

DIE GENERALBASSDIDAKTIK IN DER *PARTITURA*-TRADITION. DIDAKTISCHE ANALYSE UND KOMMENTAR DER ACHT *EXERCITIA* VON JOHANN BAPTIST SAMBER

VON LUIS CUYPERS

ABSTRACT

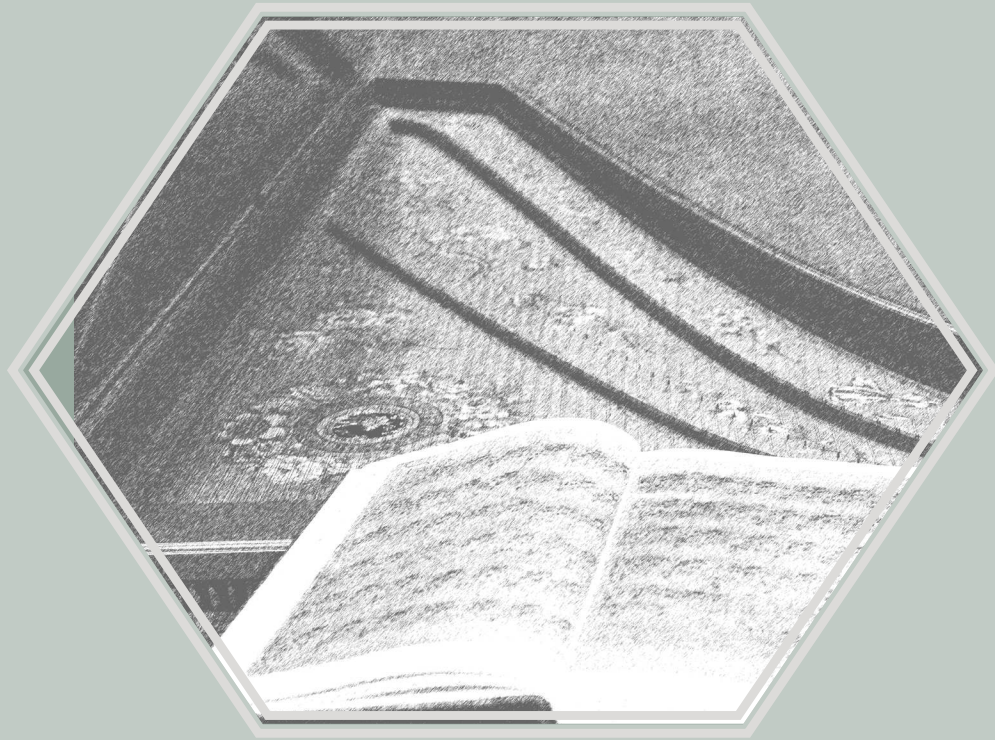
Zwischen 1704 und 1710 veröffentlichte Johann Baptist Samber, damals Domorganist in Salzburg, drei musiktheoretische Traktate. Diese stellen eine schriftliche Fixierung sowohl seiner eigenen Ausbildung innerhalb einer ausgeprägten Tradition als auch seiner Lehrtätigkeit am Salzburger Kapellhaus dar. Die als *Exercitia* betitelten Generalbassübungen Sambers werden in dieser Arbeit als Kulminationspunkt seiner gesamten Generalbasslehre betrachtet und so als didaktisches Mittel analysiert. Diese Analyse zeigt, dass Sambers Generalbasslehre einen wichtigen Beitrag zur Musiktheoriegeschichte darstellt, da sie sowohl eine detaillierte Darstellung von Bassfortschreitungen als auch eine systematische Didaktik für Anfänger:innen bietet. Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zur musiktheoretischen Forschung, indem sie historische Lehrmethoden für die Gegenwart aufarbeitet. Zu diesem Zweck liefert die Arbeit eine kommentierte Edition der *Exercitia* und positioniert sie so als wertvolle Quelle der Musiktheoriegeschichte.

LUIS CUYPERS

Luis Cuypers studiert im Master of Arts an der Folkwang Universität der Künste in Essen Musikwissenschaft mit künstlerischem Hauptfach Musiktheorie. Dort ist er seit 2022 als Wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für historische Musikwissenschaft angestellt, seit dem Wintersemester 2024/25 zusätzlich als Tutor für die Vorlesung „Musikgeschichte im Überblick“. Bereits seit seinem Bachelorstudium ist er Stipendiat im Cusanuswerk, dem Begabtenförderungswerk der deutschen Bischofskonferenz. In der Zeit von 2020 bis 2023 war er Mitglied im Vorstand des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft e. V. (DVSM). Seine Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Geschichte der Musiktheorie, katholische Kirchenmusik und Musik des Mittelalters. Eine Publikation zur Terminologie des Kirchenschlusses im 19. Jahrhundert in der Reihe Folkwang Studien ist in Vorbereitung.

Zu seiner Einreichung bei StiMMe sagt Luis:

„Mich begeistert vor allem die Themenoffenheit des StiMMe-Magazins, denn sie ermöglicht es den Studierenden, eigene fachliche Schwerpunkte zu setzen, Expertise in selbstgewählten Bereichen aufzubauen und weniger beachtete Themen in den musikwissenschaftlichen Diskurs einzubringen.“



1. EINLEITUNG

In den Jahren zwischen 1704 und 1710 veröffentlichte der Salzburger Domorganist Johann Baptist Samber drei musiktheoretische Traktate.¹ Als Lehrer am Kapellhaus zu Salzburg unterrichtete er nach eigenen Angaben bis zu 300 Personen² – mit hoher Wahrscheinlichkeit sind die Lehrwerke in diesen Unterrichtskontext einzuordnen und belegen eine Verschriftlichung seiner „eigenen Vorstellungen von Musikausbildung und Praxis [...], basierend auf der Überlieferung [seiner] [...] eigenen Ausbildung.“³ Sie sind in der musikwissenschaftlichen und -theoretischen Forschung lange Zeit nur wenig beachtet worden, bis Hellmut Federhofer in seinem Artikel „Ein Salzburger Theoretikerkreis“ 1964 eine Darstellung des Lehrwerks und seines geografischen und theoriegeschichtlichen Kontexts lieferte.⁴ Diese Darstellung war mit einer Wertung des Lehrwerks verbunden, in der Samber zum einen als nicht originell, zum anderen jedoch als der bedeutendste österreichische Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird.⁵ Seit der Veröffentlichung von Federhofers Artikel ist in der musiktheoretischen Forschung der Ansatz erstarkt, „die Systematik historischer Quellen fruchtbar zu machen“.⁶ In der vorliegenden Arbeit soll anhand einer Analyse der Generalbassübungen, die Samber in seinem zweiten Lehrwerk *Continuatio Ad Manuductionem Organicam* veröffentlicht und als *Exercitia* betitelt hat, gezeigt werden, wie seine Lehre aus heutiger Sicht als wertvoller Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie gesehen werden kann. Hierfür werden die *Exercitia* im Kontext seiner gesamten Generalbasslehre einerseits sowie als Beitrag zu einer über weite Zeiträume fortgeführten Tradition von

musiktheoretischem und -praktischem Unterricht andererseits betrachtet.

Die Kontextualisierung der *Exercitia* innerhalb der Generalbasslehre Sambers erfolgt durch die Besprechung relevanter Abteilungen der Lehrwerke *Manuductio ad organum* und *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*. Daraufhin werden die *Exercitia* in einer Analyse auf ihre Vermittlungsziele innerhalb eines didaktischen Ablaufs hin untersucht. Dieses Konzept einer didaktischen Analyse orientiert sich an der Strukturanalyse des Unterrichts, wie sie in der lerntheoretischen Didaktik praktiziert wird.⁷ Dabei werden als erste Ebene didaktischer Reflexion die „Entscheidungsfelder des Lehrers“ Intentionalität, Thematik, Methodik und Medienauswahl untersucht.⁸ Die hier entworfene didaktische Analyse der *Exercitia* soll unter der Prämisse, dass sich didaktische Entscheidungsfelder von Samber aus dem Quellenmaterial seiner Lehrwerke rekonstruieren lassen, die lerntheoretische Strukturanalyse mit der musikalischen Analyse verbinden.

Sambers Lehrwerk steht in der sogenannten *Partitura*-Tradition, welche in der bisherigen Forschung als eine lokale Ausprägung didaktischer Tendenzen verstanden wird. Die prominenteste lokale Ausprägung dieser Tendenzen ist die italienische *Partimento*-Tradition.⁹ Als zentrales didaktisches Mittel verbindet beide Traditionen der Generalbass.¹⁰ Alternativ wird die *Partitura*-Tradition auch als *Fundamenta*-Tradition bezeichnet, da eine beträchtliche Anzahl von Traktaten dieser Tradition das Wort *Fundamenta* oder Formen desselben Wortstammes im Titel tragen.¹¹ Unabhängig davon, welche Bezeichnung man verwendet, ist jedoch festzuhalten, dass – ebenso wie in der *Partimento*-Tradition – innerhalb einer fast dynastischen Linie von Lehrenden-Studierenden-Verhältnissen eine konsistente Auffassung

¹ Diese sind die *Manuductio ad organum* (1704), die *Continuatio Ad Manuductionem Organicam* (1707) und die *Elucidatio musicae choralis* (1710). Die als letztes erschienene *Elucidatio* behandelt den einstimmigen Kirchengesang und enthält keine Hinweise zum Generalbassspiel. Da der vorliegende Beitrag auf die Generalbassdidaktik Sambers fokussiert ist, wird die *Elucidatio* im Folgenden keine Rolle spielen.

² Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, Vorwort „Ad Lectorem Philomusum“.

³ Vedder, „17. Jahrhundert: Varianten musikalischen Lehrens und Lernens“, S. 163.

⁴ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 52.

⁵ Vgl. ebd., S. 79.

⁶ Menke, „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, S. 110.

⁷ Vgl. Blankertz, *Theorien und Modelle der Didaktik*, S. 101–106.

⁸ Vgl. ebd., S. 102.

⁹ Die *Partimento*-Tradition wurde im musiktheoretischen Diskurs jüngerer Zeit ausgiebig erforscht und als bedeutende Bewegung der Musikgeschichte etabliert. Die Beobachtungen der vorliegenden Arbeit orientieren sich an der Forschung auf diesem Gebiet und die *Partimento*-Tradition dient daher als wichtige Vergleichsgröße für die *Partitura*-Tradition. Zur Forschung über die *Partimento*-Tradition vgl. u. a. Sanguinetti, *The art of partimento*.

¹⁰ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 59.

¹¹ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, eine Aufzählung der besagten Titel findet sich auf S. 26f.

musiktheoretischer Inhalte tradiert wird.¹² Samber spielt in dieser Überlieferungslinie eine zentrale Rolle, da er Schüler Andreas Hofers und Georg Muffats wie auch Lehrer von Matthäus Gugl war.¹³

Um 1700 vollzieht sich im deutschsprachigen Raum ein musiktheoretischer Paradigmenwechsel, für den Andreas Werckmeister und Friedrich Erhardt Niedt von zentraler Bedeutung waren.¹⁴ Niedts *Musicalische Handleitung* von 1700 gilt als das erste deutschsprachige Traktat, in dem die traditionelle Bevorzugung des Kontrapunkts hinter die Betrachtung des Generalbasses als Grundlage des Komponierens zurücktritt.¹⁵ Doch auch Sambers Unterricht lässt sich in direkten Bezug zu diesem Paradigmenwechsel stellen, denn nicht nur sein Instrumentalunterricht, sondern auch sein Kompositionsunterricht „fußte nahezu ausschließlich auf dem Generalbass“.¹⁶ Dies ist einerseits ein zentraler Aspekt der *Partitura*-Tradition, denn ein Grund für die wiederholte Verwendung des Wortes *Fundamenta* liegt darin, dass der Generalbass als die ideale Vorbereitung zur Komposition verstanden wird.¹⁷ Zum anderen stellt Samber in dieser Hinsicht eine Besonderheit innerhalb der Traditionslinie dar, denn die Verbindung zwischen Generalbass und Komposition ist bei keinem seiner direkten Nachfolger so ausgeprägt zu finden.¹⁸

Das konkrete didaktische Vorgehen Sambers ist damit ein lohnender Untersuchungsgegenstand für diese Arbeit. Auch Jürgen Trinkewitz sieht die Unterrichtsmethodik Sambers klar innerhalb des Paradigmenwechsels zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert und vergleicht sie ebenfalls mit der Methodik Niedts. Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass sich bei Samber eine konkrete Unterrichtsmethode nicht rekonstruieren lasse.¹⁹ Auch Federhofer fasst die Generalbasslehre Sambers nur kurz zusammen: „[D]er erste Teil [behandelt] die Intervalle und deren Verbindung zu Akkorden, der zweite die Aussetzung systematisch angeordneter Baßfortschreitungen“.²⁰ Federhofer lässt

dabei die *Exercitia*, die in ihrem Umfang keinen kleinen Teil der Generalbasslehre ausmachen, außer Acht.

