiele von W.F. und C.P.E. Bach, Fasch, Prinzessin Anna Amalia von Preußen, Händel, Graun, Stölzel und Fux.

Im Streit Marpurgs mit Sorge ging es u.a. darum, ob Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkorde aus Septimenakkorden mit unten oder oben hinzugefügten Terzen gebildet werden.<sup>15</sup>

Marpurg erwähnt zwar auch Palestrina, aber seine Beispiele stammen von Kompositionen mehrerer Nationen, sie reichen bis Frescobaldi zurück (vgl. Anhang 1) und eröffnen dadurch eine weite historische und übernationale Dimension. „Mit der Rückbindung an eine große Tradition plädiert Marpurg für eine Weiterführung jener satztechnischen Richtlinien, die deren Dignität begründeten und die im Werke Bachs wiederzufinden leicht möglich war; ihre Gültigkeit weiterhin zu postulieren hieße, eine Kontinuität wahren und in ihr einen Primat seriösen Komponierens sichern.“<sup>16</sup> Die Polemik gegen Italiener und das Insistieren auf strengen Regeln für die Fugenkomposition geht seiner *Abhandlung von der Fuge* zwei Jahre voraus: „Dass ein Italiener sich in der Art, eine gute Fuge zu machen, nicht verbessern könne, leugne ich nicht. Ja er kann sie so gut lernen als ein Deutscher oder Franzose. Wir haben aber unter den alten sehr wenige, und unter den neuen gar keine Exempel, und die Erfahrung zeigt die Unmöglichkeit, eine gute Fuge zu machen, ohne bey einem deutschen Meister in die Schule zu gehen.“<sup>17</sup> Marpurg betonte in dieser Schrift von 1751 auch die Überlegenheit deutscher kompositorischer „Arbeit“, des Gedankenreichtums und der Varietas deutscher Fugen gegenüber jenen der Italiener,<sup>18</sup> davon ist jedoch in der *Abhandlung von der Fuge* keine Rede mehr.

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu Hans-Günter Ottenberg, *Der kritische Musicus an der Spree*, Leipzig, Reclam 1984, S. 10, und J.-W. Bernard, The Marpurg-Sorge Controversy, in: *Music Theory Spectrum*. The Journal of the Society of Music-theory 11, 1989, S. 164-186.

<sup>16</sup> Ebd. S. 118.

<sup>17</sup> Marpurg, *Gedanken über die welschen Künstler*, Halberstadt 1751, S. 6.

<sup>18</sup> Vgl. Heinemann, Hinrichsen, „Paradigma Fuge“, S. 108

Emil Platen unterscheidet drei bedeutende Lehrer der Fuge im 18. Jahrhundert: Fux in seinem *Gradus ad Parnassum* und Padre Martini durch seinen Unterricht (seine Modellbeispiele publizierte er im *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*), beide auf der Basis des vokalen Kirchenstils, und Marpurg, dessen Lehrbuch von „harmonischem Denken [bestimmt ist], orientiert am Instrumentalstil“<sup>19</sup> und gestützt auf das Fugenschaffen J.S. Bachs. Unter Berücksichtigung der sehr großen Zahl von nicht von Marpurg stammenden Beispielen ist diese Ansicht zu einseitig. Auch Heinemann und Hinrichsen sind zu korrigieren, wenn sie bemerken: „Dabei unterläßt er [Marpurg] es nicht, auch Themen aus kontrapunktischen Werken italienischer Komponisten zu zitieren, die – ob zufällig oder mit Vorsatz, sei dahingestellt – so gewählt wurden, dass ihre oft nur mangelhafte Eignung zur Demonstration seiner Vorstellungen wie zur polyphonen Verarbeitung schlechthin manchem Kenner die größere Kompetenz der deutschen Tonsetzer – und namentlich natürlich Johann Sebastian Bachs – unmittelbar deutlich werden konnte.“<sup>20</sup> Bach erhält zwar besonderes Lob – „Die Harmonie und Melodie darinnen fließen so natürlich als die allerfreyste Composition“,<sup>21</sup> oder, bezogen auf die *Kunst der Fuge*, „Kann eine Melodie fließender und eine Harmonie bündiger seyn als diese?“<sup>22</sup> doch selbst von Pepusch, Fasch und Graupner heißt es: „Die Herren Capellmeister Pepusch, Fasch und Graupner haben sich unter anderen in dieser galanten canonischen Schreibart auch durch viele schöne Muster gezeiget.“<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Emil Platen, Art. „Fuge“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil, Bd. 3, Sp. 954.

<sup>20</sup> Heinemann, Hinrichsen, „Paradigma Fuge“. Sie berufen sich auf Johann Gottfried Hientzsch (Hg.), *Der Streit zwischen der Alten und der Neuen Musik*, Breslau 1826.

<sup>21</sup> Vgl. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, II, S. 35.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., II, S. 37.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., II, S. 94.

Immerhin enthalten die beiden Bände Marpurgs, die noch zu Zeiten des guten Einvernehmens mit Kirnberger publiziert wurden, mehr Beispiele von diesem (55) als von J.S. Bach (42), wenngleich der Name Kirnbergers im Gesamtregister des zweiten Bandes nicht erwähnt ist (siehe Anhang 1). Berücksichtigt man die Herkunft der Beispiele aus verschiedenen Nationen, so steht Deutschland mit 34 Komponisten (einschließlich Marpurgs) an der Spitze, gefolgt von Italien (10), Frankreich (6), England (1) sowie Kosolowsky, den einzuordnen noch nicht gelang. Nach J.S. Bach folgen Muffat mit 18, Berardi mit 17, W.F. Bach mit 15, Johann Daniel Leuthardt mit 13, Stölzel mit 11, Fux und Spies mit 10, Battiferri mit 9, Frescobaldi, Händel und Rameau mit 8, Eberlin, Mattheson und Kirchhoff mit 7, Telemann mit 6, C.P.E. Bach, Kreising und Leclair mit 4, alle anderen mit weniger Beispielen.