In der vorliegenden Arbeit sollen deshalb die *Exercitia* als zentraler Gegenstand der Generalbasslehre von Samber kontextualisiert und analysiert werden. Sie sind als konkrete musikalische Übungsstücke den italienischen *Partimenti* nicht unähnlich – ihre didaktische Verwendung kann als Verbindung zwischen der *Partimento*- und der *Partitura*-Tradition gesehen werden.²¹ Gerade deshalb ist es wichtig, ihre Analyse mit Blick auf die gesamte Generalbasslehre Sambers zu kontextualisieren. Als Kontext für Sambers Lehrwerk wiederum dienen sowohl die Traktate seines Lehrers Muffat und seines Schülers Gugl als auch der *Tractatus compositionis augmentatus* von Christoph Bernhard. Dass Samber das letztgenannte Traktat gekannt hat, kann als gesichert gelten,²² nicht zuletzt durch die Tatsache, dass weite Teile von Sambers Kompositionslehre diesem *Tractatus* direkt nachempfunden sind.²³ Besonders wichtig für eine Kontextualisierung der *Exercitia* innerhalb Sambers Generalbasslehre ist der Umstand, dass das Lehrwerk „vor allem als Einführung junger Organisten“²⁴ und damit explizit für Anfänger:innen gedacht ist. Dies verbalisiert Samber besonders deutlich auf dem Titelblatt der *Manuductio* mit der Beschreibung des Werks als „[d]enen Anfangenden zu sondern Nutz und Ergötzung“.²⁵ Viele daraus resultierende Aspekte der Didaktik könnte man mit Federhofer als weitschweifige und unnötige Darstellung „elementare[r] Schulbeispiele“²⁶ begreifen. Viel lohnenswerter ist es jedoch, darin vor allem ein „Streben nach Gründlichkeit“²⁷ zu sehen und Sambers Generalbassdidaktik, mit den *Exercitia* im Zentrum, als erkenntnisbringendes Zeugnis seiner Zeit zu rekonstruieren. Dieser Aufgabe widmet sich die vorliegende Analyse der *Exercitia* von Samber. Dabei werden die *Exercitia* zum ersten Mal in einer analytisch kommentierten Edition präsentiert.

¹² Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 62.

¹³ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 51.

¹⁴ Vgl. Remeš, *Thoroughbass, Chorale and Fugue*, S. 42.

¹⁵ Vgl. Rose, „Niedt. Musicalische Handleitung“, S. 347.

¹⁶ Trinkewitz, „Nachwort“, S. IV.

¹⁷ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 31.

¹⁸ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 52f.

¹⁹ Vgl. Trinkewitz, „Nachwort“, S. IVf.

²⁰ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 61.

²¹ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 62.

²² Vgl. Gerlich, „Bernhard. Tractatus compositionis augmentatus“, S. 58.

²³ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 69.

²⁴ Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 60.

²⁵ Samber, *Manuductio ad organum*, Titelblatt.

²⁶ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 64.

²⁷ Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 65.

2. GENERALBASSDIDAKTIK

Der eigentliche Beginn der Generalbasslehre findet sich erst in der vierten Abteilung der *Manuductio*. Die drei vorhergehenden Abteilungen erklären Voraussetzungen, die ein:e Anfänger:in in der didaktischen Konzeption Sambers vor dem Erlernen des Generalbassspiels gemeistert haben sollte: Die erste Abteilung behandelt die fundamentale Musiklehre, also das Notenlesen im Liniensystem und die rhythmischen Grundlagen in Form von Mensur und Notenwert. Die zweite Abteilung behandelt die Solmisation als Grundfähigkeit der musikalischen Singkunst. Die dritte Abteilung stellt dann grundlegende Fragen der Spieltechnik in Form von Fingersatz und Verzierungen vor.

Unter den Abteilungen vor der Generalbasslehre nimmt die zweite Abteilung mit der Unterweisung in der Singkunst und der Solmisation den größten Umfang ein. Diese hält sich in der *Partitura*-Tradition als didaktisches Mittel deutlich länger als der theoriegeschichtliche Kontext rund um die Kontroverse zwischen Johann Mattheson und Johann Joseph Fux vermuten lässt.²⁸ Für Samber ist die Solmisation eine wichtige Voraussetzung zur Generalbasslehre. Als Voraussetzung wird sie daran erkennbar, dass er die Solmisation auch in der Generalbasslehre als Mittel einsetzt, bspw. zur Bestimmung seiner Intervallspezies. Dies konstatiert Samber, wenn er schreibt: „Weilen aber derjenige / so verlangt den *General-* oder *Orgel-Bass* zu erlernen / nicht allein die *Solmisation* deß *Ordinarij-Discant*, sondern auch deß *Alt*, *Tenor* und *Bass*, verstehen muß.“²⁹ Zum anderen zeigt sich bei Betrachtung der Unterweisung in der Solmisation schon grundlegend das Modell einer Abfolge von didaktischen Schritten, nach welchen Samber vorgeht. Im Sinne des in der Einleitung skizzierten Vorhabens einer didaktischen Analyse spiegelt die Abfolge das Entscheidungsfeld der Methodik wider. In ihr beantwortet Samber die didaktische Grundfrage „Wie soll

gelernt werden?“.³⁰ Die Abfolge stellt sich wie folgt dar: Nachdem die Solmisation schriftlich hergeleitet und erklärt wurde, werden systematisch und kleinschrittig Vokabeln der Solmisation in Form von auf- und absteigenden Skalen vorgestellt.³¹ Diese sind jeweils durch ein Intervall begrenzt (fortschreitend vom Einklang bis zur Oktave)³² und es werden alle Arten präsentiert, ein Intervall zu solmisieren. Dabei werden alle Vokabeln als reine Abfolge von Semibreven notiert. Erst nachdem die Möglichkeiten der Solmisation von Intervallen so vollständig dargestellt wurden, folgen „durch unterschiedliche Geltung der Noten / auch der Puncten / Pausen und andern *Musicalischen* Zeichen etliche *Exercitia*.“³³ Innerhalb des didaktischen Ablaufs dieses Kapitels erfüllen demnach die als *Exercitia* bezeichneten Übungen den Zweck einer Steigerung der Komplexität durch rhythmische Diminution.

Diese Abfolge didaktischer Schritte (Erklärungen an rhythmisch einheitlichen Beispielen, gefolgt von Übungen mit zunehmender rhythmischer Komplexität) wird nicht nur in den noch folgenden Abschnitten der Abteilung zur Singkunst wiederholt, sondern findet sich in dieser Form auch in Sambers Generalbassdidaktik wieder. Die folgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit werden die einzelnen Schritte des didaktischen Ablaufs näher beschreiben, nachdem ein Überblick über das Gesamtkonzept des Ablaufs erfolgt ist. In der *Manuductio* führt Samber das Generalbassspiel theoretisch ein, indem er die Intervalle mit ihren Eigenschaften und den sie betreffenden Spezialregeln detailliert behandelt. Außerdem stellt Samber die Kadenzen als grundlegendes Prinzip musikalischer Formbildung schriftlich vor und gibt Anweisungen, sie ausführlich einzuüben. In der *Continuatio* knüpft Samber dann an die zuvor erlernten Prinzipien des Generalbassspiels an und gibt eine erschöpfende Übersicht über mögliche Klangverbindungen in Form von ausge-

²⁸ Mattheson erklärte die Solmisation im Jahr 1717 öffentlich für tot, während Fux sie mit dem Hinweis auf ihre erfolgreiche Anwendung im Gebiet um Wien verteidigte. Vgl. dazu Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 58 sowie Ruhnke, „Solmisation, Erweiterungen seit dem 17. Jahrhundert“.

²⁹ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 52.

³⁰ Jank/Meyer, *Didaktische Modelle*, S. 24.

³¹ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 22–27.

³² Die Septime lässt Samber mit einem Verweis auf die Seltenheit eines Septimsprungs aus.

³³ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 27.

setzten Bass-Gängen,³⁴ die jeweils ein bestimmtes Intervall durchschreiten.³⁵ Erst nachdem diese Gänge als Übung vollständig dargestellt sind, lässt Samber (wie auch schon in der Solmisationslehre) Übungen bzw. die *Exercitia* folgen, welche das bisher Gelernte durch rhythmische Variation in konkrete musikalische Anwendungskontexte versetzen. Diese acht, nach den Kirchentönen geordneten *Exercitia* zum Erlernen des Generalbasses stellen demzufolge die Kulmination der Generalbasslehre von Samber dar.

2.1 INTERVALL-LEHRE

Die Generalbassdidaktik Sambers ist ausdrücklich für Anfänger:innen bzw. *Incipienten* angelegt.³⁶ In der *Manuductio* widmet Samber eine ganze Abteilung der Darstellung, wie der Generalbass (auch *Partitura* genannt) zu erlernen ist. Sie beginnt mit einer Übersicht über Schlüssel und Vorzeichnungen sowie einem Hinweis auf Modi – Aspekte der allgemeinen Musiklehre, die beim Generalbassspiel im Vorhinein zu beachten sind.³⁷ Darauf folgt eine komplette schriftliche Einführung in das Generalbassspiel in Form einer Intervall-Lehre. Nachdem das Konzept eines Intervalls eingeführt und den Anfänger:innen eine Tabelle zum Auffinden aller Intervalle an die Hand gegeben wurde,³⁸ beginnt Samber mit einer ausführlichen Behandlung der Intervalle mit je einem Kapitel pro Intervall.

Innerhalb dieser Kapitel geht Samber didaktisch sehr durchdacht vor und schafft es so, durchaus mehrere Aspekte des Generalbassspiels zu vermitteln, die über bloße Beschreibungen der Intervalle als numerische Größe hinausgehen. In

jedem Kapitel wird das Intervall als Tonabstand durch die Anzahl der in ihm enthaltenen Halbtonschritte definiert. Anschließend führt Samber alle Intervallspezies auf; das bedeutet unterschiedliche Arten der Solmisation, die eine unterschiedliche Konstellation von Halb- und Ganztonschritten implizieren. Essenziell für die Generalbassdidaktik thematisiert Samber anschließend die Implikationen des Intervalls als Signatur in einer Generalbasspartitur, also welche Intervalle bei verschiedenen Stimmzahlen hinzugegriffen werden und bei welchem Verlauf des Basses die Signatur zu erwarten ist (bspw. im Kapitel zur Sekste).³⁹ Des Weiteren vermittelt Samber in seiner Intervall-Lehre zugleich grundsätzliche kontrapunktische bzw. stimmführungstechnische Regeln: Das Kapitel zur Sekunde enthält eine ausführliche Thematisierung von Synkopation,⁴⁰ das Kapitel zur Septime ausführliche Beschreibungen zur Vorbereitung der Dissonanz⁴¹ und die Kapitel zu Quinte und Oktave thematisieren das Parallelverbot perfekter Intervalle.⁴²

So legt Samber in seiner Intervall-Lehre über 44 Seiten hinweg ein ausführliches Fundament der Generalbassdidaktik vor, mit dem Anfänger:innen den nächsten Schritten seines Lehrwerks folgen können. Vordergründig geht es in der darauffolgenden Lehre um die motorische Einübung aller Möglichkeiten von Bassfortschreitungen, beginnend mit der Kadenzlehre über ausgesetzte Gänge bis hin zu den *Exercitia* als Kulmination seiner Generalbasslehre. Charakteristisch bleibt dabei immer die Vielzahl an Beispielen und Transpositionen, die Studierende dazu bringen soll, das Vorgestellte bis zum Überfluss zu wiederholen und es so motorisch vollkommen zu verinnerlichen.

2.2 KADENZLEHRE

Nach den ausführlichen Kapiteln zur Intervall-Lehre, in denen Samber den Generalbass grundlegend eingeführt und erklärt hat, folgt ein einziges Kapitel über die Kadenz.⁴³ Im Vergleich zu zeitgenössischen Quellen der Generalbass-

³⁴ Der hier gewählte Begriff „Gänge“ orientiert sich an Markus Schwenkreis, bei dem (wiederum angelehnt an Jacob Adlung und Mauritius Vogt) „Gänge“ als linear ausgerichtete, sequenzierende Bassbewegungen und damit als eine Kategorie der Formbildung verstanden werden (vgl. Schwenkreis, „Die ‚Wissenschaft des General-Basses‘“, S. 30).

³⁵ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 1–106.

³⁶ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*. Wie bereits erwähnt, enthält der Titel des Werks den Hinweis, es sei „[d]enen Anfängenden zu sonndern Nutz und Ergötzung“ zugeeignet, aber auch Aussagen im Text wie „[i]n disem wird dem *Incipienten* gezeiget / was er zu beobachten haben solle / wann solcher verlanget den *General-Bass*, oder *Partitur* [...] Schlagen zu lernen“ belegen die Ausrichtung an Anfänger:innen (vgl. ebd., Titelblatt und S. 99).

³⁷ Vgl. ebd., S. 99ff.

³⁸ Vgl. ebd., S. 105.

³⁹ Vgl. ebd., S. 133ff.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 112–115.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 140ff.

⁴² Vgl. ebd. S. 124–127, 143–151.

⁴³ Vgl. ebd., S. 154ff.

lehre ist der Umfang der Kadenzlehre in Sambers *Manuductio* erstaunlich klein. In den *Regole* der *Partimento*-Tradition bspw. fungieren Kadenzlehren als grundlegendes Axiom und nehmen häufig einen größeren Teil der jeweiligen Traktate ein.⁴⁴ Trotz ihrer kurzen Darstellung in Sambers Traktat wird jedoch klar, dass die Kadenztypologie innerhalb der *Partitura*-Tradition sehr konstant überliefert wird.⁴⁵ So verwendet Samber Begriffe für Kadenzen, die mit denjenigen seines Lehrers Muffat fast vollständig übereinstimmen.⁴⁶ In der Kadenztypologie der *Partitura*-Tradition werden zwei Kriterien zur Bestimmung von Kadenzen verwendet: die Bassbewegung und die Anwendung von Vorhaltsdissonanzen.⁴⁷ Sambers Kadenzlehre ist dabei deutlich undifferenzierter als die von Muffat, da nicht alle Arten der Kadenzdifferenzierung übernommen wurden. Samber unterscheidet drei Arten von Kadenzen: die *Cadentia major*, die *Cadentia minor* und die *Cadentia minima* (Abb. 1).⁴⁸

Die *Cadentia major* definiert Samber auf zwei Arten. Zunächst nennt er die Signaturen, die auf der Penultima in der *Cadentia major* zu finden sind. Diese zeigen sowohl eine doppelte Sopranklausel als auch einfache Quartvorhaltsbildungen. Samber verzichtet demnach auf die terminologische Unterscheidung einer Kadenz mit doppelter Sopranklausel, wie sie bei Muffat als *Cadentia major perfectis* zu finden ist. Damit findet die *Cadenza doppia* der italienischen Musiktheorie bei Samber im Unterschied zu Muffat keine terminologische Entsprechung, sondern wird unter den Begriff der *Cadentia major* subsumiert.⁴⁹ Als zweite

Voraussetzung einer *Cadentia major* nennt er eine Bassbewegung durch Quintfall bzw. Quartstieg. Damit ist auch das zweite Kriterium, nach welchem Kadenzen unterschieden werden, Muffat nachempfunden. Samber lässt diesen ersten Kriterien noch eine Erläuterung der verschiedenen Phasen einer Kadenz folgen: „Es müssen bey der *Cadenz* führnemblich drey Noten wohl *considerirt* werden / als die letzte / vorletzte / und vorvorletzte.“⁵⁰ Damit zählt er die Vorbereitung des dissonanten Penultima-Klangs als Teil der Kadenz und verdeutlicht sogleich, dass ein einfacher Quintfall ohne Dissonanzbildung in seiner Typologie keine *Cadentia major* bildet. Auch das steht im Kontrast zur Unterscheidung von *Cadentia ligata* und *Cadentia simplex* bei Muffat.⁵¹

In seiner Definition der *Cadentia minor* erwähnt Samber nun zuerst die Bassbewegung eines Quintstiegs. Sie stellt für ihn die metrische Umkehrung der *Cadentia major* dar. Die Signaturen der *Cadentia minor* entsprechen, wie Samber erwähnt, denen der *Cadentia major*, stehen jedoch auf der gegengesetzten metrischen Position. Er zählt dennoch insgesamt weniger Signaturen als bei der *Cadentia major* auf und kombiniert den Quartvorhalt zum einen mit einem 6–5-Durchgang, zum andern direkt mit einer Quinte. Während Samber die *Cadentia minor* als selten angewendete Kadenz vorstellt, verknüpft er ihre Anwendung mit bestimmten Modi (die er als Konzept an dieser Stelle eigentlich noch nicht eingeführt hat), nämlich mit dem vierten und siebten Modus.⁵²

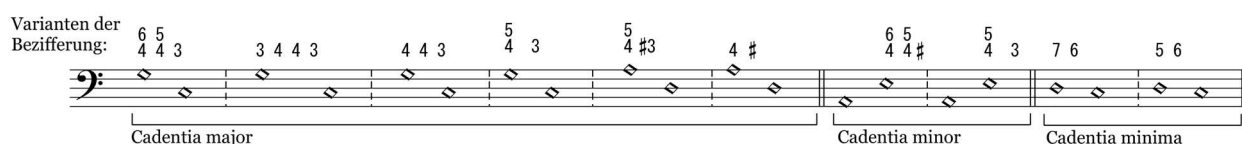


Abb. 1: Übersicht der Kadenztypen bei Samber. Die Varianten der Bezifferung werden in exakt dieser Form und Reihenfolge in Kapitel 16 den verschiedenen Kadenztypen zugeordnet.

⁴⁴ Vgl. Sanguinetti, *The art of partimento*, S. 105–111.

⁴⁵ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 64.

⁴⁶ Vgl. Muffat, *An essay on thoroughbass*, S. 103–130.

⁴⁷ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 64.

⁴⁸ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154.

⁴⁹ Zu den Entsprechungen der italienischen und süddeutschen Kadenztypologie vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 66.

⁵⁰ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154.

⁵¹ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 66.

⁵² Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 155.

Die Bassbewegung der *Cadentia minima* ist ein absteigender Sekundschrift. Die von Samber genannten Signaturen sind entweder eine 7–6-Vorhaltsbildung oder ein 5–6-Durchgang, jeweils über der Penultima. Gemäß der Kontrapunktlehre erfordert nur der Vorhalt eine bestimmte Vorbereitung. Dass für die Kadenzbildung eine große Sexte notwendig ist, erwähnt Samber explizit nur im Falle des 7–6-Vorhalts. Ob die Wendung mit 5–6-Durchgang zwingend einer großen Sexte bedarf oder aber auch mit kleiner Sexte als *Cadentia minima* zu bezeichnen ist, lässt Samber offen.⁵³ Auch Bernhard beschreibt im *Tractatus compositionis augmentatus* eine Kadenz dieser Art, nämlich als „gebräuchliche Tenorisierende“. Er nennt als klare Voraussetzung einer „gebräuchlichen tenorisierenden“ Kadenz eine große Sexte.⁵⁴

Die Unterscheidung der *Cadentia major perfectis* stellt bei Muffat eine Hierarchisierung der Kadenztypen dar, in der die *Cadentia major perfectis* den „hierarchisch obersten Rang einnimmt.“⁵⁵ Samber verzichtet weitestgehend auf eine solch direkte Hierarchisierung. Er hebt die *Cadentia minor* lediglich als selten hervor und nennt die *Cadentia minima* in seiner ersten Übersicht der Kadenzen auch „die kleinst- oder schlechteste“,⁵⁶ erwähnt jedoch keinerlei Unterschiede in ihrer syntaktischen Gewichtung als Schlussklang. In der vorliegenden Arbeit wird die *Cadentia major perfectis* als Ergänzung zur Kadenzterminologie Sambers angewendet, da ihr hoher Rang in der Hierarchisierung Muffats darauf schließen lässt, dass ihre Vermittlung innerhalb einer Generalbassdidaktik der *Partitura*-Tradition zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen sollte als die der einfachen *Cadentia major*. Dementsprechend bedarf die didaktische Analyse von Sambers *Exercitia* dieser zusätzlichen terminologischen Unterscheidung.

So knapp die Beschreibungen der Kadenzen bei Samber auch sein mögen, integriert er dennoch zur Einübung auch hier eine Vielzahl an Beispielen im Anhang. Die Transpositionen der Kadenz in die „Sonos Naturales, dependentes, et fictos“ führt bei getreuer Ausführung durch die Studierenden zu

einem ausgiebigen motorischen Verinnerlichen.⁵⁷ Wieder ist zu erkennen, dass Sambers Didaktik klar auf die praktische Einübung des Gelernten ausgerichtet ist. Am Ende des Kapitels erwähnt er sogar, Ziel der vielzähligen Kadenzübungen sei nicht allein das Erlernen der im Vordergrund stehenden Kadenzen, sondern ebenso das Einüben aller Terz-Quint-Klänge.⁵⁸

2.3 AUSGESETZTE GÄNGE

In der *Continuatio* widmet sich Samber gleich in der ersten Unterweisung wieder dem Thema Generalbass. Nachdem in der Intervall-Lehre der *Manuductio* die Grundlagen des Generalbasses hergeleitet und vorgestellt wurden, wird in den ersten 18 Kapiteln des folgenden Traktats behandelt, wie bestimmte Fortschreitungen der Bassstimme zu begleiten sind. Hierbei handelt es sich um die Vorstufe zu den rhythmisch komplexen Übungen innerhalb von Sambers modellhaftem Ablauf didaktischer Schritte. Die einzelnen Kapitel widmen sich je einem Intervall, das die Bassbewegung begrenzt. Der Bass bewegt sich stets schrittweise und erstreckt sich von zwei bis acht jeweils auf- und absteigenden Klangfortschreitungen bis hin zu liegenden Tonfolgen.⁵⁹ Die Begleitung von Sprüngen in der Bassstimme wird in den Kapiteln 19 und 20 schriftlich ergänzt. Hierin wird auf die vorangegangenen Kapitel mit schrittweisen Fortschreitungen verwiesen und die Abstraktion von springenden Fortschreitungen durch Auslassung der Zwischenschritte empfohlen. Außerdem wird auf die bereits in der Intervall-Lehre behandelten Spezialregeln verwiesen.⁶⁰

Der von Federhofer formulierte Vorwurf an die Didaktik von Samber, er wiederhole Beispiele „mit Rücksicht auf Anfänger durch Transposition oft bis zum Überdruß“,⁶¹ bestätigt sich besonders in der Betrachtung dieser ersten 18 Kapitel. Die ausladenden Wiederholungen, die durch die Transposition der einzelnen Beispiele entstehen, führen zu Unübersichtlichkeit und damit zu geringer

⁵³ Vgl. ebd., S. 156.

⁵⁴ Vgl. Bernhard, „Tractatus“, S. 59.

⁵⁵ Menke, „Die Familie der cadenza doppia“, S. 393.

⁵⁶ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154.

⁵⁷ Vgl. ebd., Figur 33 im Anhang.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 156.

⁵⁹ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 1–106.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 107f.

⁶¹ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 62.

Vergleichbarkeit. Samber erachtet diese Vorgehensweise jedoch zweifelsohne für den Unterricht von Anfänger:innen und deren motorische Einstudierung der Klangfortschreitungen für die beste. Für die Analyse, vor allem aber für die didaktische Kontextualisierung der *Exercitia*, ist das Verstehen der von Samber vorgestellten Klangfortschreitungen durchaus gewinnbringend. Es handelt sich dabei um den ersten Schritt des schon bei der Solmisation angewandten didaktischen Ablaufs, bei dem die ausgesetzten Gänge als rhythmisch einfach gehaltene Grundlage fungieren, die anschließend in den *Exercitia* eine Steigerung der rhythmischen Komplexität erlauben.

Jedes einzelne Beispiel korrespondiert mit einer bestimmten Intervallspezies, wie sie in der Intervall-Lehre vorgestellt wurde. Diese Intervallspezies korrespondieren wiederum mit einer bestimmten Solmisation und der Unterschied einzelner Spezies eines Intervalls kann von Studierenden, der Didaktik Sambers folgend, erkannt werden. Die Notwendigkeit der Solmisation zeigt sich besonders in den ausgesetzten Gängen. Bei Betrachtung der gezeigten Klangfortschreitungen fällt schnell auf, dass einzelne Silbenfolgen immer wieder als Versatzstücke dienen und unter sich wiederholender Bezifferung nur in Kombination miteinander zu längeren Gängen führen. Anschauliches Beispiel hierfür ist in den aufsteigenden Gängen die Harmonisierung der Silbenfolge *Mi-Fa* mit Sextakkord und Quintsextakkord, in den absteigenden Gängen die systematische Erweiterung eines mit 7–6-Vorhaltskette absteigenden Tetrachords.⁶²

Didaktisches Ziel der ausgesetzten Gänge ist es, durch das Präsentieren einer großen Vielfalt an möglichen Harmonisierungen einer einzigen Bassfortschreitung die Studierenden zur spontanen und freien Harmonisierung einer gegebenen Bassstimme zu befähigen.⁶³ Dieser Grundsatz rückt die *Partitura*-Tradition erneut in unmittelbare Nähe zur *Partimento*-Tradition, deren *Regole* sich ebenfalls der Frage widmen, mit welchen Intervallen oder Akkorden ein bezifferter oder unbezifferter Bass begleitet werden

kann.⁶⁴ Während die italienischen *Regole* jedoch Skalen- und Sequenz-Harmonisierung voneinander trennen, leitet Samber die Begleitung von Sprüngen der Bassstimme direkt von den ausgesetzten Gängen ab. Klanglich sind die ausgesetzten Gänge dabei stark an die in der *Partitura*-Tradition beheimatete *tabula naturalis* angelehnt, die sich als Vorgänger der Oktavregel vornehmlich mit Klangfortschreitungen von Terz-Quint-Klängen befasst.⁶⁵ Das Übermaß an Wiederholung, mit der die schrittweisen Klangfortschreitungen vermittelt werden, lässt in diesem Abschnitt der Generalbasslehre von Samber gleichzeitig keinen Raum für ausgefalleneren Klangfortschreitungen wie nicht-lineare Konturen oder chromatische Fortschreitungen.⁶⁶ Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wird noch zu zeigen sein, inwiefern die Generalbasslehre Sambers dieses Defizit in den *Exercitia* kompensiert.