Die Präsentation der Beispiele im Text Marpurgs geschieht stets auf neutrale Weise,<sup>24</sup> d.h. er kritisiert nicht die Qualität der angeführten Beispiele, sondern höchstens die Mängel in theoretischen Schriften, so etwa in Berardis *Documenti Armonici*,<sup>25</sup> oder er weist auf Lücken in der Behandlung des doppelten Kontrapunkts bei Bononcini hin.<sup>26</sup>

Kirnberger nahm in einem späten Brief an Forkel für sich in Anspruch, Marpurg in die Lehre vom doppelten Kontrapunkt und von der Fuge eingewiesen zu haben: „Desgleichen [erlernte er] sein Begriff über Temperaturen durch mich, und dann vom doppelten Contrapunkt und Fuge zu raisonnieren. Da kam also sein Werk von Fugen zu setzen, welches, weil ich ihn an Ende nicht mehr unterstützen wollte, erbärmlich geworden

---

<sup>24</sup> Vgl. etwa, ebd., II, S. 28, die Darstellung von Beispielen J.S. Bachs und Berardis ohne irgend eine Wertung.

<sup>25</sup> Ebd., II, S. 120: die Behandlung von Kanons in Kompositionen mit Cantus firmus sei zu unübersichtlich.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., I, S. 162.

ist.“<sup>27</sup> Die Auseinandersetzungen mit Kirnberger resümiert John D. White:

„The debate between Marpurg and Kirnberger centers on the standing and relationship of their theories with those of Rameau. While it is clear that Kirnberger was neither as competent a composer nor as perceptive a theorist as Rameau, it is also obvious that he borrowed much from Rameau – without attribution – including the theory of inversion, fundamental bass, and the concept of chords by supposition (though he does not use the latter term). Thus, it is paradoxical that Kirnberger’s stance in the Marpurg-Kirnberger polemics is that he rejected the Rameau theories and was a champion of the linear J.S. Bach contrapuntal tradition,<sup>28</sup> while Marpurg’s latter-day position was with Rameau – ostensibly on the side of counterpoint with a chordal substructure.“<sup>29</sup>

Die Qualitäten und die Vollständigkeit der Darstellung Marpurgs als auch die kluge Wahl von Beispielen aus einem internationalen Spektrum waren die Gründe dafür, dass sich seine Fugenlehre in der Ausbildung und Lehre bis in die Zeit Simon Sechters hinein bewährte. Peter Benary urteilte: „Das wichtigste Werk über die Fuge im 18. Jahrhundert und zugleich wohl auch seine bedeutendste musiktheoretische Abhandlung ist Friedrich

---

<sup>27</sup> Heinrich Bellermann, „Briefe von Kirnberger an Forkel“, in: *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 6, 1871, Sp. 532.

<sup>28</sup> Am Ende seiner Stellungnahme gegen Marpurgs Abhandlung über die Temperatur zitiert Kirnberger als Kronzeugen C.P.E. Bach, der in einem Brief an ihn schrieb: „Dass meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen.“ *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg 1776-1779, Reprint Hildesheim, Olms 1968, zweyter Theil, dritte Abteilung, S. 188.

<sup>29</sup> John D. White, *Theories of musical texture in Western History*, New York, Garland 1995, S. 325.

Wilhelm Marpurgs ‚Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister‘.<sup>30</sup>

In der französischen Ausgabe nahm Marpurg einige Kürzungen und Zusammenfassungen mehrerer Abschnitte in einen einzigen vor, die sich besonders bei der Kommentierung der Notenbeispiele, die unverändert aus der deutschen Ausgabe übernommen sind, so auswirken, dass manche Beispiele ohne Erläuterung bleiben. Die Widmung der französischen Ausgabe Marpurgs an den Abbé de Cerceaux<sup>31</sup> ist ein Zeugnis seiner Lehrjahre in Frankreich und einer Bescheidenheitsgeste und zeigt zugleich, dass er sich um die internationale Verbreitung seines Traktats bemühte:<sup>32</sup>

Le sort pouvoit bien m'éloigner de la France; mais il ne m'ôtera jamais l'idée d'y avoir fait le séjour le plus gracieux. En effet, je regarde le tems passé comme le période [*sic*] le plus fortuné de ma vie; et si j'ai réussi à cultiver les Muses avec quelque succès, j'en dois une grande partie à ce tems.

Le livre que je prens la liberté de Vous offrir, Monsieur, est une preuve de mon peu d'études. Les matières qui y sont traitées, ont fait assez souvent le sujet de nos entretiens. Que je souhaiterois qu'elle le fussent selon Votre goût, et que Vous reçussiez cet ouvrage avec bonté.

Je devrois naturellement placer ici l'éloge de Vos connoissances en musique. Mais les honnêtetés et les politesses dont Vous m'avez

---

<sup>30</sup> Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1961 S. 131.