2.4 MODUSLEHRE

Die Lehre „Von denen *Tonis* oder *Modis Musicis*“⁶⁷ ist in Sambers Gesamtlehrwerk eng mit der Lehre des Generalbasses verbunden. Schon in der ersten Besprechung des Generalbassspiels nennt Samber die Vergegenwärtigung des angewandten Modus als eine der Beobachtungen, die gemacht werden müssen, bevor man eine Generalbasspartitur zu spielen vermag.⁶⁸ Die eigentliche Erläuterung zu den Modi schließt Samber erst als 17. Kapitel in die Abteilung über den Generalbass mit ein⁶⁹ und lässt daraufhin noch eine eigene Abteilung über die Choral- bzw. Kirchentöne folgen.⁷⁰ Ihre Einbettung zwischen die Generalbasslehre der *Manuductio* und die inhaltlich unmittelbar daran anknüpfende *Continuatio* unterstreicht die Zugehörigkeit der Lehre über Kirchentöne zur Lehre des Generalbasses.

Die acht Kirchentöne treten bei Samber in einer Form auf, die der katholischen Organistenpraxis entstammt und in starker Verbindung zu den

⁶² Vgl. dazu bspw. die *Exempla* in Kapitel 10 sowie in den Kapiteln 13–16 in: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 66–91.

⁶³ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 30.

⁶⁴ Vgl. Sanguinetti, *The art of partimento*, S. 99.

⁶⁵ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 61.

⁶⁶ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 31.

⁶⁷ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 157.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 101.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 157.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 171.

teilweise transponierten Psalmtönen steht.⁷¹ Auch bei Samber sind die Psalmtöne ein wichtiger Teil der Herleitung seiner Tonartenordnung. Zuerst stellt er die zwölf Modi der Figuralmusik vor, indem er einen Überblick über ihre Finaltöne und Kadenzstufen gibt. Daran anschließend reduziert er die Töne auf acht Tonarten, die seiner Aussage zufolge von vielen berühmten Komponisten verwendet werden.⁷² Diese „acht neueren Tonarten d, g^b, a, e, C, F^b, D[#], G“⁷³ werden in einem späteren Kapitel innerhalb der fünften Abteilung dann noch einmal identisch als die acht Kirchentöne präsentiert. Zuerst wird eine Systematik des alten Oktoechos⁷⁴ vorgestellt, daraufhin werden die zuvor genannten neuen Tonarten anhand verschiedener Rückverweise auf Psalmtöne und Modi der Figuralmusik einzeln hergeleitet.⁷⁵

3. DIDAKTISCHE ANALYSE DER ACHT EXERCITIA

Die *Exercitia* werden von Samber bereits am Ende der *Manuductio* angekündigt. Zum Abschluss der fünften Abteilung „Von denen Kirchen oder Choral-Tönen“⁷⁶ formuliert er für seine Didaktik die Notwendigkeit, ein *Exercitium* zu jedem Ton bzw. Modus vorzustellen und mindestens zwei Transpositionen desselben beizufügen.⁷⁷ Dieser Aussage lässt sich klar entnehmen, dass Samber die *Exercitia* in ihrem großen Umfang vorrangig als Übungsmaterial zur haptischen Verinnerlichung der Akkordverbindungen verstand. Sie sind nach wie vor für Anfänger:innen des Generalbassspiels bestimmt und wurden mit hoher Wahrscheinlichkeit von Sambers eigener Studierendenschaft unter Anleitung des Lehrers ausgeführt.⁷⁸ Dementsprechend ist es insbesondere ihr didaktisches Potenzial, das eine Erschließung lohnenswert macht.

Das Vorhandensein mancher Fehler im fertigen Druckbild der *Exercitia* ist sehr wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass Samber die *Continuatio* wie auch schon die *Manuductio* selbst als Verleger herausgegeben hat.⁷⁹ Er weist am Ende des Kapitels selbst darauf hin, dass sich aufgrund der, wenn auch gründlichen, dennoch notwendigerweise eingeschränkten Korrektur des Werks Fehler in die *Exercitia* eingeschlichen haben mögen.⁸⁰ Gleichzeitig sieht Samber darin keine Schmälerung im didaktischen Wert seines Lehrwerks, das mit den *Exercitia* die Unterweisung von Anfänger:innen im Generalbassspiel abschließt. Auch die der vorliegenden Arbeit beigelegte Edition ist keine praktische Ausgabe der *Exercitia*, sondern eine Edition zur visuellen Unterstützung der Analyse. Offensichtliche Fehler sind unter Angaben im kritischen Bericht korrigiert, die Taktstriche sind jedoch genau der Druckausgabe nachempfunden und somit manchmal inkonsequent. Taktangaben sind immer auf die von Samber vorgegebene Takteinteilung bezogen. Fokus der Arbeit bleibt eine auf das didaktische Potenzial der *Exercitia* ausgerichtete Analyse und Kontextualisierung: Ergebnisse der musikalischen Analyse werden im Hinblick auf ihren Bezug zu den didaktischen Entscheidungsfeldern von Samber als Lehrer gedeutet, denn sie repräsentieren vor allem im Entscheidungsfeld der Thematik den „Inhalt der intendierten Lernprozesse“.⁸¹

3.1 ALLGEMEINE BEOBACHTUNGEN

Im Schwierigkeitsgrad der *Exercitia* ist eine deutliche Steigerung zu erkennen, welche in den noch folgenden Abschnitten aufgezeigt wird. Sie sind dementsprechend nicht bloß der numerischen Reihenfolge des jeweils dargestellten Modus nach angeordnet, sondern ergeben auch einen aufeinander aufbauenden Lehrgang. In den vorangehenden Übungen mit ausgesetzten Gängen der Kapitel 1–18 hatten Studierende ausreichend Gelegenheit, feste Griffmuster und Akkordfortschreitungen in genau vorgegebener und bewusster Stimmführung zu verinnerlichen.⁸² Die *Exercitia* stellen als solche den nächsten Schritt in

⁷¹ Vgl. Federhofer, „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich“, S. 274.

⁷² Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 165.

⁷³ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 78.

⁷⁴ Vgl. zur Begrifflichkeit und Geschichte des Oktoechos Klöckner, *Handbuch Gregorianik*, S. 70–80.

⁷⁵ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175f.

⁷⁶ Ebd., S. 171.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 177.

⁷⁸ Vgl. Trinkewitz, „Nachwort“, S. IX.

⁷⁹ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, Titelblatt.

⁸⁰ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 144.

⁸¹ Blankertz, *Theorien und Modelle der Didaktik*, S. 103.

⁸² Vgl. Trinkewitz, „Nachwort“, S. IX.

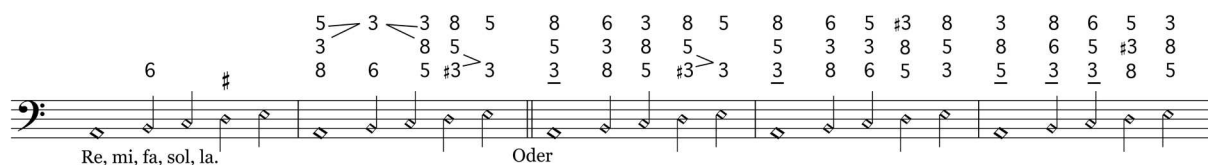


Abb. 2: Beispiel für die von Samber verwendete Generalbasspartiturschrift. In Kapitel 7 der *Continuatio* werden fünf aufsteigende Noten zunächst in natürlicher Bezifferung vorgestellt und anschließend vier Varianten der Aussetzung mit genau vorgegebener Stimmführung präsentiert.

Sambers didaktischem Vorgehen dar, indem sie die zuvor rhythmisch überwiegend einheitlich gestalteten Klangfortschreitungen der Intervallgänge nun in einen rhythmisch komplexeren Kontext überführen, welcher realen Kompositionen näher kommt. Wie weiter oben bereits dargestellt wurde, konnte dieser didaktische Ablauf schon in der zweiten Abteilung der *Manuductio* über die Solmisation beobachtet werden.⁸³

Der formale Aufbau der *Exercitia* besteht weitestgehend in einer Aneinanderreihung von Einzelphrasen unterschiedlicher Länge, die jeweils mit einer Kadenz abschließen. Diese Modularität stellt ebenfalls ein didaktisches Prinzip dar, welches die generalbassbezogenen Traditionen *Partimento* und *Partitura* eint. Durch die Modularität ergeben sich abgrenzbare „Bausteine[, die sich] zu größeren Formen zusammenfügen lassen.“⁸⁴ Auch auf der rhythmischen Ebene kann der Aufbau der *Exercitia* als in sich geschlossener Lehrgang gesehen werden. In allen *Exercitia* findet innerhalb der Form mindestens ein Mensurwechsel in ein Dreier-Metrum statt. In der ersten Abteilung der *Manuductio* behandelt Samber die Mensurzeichen und gibt statt tradierter Vorbilder seine eigene Systematik der Mensuren wieder, die (neben einem nur kurz erwähnten 24/16-Takt) genau acht Arten von unregelmäßigen Taktarten enthält.⁸⁵ Der Mensurwechsel der *Exercitia* ist also nicht nur als Anlehnung an motettische Vokalmusik im Sinne der klaren Ansiedlung der *Partitura*-Tradition in kirchenmusikalischer Praxis zu verstehen,⁸⁶

sondern auch als umfassende didaktische Erschließung rhythmischer Möglichkeiten. Der Aspekt der Taktarten sollte demnach in die Analyse von Sambers didaktischem Ablauf und seiner Steigerung rhythmischer Komplexität einfließen.

Zur Vermittlung des Generalbassspiels verwendet Samber in den *Exercitia* darüber hinaus ein weiteres didaktisches Mittel. Er stellt die Übungen zunächst „natürlich [...] (wie solche der *Componist* gesetzt und *componirt* hat)“⁸⁷ vor, also mit einem Generalbass, der auf die zur praktischen Anwendung übliche Bezifferung reduziert ist und keine genaue Stimmführung erkennen lässt. Wer die vorangegangenen Übungen durchgearbeitet hat, kann sich hier also an einer eigenen Aussetzung versuchen und mag für diese Aufgabe auch gewappnet sein. Unmittelbar daran anschließend präsentiert Samber eine genaue Aussetzung in Form einer Generalbasspartiturschrift. Aus dieser lässt sich die genaue Stimmführung ablesen, denn jeder Griff ist mit drei Ziffern versehen, deren Anordnung einen dreistimmigen Stimmverlauf über dem Bass wiedergibt (siehe Abb. 2). Die Generalbasspartiturschrift ist von Samber bereits in den Kapiteln 1–18 der *Continuatio*, also für die ausgesetzten Gänge, benutzt worden und ist so im didaktischen Gesamtkonzept Sambers bereits eingeführt. Durch diese Präsentationsform der *Exercitia* kann die direkte Rückmeldung im persönlichen Unterricht schriftlich ersetzt werden und der damit einhergehende Lerneffekt wird von Samber herbeigeführt.

Zusätzlich gibt Samber in seinen Aussetzungen jeweils zwei Transpositionen vor: jeweils um einen Ganzton nach oben und nach unten. Er verweist beim ersten *Exercitium* jedoch auf die Möglichkeit, die Übung durch eine imaginierte Veränderung der Schlüsselung um jedes Intervall nach oben

⁸³ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 16–88.

⁸⁴ Schwenkreis, „Die ‚Wissenschaft des General-Basses‘“, S. 31.

⁸⁵ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 8–13. Vgl. außerdem die Aufzählung bei Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 57, wo auch der von Samber festgestellte Zusammenhang der Taktarten mit einem spezifischen Tempo präzise umrissen wird. Die von Samber verwendeten Taktarten sind demnach:

$\text{C} \quad \text{C} \quad \text{2} \quad \text{3} \quad \text{3} \quad \text{3} \quad \text{3} \quad \text{9} \quad \text{6} \quad \text{6} \quad \text{12} \quad \text{24}$
 $\text{4} \quad \text{1} \quad \text{2} \quad \text{4} \quad \text{8} \quad \text{8} \quad \text{4} \quad \text{8} \quad \text{8} \quad \text{16}$

⁸⁶ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 67.

⁸⁷ Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 108.