<sup>31</sup> Es kann sich nicht um den Abbé Cerceau handeln, der 1730 starb. Gerald Anton Krumbholz, *Friedrich Wilhelm Marpurg's Abhandlung von der Fuge (1753-4)*, Ph.D. University of Rochester 1995, S. 181, vermutet, es handle sich um einen Abbé de Sceaux, und Marpurg habe in Sceaux gewohnt. Krumbholz' gründliche Dissertation ist dem ersten Band der *Abhandlung* gewidmet.

<sup>32</sup> *Traité de la Fugue et du contrepoint* (1756), S. 1-2.

comblé autrefois, m'imposent silence sur cet article. Les éloges d'un débiteur sont toujours suspects; et pourroit-on louer dignement ce qui mérite toute notre admiration?

J'ai l'honneur d'être avec la plus vive reconnaissance et avec la plus parfaite considération

Monsieur Votre très humble et très-obéissant serviteur Mar-pourg.

A Berlin le 1. Octobre 1755.

Besonderes Lob zollt er in dieser Ausgabe Fux: „Jean Joseph Fux, Surintendant de la Musique à la Cour Impériale. Son ouvrage qu'il nomme *Gradus ad Parnassum*, sera toujours un des meilleurs livres pour apprendre la composition.“<sup>33</sup> Die „Préface de l'Auteur“ dieser Ausgabe hat die wahren Kenner und Fachleute aller Nationen als Adressaten, die die überzeitliche Geltung der Fuge schätzen und zu pflegen beabsichtigen:

„Je n'ai d'autre but, en publiant cet ouvrage, que de rendre un peu plus communes les règles d'un Art par lequel se ressemble encore la musique de tant de différentes nations, assez partagées d'ailleurs sur l'article du chant, l'une le voulant français, l'autre italien. De tous les genres de composition, la Fugue est la seule qui se soit toujours soutenue contre les caprices de la mode. Les siècles ne l'ont point fait changer de forme: et les Fugues composées il y a cent ans, sont encore aussi neuves que si elles l'avoient été de nos jours.“<sup>34</sup>

Es gebe zwar genug Lehrbücher, meint er, aber sie gingen der Sache nicht auf den Grund, haben zu wenige Beispiele, kaum werde der doppelte Kontrapunkt und der Kanon darin gelehrt.

„J'ai fait de mon mieux pour ne rien omettre de tout ce qui concerne le mécanisme de la Fugue, sans multiplier mal à propos

---

<sup>33</sup> Zitiert nach ebd., S. XX.

<sup>34</sup> Ebd., S. 3.



les règles ou les observations. Toutes les règles sont accompagnées d'un grand nombre d'exemples; j'ai eu soin de distinguer, par le nom de leur auteur, ceux qui ne sont pas de moi; c'est aux artistes à en juger. Après tout, je pense qu'il n'y aura rien à redire aux modèles sur lesquels j'ai composé mes règles. J'ai étudié les Fugues de *Frescobaldi*, de *Bach* et de *Händel*; j'ai entendu les *Calvières* [Guillaume Antoine] et les *Daquins*; j'ai lu *Rameau*, *Mattheson* et *Scheibe*.<sup>35</sup>

Er bittet um Nachsicht für eventuelle Fehler im Französischen. Schließlich fügt er nur in der französischen Ausgabe eine kurze Geschichte der Mehrstimmigkeit, des Kontrapunkts und der Fuge an, die in zwölf Punkte eingeteilt ist:

1. Marpurg hält es für wahrscheinlich bzw. versucht nachzuweisen, dass man in der Antike die Mehrstimmigkeit („harmonie“) kannte. Als überzeitlichen Hinweis auf elementare Kenntnisse der Harmonik erwähnt er, dass zu seiner Zeit Personen beim Chanson-Singen eine zweite Stimme improvisierten und Gitarristen die Singstimme begleiteten, obwohl sie niemals Unterricht in Harmonielehre erhalten hatten und über keine theoretischen Kenntnisse in Harmonie verfügen. Damit und mit der weiteren Argumentation erweist sich Marpurg als eifriger Verfechter von Rameaus Idee des Primats der Harmonik, den er auch historisch nachzuweisen versucht.
2. Wenn heute schon Dilettanten sich der Harmonik bedienen, wie sollten auf dem Gebiet der Musik so gelehrte Männer wie Pythagoras und Aristoxenos nichts von Harmonik gewusst haben?
3. Es wird vielleicht etwas übertrieben von wunderbaren Wirkungen der Musik in der Antike berichtet, aber können so große Emotionen ohne

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 4.

Harmonie erregt werden? Auch heute spielen Violine oder Flöte höchst selten alleine.

4. In der Antike kannte man die „Suppositio“, den akkordfremden Ton (oder Vorhalt), die Imitation und die Akkordumkehrung nicht, man kannte nur den „gleichen“, in Konsonanzen fortschreitenden Kontrapunkt.

5. Termini wie „symphonia discors“ und „chorus qui multorum vocibus constat“ weisen auf die Kenntnis der Mehrstimmigkeit hin.

6. In den „modernen Jahrhunderten“ brachte man die Vervollkommnung der Mehrstimmigkeit zustande, führte die Dissonanzen, den „ungleichen“ Kontrapunkt, die Umkehrung der Akkorde, die Fuge und den doppelten Kontrapunkt ein.