The musical score is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music, each with various annotations above and below the notes. The annotations include:

- Staff 1:** 'Eröffnung: Quarta subsyncopata' (2, b5, 9 8), 'Cadentia major' (6 5, 4 3), 'Cadentia major' (6, b5, 4 #).
- Staff 2:** 'Cadentia minima' (b, 5 6), 'Terz-Quart-Gegenschrittmodell' (b, #), 'Cadentia major' (6, 5, 4 3), 'Cadentia major' (6, 5).
- Staff 3:** 'Cadentia major' (6 5, 4 4 #3 #), 'Cadentia minima' (7 6), 'Cadentia minima' (5 6, #, 6, 5, 4 #), 'Cadentia major' (b, 6, b, 4 # #).
- Staff 4:** 'Cadentia minima' (b, 7 #6, 4 b3), 'Quarta subsyncopata' (b5, #4, 6), 'Cadentia major' (6, b5, 9 8, b, 4, #3, #).

 At the bottom of the fourth staff, there is a bracketed note: '(Cadentia major perfectis)'.

Abb. 3: „Exercitium I. Primi Toni“ in kommentierter Edition.⁸⁹

oder unten zu transponieren. Samber bedient sich im dazu gegebenen Beispiel einer Vielzahl von Schlüsseln (neben C-Schlüsseln auch des tiefen F-Schlüssels sowie des hohen G-Schlüssels), um die Anfangsnote des *Exercitiums* bei gleichbleibender Position im Liniensystem um das gewünschte Intervall zu transponieren.⁸⁸ Das letzte „Exercitium VIII.“ wird von Samber auch um Terzen transponiert aufgeführt. Inwiefern diese gesonderte Behandlung des letzten *Exercitiums* auf seine Rolle als Kulminationspunkt der Generalbassdidaktik Sambers zurückzuführen ist, wird noch zu besprechen sein. Durch die Transposition der Beispiele wird erneut ein Überfluss an Beispielen herbeigeführt, der bei ausführenden Studierenden zur zusätzlichen Verinnerlichung konkreter Bewegungsabläufe führen soll.

3.2 „EXERCITIUM I. PRIMI TONI“

Im ersten *Exercitium* (siehe Abb. 3) zeigt sich, welchen didaktischen Schritt die *Exercitia* im

Anschluss an die ausgesetzten Gänge des vorangehenden Kapitels für Samber bedeuten. Ein klarer Fokus liegt hierbei auf rhythmischer Variation des Satzes: So steht ein Mittelteil im Dreier-Metrum. Gleichzeitig wird der rhythmische Grundwert von Semibreven selten unterschritten, Punktierungen und Minimae sind nur sparsam eingesetzt: Hier lässt Samber noch Raum, die *Exercitia* in ihrem Schwierigkeitsgrad zu steigern. Anders verhält es sich beim Einsatz von Dissonanzen. Mit Sekunde, Quarte, Septime und None gibt Samber bereits im ersten *Exercitium* alle Vorhaltsdissonanzen zur Übung vor. Nach den schrittweisen Fortschreitungen der ausgesetzten Gänge ist es außerdem offensichtlich Sambers didaktisches Ziel, in den *Exercitia* sprunghaft Bassbewegungen einzubauen. Diese sollen seiner Theorie zufolge als Resultat der ausgesetzten Gänge bereits erlernt sein, wenn die Schritte, die das Intervall auffüllen, weggelassen werden.⁹⁰ In den *Exercitia* präsentiert er dementsprechend Übungen, in denen diese Theorie angewendet werden soll. Im ersten *Exercitium* sind auffällig viele Terz- und Quart-

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 109.

⁸⁹ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

⁹⁰ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 107.

sprünge festzustellen. Ein einziger Sprung von einer kleinen Sexte in Takt 15 führt zu zusätzlicher Vielfalt.

Auch die Kadenz zu verinnerlichen, ist ein didaktisches Ziel des ersten *Exercitiums*, denn es kommen Kadenzen zu beinahe allen möglichen Tonstufen vor. Lediglich die Tonstufen *H* bzw. *B* werden nicht kadenziell erreicht. Die Reihung von Kadenzen ist im ersten *Exercitium* so ausgeprägt, dass nahezu alle zwei bis drei Takte eine Kadenz zu finden ist. Bereits in der ersten Zeile finden sich drei *Cadentiae majores*, welche als Übung zur Verinnerlichung verschiedener Abläufe einer *Cadentia major* führen sollen: Zum einen stehen sie auf unterschiedlicher metrischer Position, zum anderen ist in Sambers Aussetzung des „Exercitium I.“ eine jeweils andere Lage als Ziel der Kadenz gewählt. Die erste endet in Quintlage, die zweite in Terzlage und die dritte in Oktavlage. Auch die *Cadentia minima* wird in verschiedenen Anwendungskontexten eingeübt. Sowohl die Form mit 5–6-Durchgang (T. 7) als auch die mit 7–6-Vorhalt (T. 14) sind vertreten, auch mit jeweils unterschiedlichen Vorbereitungen.

Die *Quarta subsyncopata*, wie sie schon von Sambers Lehrer Muffat als die „von unten gebundene Quart“⁹¹ gelehrt wurde, erscheint als Eröffnungsmodell im ersten *Exercitium*. Samber

selbst legt die Fortschreitung in den Kapiteln zu den ausgesetzten Gängen als Modell für einen Bass dar, der um ein *Semitonium majus* ab- und dann wieder aufsteigt, und kündigt dabei eine eingehendere Beschäftigung mit dem Modell innerhalb der *Exercitia* an.⁹² Diesen didaktischen Plan setzt er schon im ersten *Exercitium* um: Die *Quarta subsyncopata* erscheint nicht nur als Eröffnungsmodell, sondern in Takt 19 auch integriert in die *Cadentia major perfectis*, wobei deren charakteristische doppelte Sopranklausel hier im Bass liegt.

3.3 „EXERCITIUM II. SECUNDI TONI“

Das zweite *Exercitium* (siehe Abb. 4) zeigt seine Steigerung im didaktischen Verlauf des Lehrgangs durch das Einbeziehen von Durchgangsnoten im Bass sowie die besondere Einübung von Fortschreitungen eines *Semitonium minus* und *Semitonium majus*, die schon im Kapitel der ausgesetzten Gänge ausführlich behandelt wurden und nun musikalisch kontextualisiert werden. Die Verwendung einer Taktvorzeichnung von 3/2 ab Takt 10 lässt, im Vergleich zum 3/1-Takt des ersten *Exercitiums*, auch eine intendierte Steigerung der Geschwindigkeit in der Ausführung vermuten. Schließlich schreibt Samber in seiner Erklärung zu Taktarten

Abb. 4: „Exercitium II. Secundi Toni“ in kommentierter Edition.⁹³

⁹¹ Muffat, *An essay on thoroughbass*, S. 45.

⁹² Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 69.

⁹³ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

innerhalb der *Manuductio*, dass die verschiedenen Angaben gewählt werden, „damit man dardurch wissen möge / ob der Gesang langsam / mittelmässig / oder geschwind und hurtig gehen solle“.⁹⁴ Auch die Kadenzformen stellen im „Exercitium II.“ eine didaktische Steigerung dar: So wird hier die *Cadentia major perfectis* erstmals als solche angewendet. Insgesamt wird in diesem *Exercitium* zweimal zum Grundton des Modus kadenziert, wobei beide Male die *Cadentia major perfectis* Anwendung findet. Didaktisch fragwürdig ist die Tatsache, dass Samber als Ziel der Kadenz zuerst die Oktavlage, an letzter Stelle jedoch die Quintlage als Finalkadenz ansteuert. Letztere wird in den meisten zeitgenössischen Generalbasslehren als weniger schlussfähig erachtet. Samber verwendet diese Kadenzform jedoch auffällig häufig. Die *Cadentia major perfectis* hin zur Terzlage wird im „Exercitium II.“ nicht eingeübt, dennoch ist die Kadenzform als solche klar als nächster Schritt im didaktischen Vorgehen herauszustellen. Zusätzlich zeigt Samber noch zwei verschiedene Anwendungskontexte der *Cadentia minima*, bei der im zweiten *Exercitium* zwei verschiedene Griffarten des Sextakkords verwendet werden sollen. Bei Erreichen der Penultima über einen Sekundschritt kann die Terz des Sextakkords verdoppelt und so über den Verlauf des Vorhalts gehalten werden (T. 3). Wird die Penultima mithilfe eines Terzsprungs erreicht, schlägt Samber vor, die Quinte zum Vorhalt der Septime hinzuzugreifen und, gleichzeitig mit der Auflösung des Vorhalts, hin zur Terz zu verlassen (T. 12) (siehe Abb. 5).

Das „Exercitium II.“ verwendet außerdem ein neues Eröffnungsmodell. Dieses stellt Samber in seinen ausgesetzten Gängen zur Harmonisierung von liegenden Noten vor. In seiner Darstellung im 18. Kapitel enthält der Orgelpunkt jedoch nicht nur eine Durchgangsharmonisierung durch einen

2–4–7-Klang, sondern auch eine diesem vorausgehende Harmonisierung mit 6–4-Klang. Diese fehlt im „Exercitium II.“, hier wird das Modell also in gekürzter Form in das didaktische Geschehen eingebunden; möglicherweise, weil es im didaktischen Ablauf das erste Mal als Eröffnungsmodell in einen konkreten musikalischen Kontext gesetzt wird.

3.4 „EXERCITIUM III. TERTII TONI“

Das dritte *Exercitium* (siehe Abb. 6) stellt erneut eine gesteigerte rhythmische Schwierigkeit in den didaktischen Fokus. Zur anfänglichen Verlagerung des rhythmischen Grundwerts auf Semiminimae treten nun auch Fusae und Semifusae in Punktierungen auf. Diese rhythmischen Besonderheiten stellen im dritten *Exercitium* eine klare didaktische Steigerung dar, denn in der natürlich bezifferten Version des Basses muss bei der Ausführung entschieden werden, welche der kleinen Notenwerte einzeln harmonisiert werden und welche als Durchgang betrachtet werden können. Samber harmonisiert in seiner Aussetzung selbst Fusae einzeln und betrachtet nur die Semifusae in Punktierungen als Durchgang. Der daraus resultierende schnelle Akkordwechsel kann sicherlich als spieltechnisches Ziel der Übung betrachtet⁹⁵ werden. Im Falle des dritten Modus gibt sich Samber in der *Manuductio* besonders viel Mühe, die Veränderung des Grundtons anhand des Rezitationsmodells für Psalmen zu begründen: „*Tertius Tonus* gehet zwar [...] aus dem E. und die *Intonatio* fangt an in dem G. als in der *Tertia minori*, die *Differentia* aber ist in dem C. nemblich in der *Sext*, und gehet von dannen mehrentheils nur hinab in das A. wird derowegen auch diser *Tonus* durch die *Tertiam minorem* als C. geschlagen aus dem A.“

Abb. 5: Verschiedene Behandlungen des 7–6-Vorhalts im Kontext der *Cadentia minima* in den Takten 3 und 12.

⁹⁴ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 13.

⁹⁵ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Abb. 6: „Exercitium III. Tertii Toni“ in kommentierter Edition.⁹⁶

Abb. 7: „Exercitium IV. quarti Toni“ in kommentierter Edition.⁹⁷

⁹⁶ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

⁹⁷ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Im „Exercitium III.“ scheint Samber auch deshalb bemüht, den Klang des Modus besonders auszu-
drücken. Der Ambitus der Bassstimme ist in
diesem *Exercitium* zum ersten Mal durch eine
Oktave klar begrenzt und erfüllt dabei ein Modus-
Kriterium der Figuralmusik. Die Finalis A liegt am
unteren Rand der Oktave A-a und wird lediglich
vom G unterschritten.

3.5 „EXERCITIUM IV. QUARTI TONI“

Im vierten *Exercitium* (siehe Abb. 7) steigert
Samber erneut die rhythmische Komple-
xität. Punktierungen und Fusae sind verstärkt
vertreten. Ein weiteres didaktisches Hauptau-
genmerk der Übung scheint auf dem Einsatz von
abwärts gerichteten Terzsprüngen zu liegen.
Neben einem in der Unterquart sequenzierten
Motiv mit drei Terzsprüngen im fünften Takt findet
sich zudem eine Folge von fünf aufeinanderfol-
genden Terzsprüngen im achten Takt. Letztere
fungiert außerdem als Vorbereitung einer struk-
turell signifikanten *Cadentia major*. Da Samber alle
genannten Terzsprünge mit Terz-Quint-Klängen
harmonisiert, ist ihm sicher daran gelegen, den
Bewegungsablauf einer Terzverbindung verinner-
lichen zu lassen. Dass sich nur eine Stimme bewegt
und alle übrigen gehalten werden, muss so nicht

explizit verbalisiert werden. Stattdessen können
Studierende das Konzept durch das Spielen der
Übung buchstäblich begreifen.