7. Dunstan von Canterbury hat ein Regelwerk für den vierstimmigen Satz geschaffen und damit den Weg für Guido von Arezzo und Johannes de Muris bereitet. Die ersten Komponisten, die sich in dieser Mehrstimmigkeit ausgezeichnet haben, waren „Guillaume Dufay, Caron, Conrad, Binchois et Busnoë.“<sup>36</sup>

8. Erst im 15. Jahrhundert wurde der Kontrapunkt ornamentiert und verfeinert. Als Historiker dieser Epoche seien Prinz und Walther hervorgetreten. Der Deutsche Bernard, Organist in Venedig, habe das Pedal 1470 erfunden. Obrecht habe in einer Nacht eine ganze Messe zu komponieren vermocht, Ockeghem neunhörige Motetten mit 36 Stimmen geschaffen und Josquin drei Motetten für Ludwig XII., „Memor esto verbi tui“, „Portio mea non est in terra“ (deren zweiter Teil) und „Bonitatem fecisti cum servo tuo“ (nicht authentisch). Elemente des Anekdotischen prägen hier Marpurgs Darstellungsweise.

---

<sup>36</sup> Marpurg, *Traité de la fugue et du contrepoint*, Paris, Imbault an IX.-1801, S. LXIX.

9. Die Flamen waren im 15. Jahrhundert dominierend, beherrschten die Fugentechnik und begannen andere Nationen zu beeinflussen. Zunächst imitierten sie die Franzosen, dann ab Mitte des 16. Jahrhunderts die Italiener, die bald die Führung übernahmen, während die Deutschen ungefähr zu dieser Zeit die ersten guten Komponisten hervorbrachten. Marpurg zählt eine lange Reihe italienischer, niederländischer, französischer und deutscher Komponisten auf.<sup>37</sup> Als theoretische Werke hebt er Zarlinos *Istitutione harmoniche* und Artusis zweite Ausgabe der *Arte del contrapunto* von 1598 hervor.

10. Aus dem 17. Jahrhundert nennt Marpurg zahlreiche Komponisten und Theoretiker und hebt als Ricercar-, Fugen- und Kanonkomponisten Frescobaldi, Battiferri, Pietro Francesco Valentini, Herbst, Froberger, Le Bègue, d'Anglebert (fünf Fugen über das gleiche Thema), Francesco Podio, Palestrina, Johann Klemm, Cima und Johann Woltz hervor.

11. In der Liste der berühmtesten Komponisten und der Theoretiker aus der Zeit des späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts figurieren als Komponisten von Fugen „Thierry Buxtehude“, Johann Krieger, Corelli, Francesco Maria Veracini, Giovanni Maria Casini, Michael Christian Festing, Pepusch, Bernier, Kuhnau, Pachelbel, Heinichen, Jean Boivin [Boyvin], Dandrieu, J.S. Bach,<sup>38</sup> unter den Theoretikern, die sich mit der Fuge befasst haben, Johann Baptist Samber und Fux.

---

<sup>37</sup> Ebd., S. LXXI-LXXIII.

<sup>38</sup> Die längste Würdigung gilt Bach: „*Jean Sébastien Bach*, natif d'Eisenach, né en 1685, maître de chapelle et directeur de la musique de Leipsick, mort depuis peu; homme qui réunissoit en lui seul les talens de plusieurs grands hommes, une science profonde, un génie vif et fécond, un goût aisé et naturel, et les plus excellentes mains qu'on puisse s'imaginer: le défi qu'il reçut à Dresde du célèbre *Marchand*, organiste français, est assez connu. Il fut glorieux à Pompée de ne pouvoir être vaincu que par César, et à *Marchand* de ne l'être que par Bach. Outre quantité de belles musique d'église, on a de lui plusieurs recueils de *Ricercari* à un, deux, trois, quatre et cinq sujets, par

12. Unter den lebenden Zeitgenossen, die als Theoretiker der Fuge hervorgetreten sind und denen er jeweils eine kurze biographische Notiz widmet, hebt Marpurg Rameau, Mattheson, Scheibe, Spies hervor, als zeitgenössische Komponisten, die Fugen schufen, sind Händel, Telemann, die beiden Graun, Hasse, W.F. und C.P.E. Bach, Padre Martini, Mondonville, Leclair, Geminiani, Graupner, Fasch, Joseph Umstatt, Pierre Février, Johann Georg Hofmann (Breslau), Eberlin, Krebs, Benda, Smith und Kellner genannt. Marpurg erwähnt den „genialen“ Autor des *Siècle de Louis XV* (vermutlich ist *Le précis du siècle de Louis XV* von Voltaire gemeint), die blinden Organisten Bibault, den Baron Erlach, Jacobi und Stanley und weitere Organisten, von denen allerdings noch keine Orgelfugen im Druck vorlägen: Jacob Wilhelm Lustig in Groningen (und dessen *Inleiding tot de Musykkunde*, „traité admirable“),<sup>39</sup> der im Übrigen Marpurgs *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750) als *Aanleiding tot het clavier-speelen* (1760) übersetzt hatte, und John Keeble in London. Marpurg hat seinem *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1755-1758) einen Anhang hinzugefügt, in dem er in verkürzter Form Regeln zum doppelten Kontrapunkt, zur Fuge und zum Kanon in Anlehnung an seine *Abhandlung von der Fuge* abhandelt, aber auch einige wichtige Veränderungen, so etwa zur Modulation vornahm.<sup>40</sup> Durch die Umstellung der Kapitel im *Handbuch* – die Behandlung des doppelten Kontrapunkts und des Kanons vor der Fuge – hat Marpurg bereits der Kritik in der Besprechung der Peters-Ausgabe der *Abhandlung* in der

---

mouvement semblable contraire, etc., dans les 24 tons. [Anmerkung: le plus recherché de ces recueils, contenant 48 Fugues dans tous les tons, est gravé, à Paris, chez IMBAULT, éditeur de cet ouvrage.] Marpurg, *Traité de la fugue et du contrepoint*, Ausgabe Imbault, S. LXXXIX.