Ein weiterer Aspekt der didaktischen Steigerung im
vierten *Exercitium* stellt die Verwendung komple-
xerer Vorhaltsbildungen dar. Der 9–4-Doppel-
vorhalt kam zwar schon im dritten *Exercitium*
einmalig vor, wird hier jedoch durch einen vorher-
gehenden 6–5-Durchgang zusätzlich komplexer
und auch innerhalb des *Exercitiums* noch ein
zweites Mal spieltechnisch ausgeführt. Einen
weiteren Fall komplexer Vorhaltsbildung stellt die
in einer Stimme zusammenfallende Abfolge von
9–8- und 4–♯3-Vorhalten dar, gefolgt von einem
6–♭5-Durchgang in den Takten 13 und 14. Samber
steigert die Dissonanzbehandlung durch das
Übereinanderstellen und Aneinanderreihen von
Dissonanzen im vierten *Exercitium* merklich.

Mit dem vierten Modus verknüpft Samber an
mehreren Stellen in seinem Lehrwerk ausdrücklich
den Einsatz der *Cadentia minor*. In der Übersicht
der Kirchenmodi heißt es: „In disem Tono ist
mehrentheils die *Cadentia minor*, und minima
im Gebrauch.“⁹⁹ Ebenso in den Erläuterungen zur
Cadentia minor selbst: „Ob zwar diese *Cadentia*
minor wenig (ausser deß Modi oder Toni Quarti,
und Septimi) in dem Gesang vorkommt“.¹⁰⁰ Dafür

Abb. 8: „Exercitium V. Quinti Toni“ in kommentierter Edition.⁹⁸

⁹⁸ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175.

⁹⁹ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175.

¹⁰⁰ Ebd., S. 155.

wirkt es erstaunlich, dass die Kadenz in dieser Form nur einmal im *Exercitium* des vierten Modus vorkommt. Die Schlusskadenz ist eindeutig als Ausdruck dieses Modus zu verstehen, besonders da sie unmittelbar an eine sonst durchaus schlussfähige *Cadentia major* zum Finalton anschließt. Andererseits nutzt Samber das „*Exercitium IV.*“ auch, um die *Cadentia minor* noch einmal im musikalischen Kontext vorzustellen.

3.6 „EXERCITIUM V. QUINTI TONI“

Im fünften *Exercitium* (siehe Abb. 8) präsentiert Samber eine durch einen zusätzlichen 6–4-Klang erweiterte Form des Eröffnungsmodells mit *Quarta subsyncopata*. Die unmittelbare Transposition des Modells in die Oberquinte ist nicht bloß ein häufig anzutreffendes Formmodell, sondern hier auch als didaktischer Schritt zu verstehen, da etwas bereits Präsentiertes erweitert und durch gehäufte Anwendung verinnerlicht wird. Zudem soll im „*Exercitium V.*“ das Lesen verschiedener Schlüssel geübt werden, was im Gesamtlehrwerk Sambers eine wichtige Rolle einnimmt. So ist die Beherrschung der Schlüssel für ihn unter anderem Mittel zur Beherrschung der Transposition. Im

„*Exercitium V.*“ werden mit C-Schlüsseln in Tenor- und Altlage zwei zusätzliche Schlüssel verwendet. Ebenfalls didaktisch relevant ist dabei die erstmalige Verwendung einer im Notentext geforderten dreistimmigen Ausführung, während der Bass sich in der Altlage bewegt. Zusammen sind sowohl die Schlüsselung als auch die Stimmenreduktion wegweisend für Sambers spätere didaktische Ziele.

Mit der Schlusskadenz des fünften *Exercitiums* wird außerdem eine besonders kunstvolle Vorbereitung der *Cadentia major* geübt. Durch den erstmaligen Einsatz eines Doppelvorhalts mit 9 und 7 sowie eine über drei Zusammenklänge ausgedehnte Vorhaltskette der Oberstimme zeigt Samber eine neue und fortgeschrittenere Art der Kadenzvorbereitung.

Sambers Auffassung des fünften Kirchentons ist stark an die Moduslehre der Figuralmusik angelehnt. Er führt den Grundton C auf eine Entlehnung aus der Transposition des elften Modus der Figuralmusik zurück: „*Quintus Tonus* wird von seinem Buchstaben F. umb die *Quart* tieffer / aber nicht durch die *Solmisation Fa Re Fa*, sondern durch *Ut Mi Sol* (gleich wie in dem eilfften *Modo cantûs figurati* diese *Solmisation* zu

Abb. 9: "Exercitium VI. Sexti Toni" in kommentierter Edition.¹⁰¹

¹⁰¹ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

finden ist) *Transponiert*, und mit der *Tertia majori* als *E.* geschlagen aus dem *C.*¹⁰² Diese Anlehnung an die Figuralmusik schlägt sich auch in anderen Aspekten des „Exercitium V.“ nieder, die größtenteils schon besprochen wurden. Sowohl das ausführliche Eröffnungsmodell, die phrasenweise Versetzung in unterschiedliche Lagen als auch die ausgeschmückte Schlusskadenz könnten nicht nur als didaktische Steigerung, sondern auch mit einer Anlehnung an die Ästhetik von Figuralmusik im Modus erklärt werden. Noch zusätzlich zu nennen sind Wendungen, die Diminutionsformeln ähneln und teils auftaktig nach Pausen gesetzt sind (T. 6, 10 und 12). Samber setzt dennoch jede der Noten einzeln aus, behandelt sie also nicht explizit als Diminution des Basses. Dieses Konzept ist im didaktischen Aufbau späteren *Exercitia* vorbehalten.

3.7 „EXERCITIUM VI. SEXTI TONI“

Das sechste *Exercitium* (siehe Abb. 9) knüpft didaktisch an seinen Vorgänger an. Wieder wird ein ausgedehnter Teil nur dreistimmig ausgesetzt, diesmal mit zusätzlicher Verdichtung von Vorhaltsdissonanzen. Auch im restlichen *Exercitium* spielt der 7–6-Vorhalt eine signifikante didaktische Rolle. Er wird in verschiedenen Kontexten angewendet: In schrittweise auf- oder absteigender Bassbewegung oder als Abschluss eines fallenden Tetrachords im Eröffnungsmodell. Die Klangfolge über einen absteigenden Tetrachord wird am Schluss des ersten Abschnitts sogar noch durch zwei konsequente aufeinanderfolgende Vorhalte zusätzlich komplexer. Die Schwierigkeit der Verdopplung in vierstimmiger Aussetzung, die bei aufeinanderfolgenden Sextakkorden auftritt, löst Samber erneut durch das Hinzufügen einer Quinte während des 7–6-Vorhalts. Zum ersten Mal muss außerdem ein Vorhalt über einer nach einer Durchgangsnote erreichten anderen Bassnote aufgelöst werden. Dieses Phänomen der sich in eine Sexte auflösenden None findet sich im vierten Takt des *Exercitiums*.

Auch die Anwendung der *Quarta subsyncopata* wird im sechsten *Exercitium* wieder stark in den didaktischen Fokus gerückt. Samber präsentiert das Modell nun zunächst durch einen Oktavsprung erweitert. Daraufhin zeigt er die Verwendung

im dreistimmigen Satz, bei der auf die Quarte verzichtet wird. In Takt 13 wird das Modell der *Quarta subsyncopata* dann noch schrittweise aufwärts sequenziert. Auch hier ist eine didaktische Intention erkennbar, bei der das Modell in den *Exercitia* mit fortschreitender Komplexität auftritt.

3.8 „EXERCITIUM VII. SEPTIMI TONI“

Im „Exercitium VII.“ (siehe Abb. 10) erreicht Samber eine neue Stufe in der Vermittlung rhythmischer Komplexität mittels Durchgangsnoten im Bass. Gruppen von bis zu drei Tönen sind nun mit Haltebögen als Durchgänge gekennzeichnet. Im Fall von Takt 20 führt das sogar zu einem vollen Takt, dessen Bass zwar durchgängig in *Fusae* diminuiert ist, dessen harmonischer Rhythmus jedoch explizit in punktierten *Semiminimae* fortschreitet und einen vollen Oktavgang durchschreitet.

Ebenfalls als klares Vermittlungsziel der Übung ist die Quintfallsequenz herauszustellen, die gleich in zwei modellhaften Formen vorkommt. Als Kette von Septakkorden stellt die Sequenz von sekundweise versetzten Quintfällen (T. 12) eine höchst charakteristische Klangfortschreitung über den gesamten Zeitraum der Barockmusik dar.¹⁰³ Dementsprechend ist ihre Einführung in Sambers Generalbasslehre für Anfänger:innen ein wichtiger didaktischer Schritt. In Takt 17 findet sich außerdem eine Sequenz mit Terz-Sekund-Gegenschritt im Bass unter Abwechslung von Sext- und Terz-Quint-Klängen. Auch dieses Sequenzmodell ist charakteristisch für die Ästhetik, die Samber in seinem Lehrgang zum Generalbassspiel zu vermitteln sucht. Auch das im „Exercitium II.“ aufgezeigte Modell der Harmonisierung einer Folge liegender Noten mit dem 2–4–7-Klang erweitert Samber im „Exercitium VII.“ um einen vorgeschalteten 6–4-Klang (T. 7) und vervollständigt somit die Form des Modells, die er im 18. Kapitel der ausgesetzten Gänge eingeführt hat.¹⁰⁴

Mit der Vorzeichnung des *Exercitiums* im *Cantus durus* und der Tonstufe *D* als Finalis positioniert Samber das *Exercitium* als exemplarisch für einen

¹⁰² Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175.

¹⁰³ Menke, „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, S. 110.

¹⁰⁴ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 105.

Abb. 10: „Exercitium VII. Septimi Toni“ in kommentierter Edition.¹⁰⁵

Abb. 11: „Exercitium VIII. Octavi Toni“ in kommentierter Edition.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

¹⁰⁶ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

explizit liturgischen Gebrauch. Diese Form des siebten Modus ist in seinem Lehrwerk dem Respondieren auf Introiten vorbehalten, wie die Modus-Übersicht der *Manuductio* ausweist. Eine andere Form des siebten Modus „betrifft einzig und allein die *Intonation* deß *Psalm Benedictus*, und *Magnificat*.“ In dieser Form ist auch der an anderer Stelle erwähnte vornehmliche Gebrauch der *Cadentia minor* und *minima* anzusiedeln. Gerade deshalb scheint sich Samber im „Exercitium VII.“ weitestgehend auf den Gebrauch der *Cadentia major* zu beschränken, denn so wird die spezifische Form des Modus im *Exercitium* deutlicher ausgedrückt. Wichtiges Merkmal der korrespondierenden Oktav-Spezies ist der Halbtonschritt von *H* zu *C*. Obwohl das *Cis* als Alteration in den Oberstimmen der *Cadentiae majores* zum Grundton *D* essenziell ist, verwendet Samber im Bass dagegen in den meisten Fällen das unalterierte *C*. Dies ist besonders der Fall bei den häufigen vollständigen Oktav-Durchschreitungen des Basses (ab- und aufwärts in T. 8, aufwärts in T. 19). Auch kurz vor Schluss (T. 23) wird noch einmal besonders der Klang der charakteristischen Tonstufe evoziert, wenn *C* und *Cis* unmittelbar hintereinanderstehen. Hierdurch wird die *Cadentia major perfectis* in der Schlusskadenz abermals in einen neuen didaktischen Kontext gestellt.

3.9 „EXERCITIUM VIII. OCTAVI TONI“

Das „Exercitium VIII.“ (siehe Abb. 11) bildet den Abschluss zu Sambers Lehrgang des Generalbassspiels. Diesem Umstand Rechnung tragend, integriert Samber in das *Exercitium* ein Fugato mit fünf Einsätzen eines eintaktigen Subjekts. Durch die Schlüsselung der Takte und Hinweise auf eine Reduktion der Begleitstimmen ist die Struktur des Fugatos im Generalbass enthalten. Mit der Unterweisung im Fugato als Teil des letzten *Exercitiums* nähert Samber seinen Lehrgang an die italienische *Partimento*-Tradition an, in der das Fugenspiel in vielen Lehrwerken ebenfalls das höchste Niveau des entsprechenden Lehrgangs darstellt.¹⁰⁷ Sambers *Continuatio* enthält zudem in seiner vierten Unterweisung auch „den ersten veröffentlichten

Versuch einer modernen Fugenlehre in deutscher Sprache“.¹⁰⁸ Die Fugenlehre ist also auch ein wichtiger Teil seines kompositionsdidaktischen Konzepts. Dementsprechend ist es bezeichnend, dass das letzte *Exercitium* ein Fugato einführt, um so den didaktischen Gesamtaufbau der Generalbasslehre als Voraussetzung zur Komposition zu vervollständigen. Die Fugenlehre selbst nimmt in der *Continuatio* keinen großen Raum ein: Samber plante wohl seine Fugenlehre durch ein weiteres Werk zu vervollständigen.¹⁰⁹ Ausführlich behandelt er bereits in der *Continuatio* verschiedene Arten der Einsatzreihenfolge in Fugen. Die im *Exercitium* auftretende Einsatzreihenfolge *D-G-D-G-D* entspricht nicht der von Samber bevorzugten, die mit der ersten Stufe des Modus beginnt und mit der fünften schließt.¹¹⁰

Auch eine zusätzliche Vielfalt in der rhythmischen Variation des Basses stellt das „Exercitium VIII.“ als Kulminationspunkt der Generalbassdidaktik Sambers heraus. *Fusae* und *Semifusae* kommen zusammen mit unterschiedlichen Punktierungsfiguren und Durchgangsbildungen vor. Im Vergleich zum ersten *Exercitium* ist die Dichte an Kadenzen deutlich geringer: Der Satz stützt sich weniger auf Kadenzharmonik und agiert mit freieren Gestaltungsprinzipien. Als Kulminationspunkt seiner Abfolge von didaktischen Schritten verleiht Samber dem „Exercitium VIII.“ auch dadurch zusätzliches Gewicht, dass die Übung nicht nur sekundweise auf- und abwärts transponiert wird, sondern zusätzlich um Terzen. Offensichtlich soll das letzte *Exercitium* besonders häufig geübt werden.