<sup>39</sup> Ebd., S. LXXXI.

<sup>40</sup> Vgl. dazu, Krumbholz, *Friedrich Wilhelm Marpurg's Abhandlung von der Fuge (1753-4)*, S. 182-186.

*Berlinischen Musikalischen Zeitung*,<sup>41</sup> der Kritik von Choron und Fétis an der Anordnung in der *Abhandlung* vorausgegriffen, die bemängelt hatten, dass die Fuge vor dem Kontrapunkt und dem Kanon behandelt wurde. Der anonyme Verfasser der Berliner Besprechung lehnt im Übrigen viele der von Marpurg ausgewählten Musikbeispiele ab.

## Rezeption

Abgesehen von der eigenen „Mitteilung“ seiner *Abhandlung* in den *Historisch-Kritischen Beiträgen über die Musik*<sup>42</sup> sind keine zeitgenössischen Kritiken nachgewiesen. Darin bemerkt er: „Es wird mir, ohne Ruhm-räthigkeit, so viel von meiner Arbeit zu sagen erlaubt sein, 1) dass man in keiner Sprache ein Buch aufzuweisen hat, wo man alle diese Materien, wie hier, zusammen angeführt antrifft; 2) dass man verschiedene Artikel noch nirgends, weder in gedruckten, noch geschriebenen Unterrichten abgehandelt findet, und dass die Grundssätze davon allhier zuerst in einem deutlichen und ordentlichen Zusammenhang der Welt vorgeleget werden.“ Carl Philipp Emanuel Bach schätzte das Werk<sup>43</sup> und Heinrich Christoph Koch rät dem Kompositionsschüler: „Derjenige angehende Tonsetzer, dem daran gelegen ist, in das Innerste der Setzkunst einzudringen, muß nothwendig, nachdem er einige Fortschritte in der freyen Schreibart gemacht hat, sich eine gründliche Kenntniß der Fuge zu erwer-

---

<sup>41</sup> Vgl. *Berlinische Musikalische Zeitung* 2, 1806, Nr. 32, S. 125-127. Vgl. Krumbholz, *Friedrich Wilhelm Marpurg's Abhandlung von der Fuge (1753-4)*, S. 188.

<sup>42</sup> Marpurg, *Historisch-Kritischen Beiträgen über die Musik*, Berlin 1754, Bd. 1, S. 71-72.

<sup>43</sup> Vgl. dazu Krumbholz, *Friedrich Wilhelm Marpurg's Abhandlung von der Fuge (1753-4)*, S. 178.

ben suchen; und hierzu findet er die beste Anleitung in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.“<sup>44</sup>

Marpurgs Lehrwerk der Fuge galt bis weit ins 19. Jahrhundert als grundlegendes Lehrbuch und hatte eine lange Wirkung, auch in Frankreich bzw. international (die französische Sprache war die Sprache der Gebildeten, als Marpurg seinen Traktat übersetzte), wie die drei Ausgaben in französischer Sprache und eine weitere freier gehandhabte Übernahme bei Choronz zeigen, während Kirnbergers Traktat nur in Deutschland zwischen 1771 und 1779 sowie in Wien 1793 erschien. Die Rezeption der Musik Bachs wurde durch Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes* und Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* befördert. Aus beiden Traktaten existieren autographe Auszüge von der Hand Beethovens.<sup>45</sup> Schumann studierte von April bis September 1830 und erneut 1838 neben dem *Wohltemperierten Klavier* Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*.<sup>46</sup> Seine Bach-Studien wurden durch das Studium von Marpurgs Lehrwerk vertieft. Carl Ritter, der vom 18. November 1847 bis zum 20. April 1849 Schumanns Schüler war, bezeugt, „dass Schumann für dessen Unterricht unter Zugrundelegung von Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* und Cherubinis *Theorie vom Kontrapunkt und der Fuge* ein eigenes *Lehrbuch von der Fuge* verfaßt hatte“.<sup>47</sup>

In seinem Artikel „Fuge“, in dem sich Koch vielfach der Terminologie Marpurgs (Gefährte, Wiederschlag etc.) bedient, verweist er auf dessen Lehrbuch: „Den ausführlichsten Unterricht von der Einrichtung der Fuge

---

<sup>44</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig, A. Böhme 1793, Bd. 3, S. 281.

<sup>45</sup> Aus der *Abhandlung* Marpurgs in der Sammlung Bodmer HCB Mh 46b, i, c und e, aus der Wiener Ausgabe von Kirnbergers Traktat von 1793 in der gleichen Sammlung HCB Mh 46g sowie Beethoven-Haus BH 81.

<sup>46</sup> Vgl. Bodo Bischoff, „Das Bach-Bild Robert Schumanns. ‚...von Bach dämert es‘ (1810-1829)“, in: *Bach und die Nachwelt*, S. 430 und 447.

<sup>47</sup> Ebd., S. 463.

findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.“<sup>48</sup> Diese Auffassung teilt auch Schilling: „Am gründlichsten hat Marpurg (in seiner Abhandlung von der Fuge) diese Kunstform [die Fuge] behandelt.“<sup>49</sup>

Kühnel bemerkt in der „Vorrede“ seiner Ausgabe des Traktats von Marpurg:

„Das einzige, streng wissenschaftliche Werk über die Fuge, welches ein klassisches Ansehen behauptet, ist Marpurgs Abhandlung. Da dieses Buch gänzlich vergriffen ist, so glaubt sich die Verlags-handlung, um sich um die Theorie der Musik verdient zu machen, indem sie eine neue und unsrer Zeit angemessene Ausgabe desselben erscheinen läßt. Keine anderen Verbesserungen waren hiebei nöthig, als jene des etwas veralteten Styls und der äußeren Form. Das Wesentliche ist unverändert, aber die für unsere Zeiten überflüssigen Dedikationen und polemischen Vorreden aus den Jahren 1753 und 1754 sind weggelassen worden.

Das Studium des einfachen und doppelten Contrapunkts, der Fuge und des Canons ist dem ächten Freunde und Kenner der Musik ein unentbehrliches Mittel, seiner Kunst in ihrem ganzen Umfang Meister zu werden. Alle großen Tonkünstler, z.B. Mozart, J. Haydn beweisen an sich selbst, dass das Genie in vertrauter Bekanntschaft mit dem System der Harmonie, wie es sich in den Werken der fugirten und kanonischen Schreibart offenbaret, seinen Schöpfungen die Kraft und Würde zu geben vermag, womit sie dem Zeitenwechsel trotzen. Unter talentvollen Tonsetzern stehen nur dem Meister im Contrapunkt alle Mittel der Tonkunst zu Gebote. Unter

---

<sup>48</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt, August Hermann 1802, S. 614.

<sup>49</sup> Gustave Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler 1840, Bd. 3, S. 86.

den strengen Gesetzen hat sich seine Freyheit gebildet, und er folgt den Gesetzen der Harmonie, ohne in ihren Fesseln zu gehen.<sup>50</sup>

Die 1843 erschienene revidierte Fassung des Traktats von Simon Sechter ist, abgesehen von Ergänzungen und sprachlichen Modernisierungen, in der Substanz nur wenig verändert.<sup>51</sup> Moritz Hauptmann verglich sie mit Christian Theodor Weinligs *Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge* (Dresden 1845) und zog Marpurgs Fugenlehre vor: „Eins gefällt mir auch bei Marpurg besser, dass er seine Beispiele aus guten Werken, größtentheils von Seb. Bach genommen hat.“<sup>52</sup> Weinligs Fugen seien dagegen „kümmerlicher, geistloser Handwerksschlendrian.“ Selbst Siegfried Dehn, der sich in seiner *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge* (1859) auf Fux und besonders in Bezug auf die Kanon- und Fugenlehre auf Marpurg stützte, legte ein Jahr vor seinem eigenen Traktat eine unveränderte Ausgabe von Marpurgs Werk vor.

Nach der unveränderten Neuauflage von Marpurgs Übersetzung der *Abhandlung* mit separaten Tafeln der Notenbeispiele durch Imbault hat Choron in seinen *Principes de composition des Ecoles d'Italie* (1808)<sup>53</sup> große Teile aus Marpurgs *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* und der *Abhandlung von der Fuge* übernommen. „Ce second livre est traduit presque littéralement du Manuel d'harmonie et de composition de Marpurg (hand buch bey dem général-Basse und der composition etc.) ouvrage excellent [...] Le premier chapitre m'a été fourni par M<sup>r</sup>.

---

<sup>50</sup> Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, 2. Auflage, Leipzig, Kühnel 1806, S. III-IV.

<sup>51</sup> Horn, „Marpurgs ‚Abhandlung‘“, S. 150.

<sup>52</sup> Brief Moritz Hauptmanns an Franz Hauser vom 3. Februar 1828, in: *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, hg. von A. Schöne, Leipzig 1871, S. 31, zitiert nach Heinemann, Hinrichsen, „Paradigma Fuge“, S. 168.

<sup>53</sup> Sylvia l'Écuyers Anmerkung in Art. „Choron“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 4, Sp. 1013, „(nach G.B. Martini, *Esemplare*, 2 Bde., Bologna 1774-1775)“, ist sehr unvollständig.



Joseph Martini, inspecteur au Conservatoire, qui a traduit cet ouvrage presque en entier“.<sup>54</sup> Es handelt sich offenbar um Martini, d.h. Johann Paul Aegidius, der 1795 Inspecteur am Pariser Conservatoire war, von dessen Übersetzung aber bisher keine Quelle mehr zu finden war. Die später von François Joseph Fétis geäußerte Kritik am Aufbau von Marpurgs Traktat befindet sich bereits bei Choron, der damit auch seine Veränderungen an der Abfolge der Kapitel begründet und die Abfolge der Modellkompositionen tüchtig durcheinander gewirbelt hat (siehe dazu Anhang 2):

„Ce troisième livre est extrait textuellement du traité de la fugue et du contrepoint par Marpurg, ouvrage excellent, recommandé par le P. Martini lui même et qui jouit depuis longtemps de l'estime des maîtres de toutes les Ecoles: ouvrage essentiellement classique, mais que le défaut d'ordre et la mauvaise distribution des matières faisaient paraître inintelligible, quoique très clair, au fond. La nouvelle distribution des matières à [sic] fait disparaître ce vice apparent.“<sup>55</sup>

Die Fugenlehre Marpurgs, die er im vierten Buch übernimmt, erfährt Chorons höchstes Lob: „Cette matière [Imitations- und Fugenarten] est épuisée dans le quatrième livre tiré, comme le précédent, de l'ouvrage de Marpurg. Il forme avec les modèles de Sala [...] le plus beau traité de la fugue que l'on ait encore rédigé.“<sup>56</sup> Choron folgte bei der Kompilation seines umfangreichen Werkes dem Rat Cherubinis und Isouards, ein erster Beleg für die Wertschätzung Marpurgs durch Cherubini: „J'ai été dirigé dans mon choix par les avis de M<sup>f</sup>. Cherubini dont la complaisance égale le profond savoir, et de M<sup>f</sup>. Nicolo [Isouard].“<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Choron, *Principes de composition des Ecoles d'Italie*, „Préface“, S. XXIII.