4. FAZIT

„Gerade die Generalbassschulen des 18. Jahrhunderts bewegen sich in einem pädagogischen Spannungsfeld zwischen mathematischer Wissenschaft, religiöser Erbauung, musikalischer Geschmacksbildung und praktischer Ausübung.“¹¹¹ Das Lehrwerk von Samber konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf seine Position innerhalb

¹⁰⁷ Vgl. Holtmeier/Menke/Diergarten (Hrsg.), *Solfeggi, bassi e fughe*, S. 245.

¹⁰⁸ Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 63.

¹⁰⁹ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 75. Die vermeintlich geplante Fortsetzung von Sambers Fugenlehre wurde nie veröffentlicht.

¹¹⁰ Vgl. Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 66.

¹¹¹ Diedrich, „18. Jahrhundert: Vom Quadrivium zur Philanthropie“, S. 179.

dieses Spannungsfelds hin untersucht werden. Bei seinem Lehrwerk handelt es sich um die „umfangreichste Musiklehre der Barockzeit auf heute österreichischem Boden“.¹¹² Nicht nur wegen dieser Ausführlichkeit, sondern auch wegen ihrer Gründlichkeit im methodischen Aufbau ist die Generalbasslehre Sambers eine wichtige Quelle musiktheoretischen und praktischen Unterrichts innerhalb einer traditionsreichen Überlieferungslineie süddeutscher Kirchenmusiker.

Die hier vorgelegte Arbeit versteht sich als Beitrag zum Konzept musiktheoretischer Forschung, „die historische Lehre für die Gegenwart aufzuarbeiten und ihre implizite Theorie offenzulegen.“¹¹³ Das Konzept wurde bisher umfassend an der italienischen Lehrtradition der *Partimento*-Praxis ausgeführt, hingegen weniger an der Didaktik der *Partitura*-Tradition. Durch die Analyse und Kontextualisierung der *Exercitia* Sambers konnte aufgezeigt werden, dass die *Exercitia* eine ähnliche didaktische Funktion wie die *Partimenti* erfüllen. Auch wenn die Bässe als didaktisches Mittel vergleichbar sind (gemeinsam sind ihnen die Vermittlung von Kadenz und Bassbewegungen als Versatzstücke sowie ihre Modularität und Kulmination im Fugenspiel), weisen sie dennoch erhebliche Unterschiede auf. So sind die *Exercitia* in der *Partitura*-Tradition zum einen durchgängig beziffert,¹¹⁴ zum anderen sind sie weniger als verschlüsselte Anleitungen zu solistischer Improvisation gedacht, als zu liturgisch funktionaler Anwendung und Begleitung.¹¹⁵

Unabhängig davon sollte die Generalbasslehre Sambers und ihre Kulmination in den *Exercitia* für sich genommen betrachtet werden. So konnte gezeigt werden, dass ein Verständnis der ausgesetzten Gänge vorrangig durch den pädagogischen Anspruch, an Anfänger:innen gerichtet zu sein, erschwert wird und sie nicht nur (wie bei Federhofer) als übermäßig detaillierte und ausschweifende Darstellung betrachtet werden sollten.¹¹⁶ Zum Verständnis der ausgesetzten Gänge als didaktisch zielführendes Mittel, den Generalbass zu unterrichten, führt ihre Kontextualisierung innerhalb Sambers Generalbasslehre, wodurch

Verbindungen zu den *Exercitia* hervortreten. In den ausgesetzten Gängen zeigt sich außerdem die methodische Gründlichkeit Sambers, da er sich an das in mehreren Abteilungen seiner Lehrwerke angewendete Modell eines Ablaufs von didaktischen Schritten hält. Diese sind die Erklärung von Konzepten anhand rhythmisch einfach gehaltener Beispiele, gefolgt von Übungen, die konkrete musikalische Anwendungen der Konzepte vermitteln. Die ausgesetzten Gänge sind demnach innerhalb dieses Ablaufs als essenzielle Voraussetzung der *Exercitia* zu verstehen.

Auch die Kadenzlehre, die Samber in enger Anlehnung an seinen Lehrer Muffat und die *Partitura*-Tradition verfasst hat, kommt in den *Exercitia* zu gewinnbringender didaktischer Fortsetzung. Im Vergleich zu seinem nur ein Jahr jüngeren Lehrer Muffat zeigt Samber in seinen *Exercitia* außerdem eine Harmonik mit deutlich moderneren Zügen.¹¹⁷ Verschiedene Konzepte werden in den *Exercitia* unter konsequenter Steigerung vermittelt. Diese Steigerung zeigt sich in der Varietät der Kadenzformen, der Behandlung und Verknüpfung von Dissonanzen (übereinander, nacheinander, als Konsekutiv-Sequenz oder in ihrer Auflösung mit durchgehendem Bass) sowie dem Umgang mit rhythmischer Diminution. Modelle wie die *Quarta subsyncopata* oder eine Liegeton-Eröffnung werden in subtilen Variationen nacheinander präsentiert und der Einsatz verschiedener Schlüssel legt die Grundlage für Fugato-Einsätze als Kulminationspunkt. Alle didaktischen Steigerungen werden kombiniert mit einer konsequenten Beachtung und Vermittlung der Charakteristika der zugrundeliegenden acht Kirchentöne. Insgesamt präsentieren sich die acht *Exercitia* innerhalb der Generalbassdidaktik Sambers als ein progressiver Lehrgang mit systematisch ineinandergreifenden Lektionen.

¹¹² Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 52.

¹¹³ Froebe, „Rezension. Vom Tonsatz zum Partimento“, S. 215.

¹¹⁴ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 62.

¹¹⁵ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 31.

¹¹⁶ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 79.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 64.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Abbildungen und Notenbeispiele 1–11 wurden vom Autor selbst erstellt, letztere nach Vorlage der unter Primärquellen angegebenen Traktate Sambers. Diese sind lizenziert unter der Creative Commons CC0 1.0 Universal Lizenz.

Abb. 1: Übersicht der Kadenztypen bei Samber. Die Varianten der Bezifferung werden in exakt dieser Form und Reihenfolge in Kapitel 16 den verschiedenen Kadenztypen zugeordnet, nach: Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154ff.

Abb. 2: Beispiel für die von Samber verwendete Generalbasspartiturschrift. In Kapitel 7 der *Continuatio* werden fünf aufsteigende Noten zunächst in natürlicher Bezifferung vorgestellt und anschließend vier Varianten der Aussetzung mit genau vorgegebener Stimmführung präsentiert, nach: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 39.

Abb. 3: „Exercitium I. Primi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Abb. 4: „Exercitium II. Secundi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Abb. 5: Verschiedene Behandlungen des 7–6-Vorhalts im Kontext der *Cadentia minima* in den Takten 3 und 12, nach: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 113–116.

Abb. 6: „Exercitium III. Tertii Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 7: „Exercitium IV. quarti Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 8: „Exercitium V. Quinti Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 9: „Exercitium VI. Sexti Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 10: „Exercitium VII. Septimi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 11: „Exercitium VIII. Octavi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 12: Titelblatt der *Continuatio*, aus: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*.

Abb. 13: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in ‚natürlicher‘ Bezifferung, aus: ebd., S. 137.

Abb. 14: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in voll ausgesetzter Bezifferung, aus: ebd., S. 138.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

Bernhard, Christoph: „Tractatus compositionis augmentatus“, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a. 42003, S. 40–131.

Muffat, Georg: *An essay on thoroughbass* (= Musicological studies and documents 4), hrsg. von Hellmut Federhofer, o. O.: American Institute of Musicology 1961.

Samber, Johann Baptist: *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, *Das ist: Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen : Worinnen haubtsächlich vier hernachfolgende Unterweisungen begriffen seynd*, Salzburg: Mayr 1707, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11048210>.

Ders.: *Elucidatio musicae choralis. Das ist: Gründlich und wahre Erläuterung/ oder Unterweisung/ wie die edle und uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Reglen mit leichter Mühe möge erlernet werden*, Salzburg 1710, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10527726>.

Ders.: *Manuductio ad organum: Das ist: Gründlich- und sichere Handleitung Durch die höchst-nothwendige Solmisation, Zu der Edlen Schlag-Kunst; [...] sambt einer Kurz-verfaßten Information von denen Kirchen- oder Choral-Tonen, wie solche geschwind zu erkennen, und auff denen in Cornet-Ton gestimmten Orgel-Wercken abzuschlagen seynd*, Salzburg: Mayr 1704, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11297816>.

SEKUNDÄRQUELLEN

Blankertz, Herwig: *Theorien und Modelle der Didaktik* (= Grundfragen der Erziehungswissenschaft 6), München: Juventa ¹¹1980.

Boomgarden, Donald R.: „Musiktheorie in Salzburg zur Zeit Bibers“, in: *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik. Kongressbericht. Gerhard Croll zum 70. Geburtstag* (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 6), hrsg. von Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Selke 1997, S. 59–67.

Christensen, Thomas: „Fundamenta Partiturae: Thoroughbass and Foundation of Eighteenth-Century Composition Pedagogy“, in: *The century of Bach and Mozart: Perspectives on historiography, composition, theory, and performance. In honor of Christoph Wolff*, hrsg. von Sean Gallagher und Thomas Forrest Kelly, Cambridge: Harvard University Press 2008, S. 17–40.

Diedrich, Stephan: „18. Jahrhundert: Vom Quadrivium zur Philanthropie“, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft: Renaissance einer Wechselbeziehung verwandter Disziplinen* (= Kompendien Musik 11), hrsg. von Claudia Breitfeld, Ute Jung-Kaiser und Brigitte Vedder, Lilienthal: Laaber 2021, S. 173–189.

Diergarten, Felix: „Beyond ‚Harmony‘. The Cadence in the Partitura Tradition“, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hrsg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2015, S. 59–84.

Federhofer, Hellmut: „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, in: *Acta Musicologica* 36 (1964), S. 50–79.

Ders.: „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 264–279.

Froebe, Folker: „Vom Tonsatz zum Partimento. Giovanni Paisiello, Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1)“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (2010), S. 215–232, [Rezension].

Holtmeier, Ludwig/Menke, Johannes/Diergarten, Felix (Hrsg.): *Solfeggi, bassi e fughe: Georg Friedrich Händels Übungen zu Satzlehre* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 45), Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2013.

Jank, Werner/Meyer, Hilbert: *Didaktische Modelle*, Berlin: Cornelsen Scriptor ⁵2002.

Klößner, Stefan: *Handbuch Gregorianik: Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg: ConBrio ⁴2018.

Menke, Johannes: „Die Familie der cadenza doppia“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8 (2011), S. 389–405.

Ders.: „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, in: *Passagen: Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2009, S. 87–111.

Remeš, Derek: *Thoroughbass, Chorale, and Fugue. Teaching the Craft of Composition in J.S. Bach's Circle*, Diss. Hochschule für Musik Freiburg 2020, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:frei50-opus-7620>, letzter Zugriff: 31.03.2025.

Sanguinetti, Giorgio: *The art of partimento: history, theory, and practice*, New York: Oxford University Press 2012.

Schwenkreis, Markus: „Die ‚Wissenschaft des General-Basses‘“, in: *Compendium Improvisation: Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Schola Cantorum Basiliensis 5), hrsg. von dems., Basel: Schwabe 2018, S. 22–36.

Trinkewitz, Jürgen: „Nachwort“, in: Samber, Johann Baptist: *Continuatio ad manuductionem organicam. Das ist, Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen*, Hildesheim: Georg Olms 2009, S. I–XVII.

Vedder, Brigitte: „17. Jahrhundert: Varianten musikalischen Lehrens und Lernens“, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft: Renaissance einer Wechselbeziehung verwandter Disziplinen* (= Kompendien Musik 11), hrsg. von Claudia Breitfeld, Ute Jung-Kaiser und Brigitte Vedder, Lilienthal: Laaber 2021, S. 163–172.

LEXIKONARTIKEL

Gerlich, Thomas: Art. „Christoph Bernhard. Tractatus compositionis augmentatus“, in: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= Lexikon Schriften über Musik 1), hrsg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.B. Metzler 2017, S. 56–59.

Rose, Stephen: Art. „Friedrich Erhard Niedt. Musicalische Handleitung“, in: ebd., S. 346ff.