<sup>55</sup> Ebd., S. XXIV.

<sup>56</sup> Ebd., S. XXV.

<sup>57</sup> Ebd., S. XXVI.

Choron hat die Anordnung der Kapitel verändert und die Kadenzen und die Modulation ohne direkte Übernahmen von Marpurg behandelt:

Marpurg 1756, Imbault 1801	Choron in neuer Übersetzung
I. Teil	
Kap. 1	Livre 4, chap. 1 und 2, S. 10-11
Kap. 2-4	chap. 2, 11-68
Kap. 5	Livre 3, chap. 1-2
II. Teil	ohne „Histoire abrégée“
Kap. 1-5	Livre 3, chap. 3-7
Kap. 6	Livre 5, S. 1-60
Kap. 7	Livre 4, S. 68-73

Ein weiteres Dokument der Verehrung Marpurgs durch Chorons liegt in dessen Lexikoneintrag vor: „Marpurg est, sans contredit, l'écrivain didactique le plus estimable que l'Allemagne ait produit, et c'est un des plus estimables que possède l'art de la musique en général. A une connaissance très-approfondie des principes il joint un excellent jugement et un très-bon goût.“<sup>58</sup> Fétis griff Chorons Kritik am Aufbau der *Abhandlung* Marpurgs auf: Cherubini lehrte „bonnes traditions des anciennes écoles

---

<sup>58</sup> Chorons/Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1811, Reprint Hildesheim, Olms 1971, Bd. 2, S. 19.

italiennes [...] On ne possédait alors, pour l'enseignement de cet art, que des traductions imparfaites des livres de Fux, de Marpurg et d'Albrechtsberger, la volumineuse et indigeste compilation de Choron, intitulée *Principes de composition des écoles d'Italie*.<sup>59</sup> Es ist besonders bemerkenswert, dass Luigi Cherubini sich in seinem *Cours de contrepoint et de fugue* (1835) bei den Imitationsarten auf Marpurg beruft: „Alle diese Imitationsarten und Benennungen finden sich in MARPURG'S Abhandlung von der Kunst der Fuge und Nachahmung und man kann sich daher dort nähere Belehrung verschaffen. Es ist dieses Werk das vollständigste und gründlichste [bei Cherubini „un des plus complets en ce genre que l'on connaisse; voilà pourquoi on le consulte“] von allen und darum eines besonderen Studiums werth.“<sup>60</sup> Cherubini verweist später erneut auf Marpurg: „Es wird nothwendig sein, dass er zu diesem Zwecke Marpurg's Abhandlung von der Fuge zu Rathe ziehe, um alle Intervalle zu sehen, mittelst welcher man Imitationen machen kann.“<sup>61</sup> Etwas später schrieb Jean Georges Kastner im Vorwort zu seiner *Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue* (1839), er habe sich auf die Autoritäten Cherubini, Berton, Reicha, Fux, Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger und André gestützt.<sup>62</sup>

Fétis, der immer wieder sehr selbstbewusst seine Kompetenz über die anderer stellt, kritisiert Marpurg erneut in seinem Lexikoneintrag:

„Marpurg jouit en Allemagne de la réputation d'un savant théoricien et d'un critique de premier ordre: il la mérite à beaucoup d'égards,

---

<sup>59</sup> Fétis, *Traité du contrepoint et de la fugue*, nouvelle édition, Paris, Troupenas s.d., „Préface“, S. II.

<sup>60</sup> Deutsche Ausgabe *Theorie des Contrapunktes und der Fuge* von Franz Stoelzel, Leipzig Fr. Kistner s.d., S. 68.

<sup>61</sup> Ebd., S. 72; S. 82, 89 und 93 sind Beispiele aus Marpurgs Traktat übernommen.

<sup>62</sup> Vgl. Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Steiner 1983, S. 84.

quoique dans la didactique il ait manqué quelquefois de netteté dans les idées et d'ordre dans la classification des faits [...] Marpurg a particulièrement traité de la fugue, de l'imitation, des canons et du contrepoint dans le style instrumental. Il y a de bonnes observations de détail dans son livre, mais il n'a pas connu les vrais principes de l'imitation canonique, ni des deux parties les plus importantes de la fugue, qui sont: le sujet et la réponse. Les objets sont d'ailleurs disposés dans son livre en sens inverse de l'ordre naturel, car il ne traite des contrepoints doubles qu'après la fugue, dont les contre-sujets ne peuvent être établis que d'après le contrepoint double à l'octave, et il place les canons après les contrepoints doubles, quoique ce genre de composition appartienne naturellement aux contrepoints non susceptibles de renversements. Choron, qui n'avait pas aperçu ce défaut radical d'ordre, l'a maintenu dans ses *Principes de composition*; mais il l'a corrigé, d'après mon *Traité de contrepoint et de la fugue*, dans son *Nouveau Manuel*.<sup>63</sup>

Eine andere Akzentuierung der Kritik ist im Artikel „Choron“ von Fétis enthalten: „Certes Marpurg est bien plus méthodique dans son *Traité de la figure [recte fugue]* qu'aucun écrivain de l'Italie; mais tous ses exemples, pris dans des compositions instrumentales assez correctement écrites, quoique surchargées de dures modulations, étaient de nature à faire grincer les dents de tout musicien italien, à l'époque où son ouvrage parut.“<sup>64</sup> Trotz aller Dis-

---

<sup>63</sup> *Biographie universelle des musiciens*, <sup>2</sup>Paris, Firmin Didot frères 1870, V, S. 461-463. Choron und A. de Lafage, *Manuel complet de musique vocale ou instrumentale ou Encyclopédie musicale*, Paris 1836-1838; der 2. Band handelt von der Melodie und besteht weitgehend aus einer Rezeption von Kochs Kompositionslehre; der 3. Band über die Harmonik und den Kontrapunkt basiert auf Marpurg, Fenaroli und Azopardi; der 4. Band über den einfachen und doppelten Kontrapunkt auf Fux und Marpurg.

<sup>64</sup> Fétis, Art. „Choron“, in: *Biographie universelle*, Bd. 2, S. 288.

tanz zu Marpurg hat Fétis in seinen *Traité du contrepoint et de la fugue* zwei Beispiele aus Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* übernommen.<sup>65</sup>

Eine anonyme Übersetzung der *Abhandlung* ins Englische aus dem Jahr 1803 ist im Royal College of Music in London im Manuskript erhalten,<sup>66</sup> Alfred Mann legte 1959 eine Teilübersetzung vor.<sup>67</sup> Durch die Faksimile-Edition des Jahres 1970, die im Georg Olms Verlag erschien, war das grundlegende Werk Marpurgs wieder allgemein zugänglich. Die Nachfolge in der Kanonlehre traten im deutschen Sprachraum Albrechtsberger, Johann Anton André, Johann Christian Lobe, Christian Theodor Weinlig und viel später Hugo Riemann an.

---

<sup>65</sup> *Traité du contrepoint et de la fugue*, Bd. 1, S. 102, das Beispiel von Hofmann aus Marpurgs Bd. II, Tafel XXXIV, 2, und ein Beispiel von Stözel aus XXVII, 1. Fétis zitiert im Übrigen ganz überwiegend italienische (36), zehn deutsche und nur einen französischen Komponisten.

<sup>66</sup> Vgl. *Friedrich Wilhelm Marpurg's Abhandlung von der Fuge (1753-4)*, S. 213: Music Library of the Royal College of Music, Ms. 946, datiert „Finis March 12, 1803“. Ob es sich um eine vollständige Übersetzung handelt, ist nicht bekannt.

<sup>67</sup> Alfred Mann, *The Study of the Fugue*, New Brunswick, Rutgers University Press 1958 und New York, Dover 1987.

**Anhang 1:**  
**Komponisten, deren Kompositionen Marpurg zitiert**  
**(wenn nicht anders angegeben aus Band I)**

Anonym XIX, 1-2, 10-11, XX, 8-9, 11-14, XXI, 1-2, **Bd. 2**, XXVI, 6, XXVII, 3  
Bach [J.S.] X, 1, XI, 1, 2, 4, XII, 1, XIII, 4, XIV, 2, XVII, 4, XVIII, 1, XXII, 3,  
5, XXV, 3-4, XXXIII, 4-7, XXXVII, 3, XLI, 1-3, XLII, 1, XLVIII, 3, XLIX,  
1, LI, 1-4, LII, 1, LIV, 14, LV, 10, **Bd. 2**, XI, 3-4, XII, 1, XIII, 1, XXIII, 1,  
XXXIII, 2-3, XXXVII 3, XXXVII, 7, XLVI, 1, LVIII, 4  
Bach, Em. **Bd. 2**, XLI, 11, XLVII, 1, LI, 1, LII, 1  
Bach, Fr. **Bd. 2**, X, 11-12, XIII, 4, XV, 5, XVIII, 6, 8-11, XXVII, 2, XXVIII, 3,  
XXX, 5, LIV, 3, LVIII, 5-6  
Battiferri XXVI, 19, XXXIV, 1, XXXVI, 3, XL, 1-6  
Bendinelli, **Bd. 2**, LVIII, 7  
Berardi **Bd. 2**, XI, 1-2, XXIII 5-6. XXIV, 1-7, XXV, 1-4, XXVI, 1-2  
Bernhardi **Bd. 2**, XX 5-7  
Boivin XXVII, 7, XXIX, 1  
Buxtehude XXXVI, 3  
D'Anglebert XXII 1  
Eberlin X, 2, XIII, 2, XIV, 1, XXII, 4, XXIII, 5, XXX, 15-16  
Frescobaldi XX, 5, 10, XXV, 2, XXIX, 4, XXXVI, 5, XLVII, 1, 3, LII, 2  
Froberger, XX, 4, 6  
Fux XXIII, 4, XXV, 5-7, XXVIII, 1-4, **Bd. 2**, XXVIII 1, XLIII, 1  
Gerlach XLVIII, 2  
Graun jun. VI, 1, 3  
Grausen. IV, 1, V, 4  
Graupner XII, 4, **Bd. 2**, L, 2  
Händel XII, 2, XIII, 6, XXIII, 7, XXXIII, 1-3, XXXIX, 1-2  
Hoffmann, G. **Bd. 2**, IX, 2, XXXIV, 2  
Hurlebusch XXIII, 6, XXIX, 2  
Janitsch XI, 5  
Kirchoffianum **Bd. 2**, I, 6, II, 5, III, 1, 8, IV, 4, VIII, 5