Ruhnke, Martin: Art. „Solmisation, Erweiterungen seit dem 17. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15229>.

ANHANG

AUSGEWÄHLTE SEITEN IN FAKSIMILE

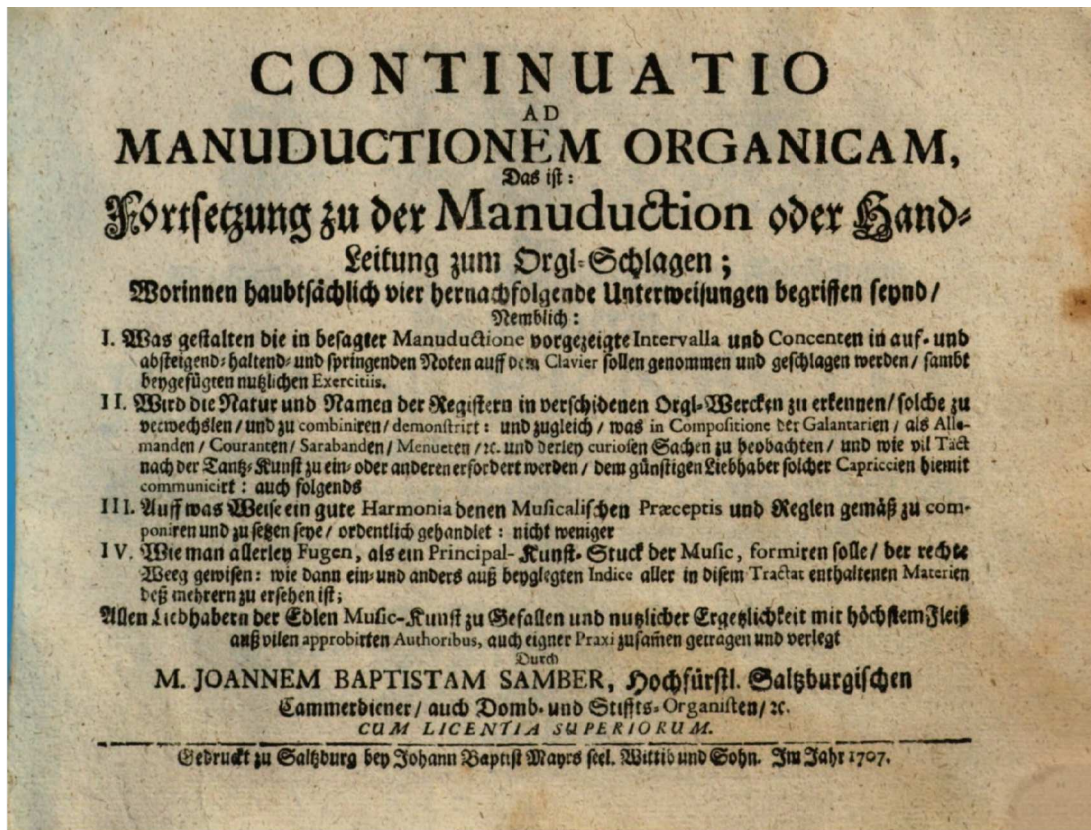


Abb. 12: Titelblatt der *Continuatio*.



Abb. 13: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in „natürlicher“ Bezifferung.

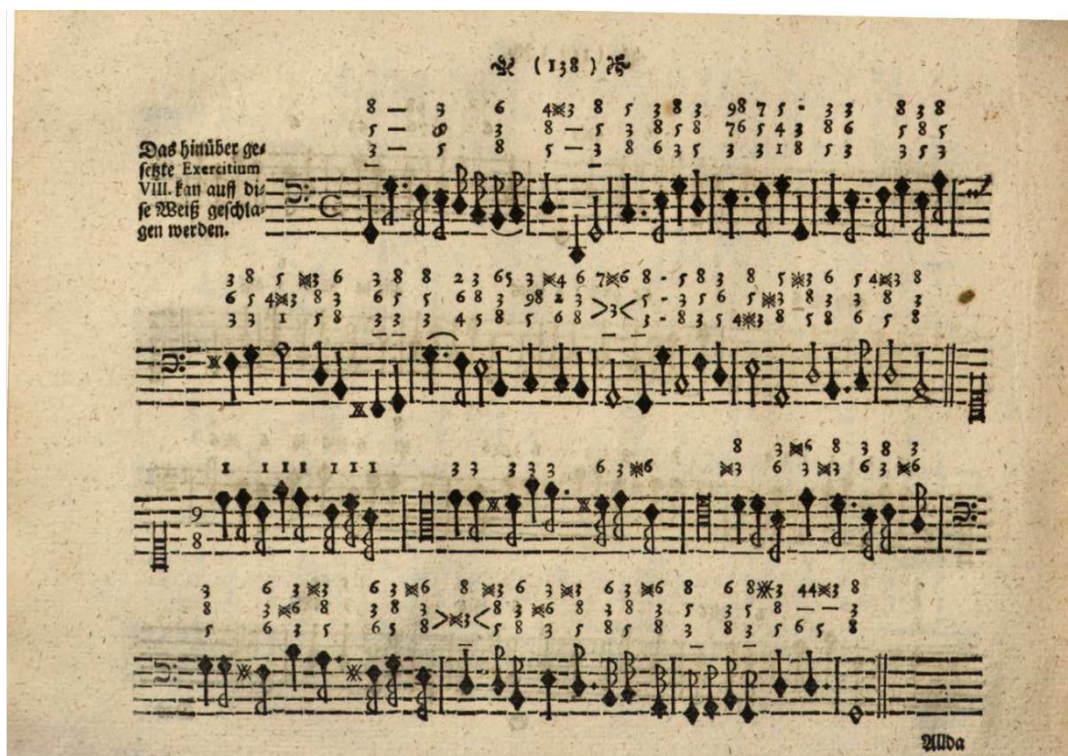


Abb. 14: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in voll ausgesetzter Bezifferung.

EDITION DER *EXERCITIA*

Im Folgenden werden die *Exercitia*, wie sie vorrangig im 3. Kapitel der Arbeit besprochen werden, in einer analytisch kommentierten Edition präsentiert. Zum besseren Verständnis der Arbeit ist auch eine Edition der von Samber jeweils nachfolgend vorgeschlagenen Aussetzungen beigelegt. Ein kritischer Apparat, der in der Edition vorgenommene Änderungen am Notentext der Hauptquelle auflistet, folgt im Anschluss. In der Edition werden die jeweils als Hauptquelle verwendeten Seiten des Drucks in den Fußnoten angegeben.

Exercitium I. Primi Toni oder Modi.¹¹⁸

Das hinüberstehende *Exercitium I.* kan mit 4. Stimmen auff diese Weiß geschlagen werden.¹¹⁹

¹¹⁸ Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 109.

¹¹⁹ Ebd., S. 110.

Exercitium II. Secundi Toni oder Modi.¹²⁰

Eröffnung:
Orgelpunktmodell

Cadentia minima

Cadentia major

Wiederholter Aufstieg

durch
Semitonium minus

Chromatisierte
Vorhaltskette

Semitonium majus

Cadentia major

Cadentia major perfectis

Cadentia minima

Cadentia minor

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia major perfectis

Quarta subsyncopata

Auff solche Weiß kan das hinüber stehende *Exercitium II.* geschlagen werden.¹²¹

¹²⁰ Ebd., S. 113.

¹²¹ Ebd., S. 114.

Exercitium III. Tertij Toni oder Modi.¹²²

Eröffnung:
Semitonium majus

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia minima

Quarta subsyncopata

Cadentia major perfectis

Cadentia minima

Cadentia major

Das hinüber stehende *Exercitium III.* kan auff solche Weiß geschlagen werden.¹²³

8 3 8 3 #3 5 3 6 4 3 8 3 5 8 5 8 3 8 5 3 5

5 6 5 7 6 8 3 8 3 8 5 3 5 8 4 #3 8 5 3 3 8 5 8

3 3 3 5 3 5 8 8 5 3 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8

4 #3 8 8 3 6 3 5 8 5 8 3 3 3 4 15 4 3 5 3 8 5 #3 8 3 3 6 3 8 5 8

8 8 5 3 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8

3 8 5 3 8 8 3 8 5 3 8 3 6 7 #6 8 3 6 7 6 8 5 3

3 3 1 6 3 5 4 3 8 5 3 6 3 8 5 3 5 6 8 5 8 5 4 #3 8 5 3 8 6 3 8 5 8

6 4 3 8 3 5 8 5 15 #3 8 3 8 3 5 8 5 5 4 #3 8

8 8 5 3 5 8 3 6 3 8 3 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8

¹²² Ebd., S. 117.

¹²³ Ebd., S. 118.

*Exercitium IV. quarti Toni oder Modi.*¹²⁴

Eröffnung:
Cadentia major

Cadentia minima

Abwärts sequenziertes
Terzsprungmotiv

Quarta subsyncopata

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia minima

Quarta subsyncopata

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia minor

Cadentia major perfectis

Auff solche Weiß kan das *Exercitium IV.* geschlagen werden.¹²⁵

6

13

18

¹²⁴ Ebd., S. 121.

¹²⁵ Ebd., S. 122.

*Exercitium V. Quinti Toni oder Modi.*¹²⁶

The musical score is written for a bass line in 4/4 time. It consists of four staves, each containing a series of notes and rests. Above the notes, there are labels for various musical concepts and fingerings:

- Staff 1:**
 - Eröffnung: Quarta subsyncopata (Fingering: 6 5, 4 3, 2, b5)
 - Quinttransposition: Quarta subsyncopata (Fingering: 6 5, 4 3, 2, b5)
 - Cadentia major (Fingering: b, #, 6, 6, 5, 4, #)
 - Cadentia major (Fingering: #4 #6, 6, 6, 5, 4, #)
- Staff 2:**
 - Cadentia minima (Fingering: #, 7, 6)
 - Quarta subsyncopata (Fingering: 2, b5)
 - Cadentia minima (Fingering: #4, 6, 7, #6)
 - Cadentia minima (Fingering: 6, 7, 6)
 - Cadentia major (Fingering: 2, b5, 9, 8, 4, #3)
- Staff 3:**
 - Cadentia minima (Fingering: 7, #6)
 - Cadentia minima (Fingering: 7, #6)
 - Quarta subsyncopata (Fingering: 6, #3, 4, #3, 2, b5, #)
 - Cadentia major (Fingering: 6, 5)
- Staff 4:**
 - Cadentia major (Fingering: 4, 3)
 - Cadentia major (Fingering: 7, 4, 3)
 - Cadentia major (Fingering: 9, 8, 7, 6, 6, 5, 4, 3, 7, 5, 4, 3)

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The overall structure is a continuous sequence of these patterns, with some measures containing multiple notes beamed together.

Also kan das hinüber stehende *Exercitium V.* geschlagen werden.¹²⁷

[illegible]

¹²⁶ Ebd., S. 125.

¹²⁷ Ebd., S. 126.

*Exercitium VI. Sexti Toni oder Modi.*¹²⁸

Eröffnung: Cadentia minima

Cadentia minor

Cadentia major

Quarta subsyncopata

6 7 $\flat 6$ 5 6 4 3 9 6 $\sharp$ 4 3 2 $\flat 5$ $\flat 4$ 3 4 3

Cadentia major

Quarta subsyncopata

Cadentia major

Quarta subsyncopata

6 7 $\flat 6$ 2 $\flat 5$ 2 1 6 7 6 7 $\flat 6$ $\flat 5$ 7 6 4 3 4 3 $\flat 4$ 6 4 $\sharp 4$ 2 6

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia major

12 7 6 7 $\flat 6$ 2 6 $\flat$ $\flat 4$ 3 $\flat$ $\sharp 6$ 6

Cadentia minima

Cadentia major

18 6 5 7 6 7 $\flat 6$ 4 3 6 5 7 $\flat 6$ 4 3

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia major

Das darüber stehende *Exercitium VI.* kan solcher Gestalt geschlagen werden.¹²⁹

[illegible]

¹²⁸ Ebd., S. 129.

¹²⁹ Ebd., S. 130.

Exercitium VII. Septimi Toni oder Modi.¹³⁰

Eröffnung: Cadentia major

Cadentia minima

Orgelpunktmodell

Quarta subsyncopata

Cadentia major

Quintfallsequenz

Cadentia major

Gang durch die Oktavspezies

Terz-Sekund-Gegenschrittmodell

Cadentia Major

Cadentia major

Cadentia major perfectis

Das darüberstehende *Exercitium VII.* kan auff solche Art geschlagen werden.¹³¹

Eröffnung: Cadentia major

Cadentia minima

Orgelpunktmodell

Quarta subsyncopata

Cadentia major

Quintfallsequenz

Cadentia major

Gang durch die Oktavspezies

Terz-Sekund-Gegenschrittmodell

Cadentia Major

Cadentia major

Cadentia major perfectis

¹³⁰ Ebd., S. 133.

¹³¹ Ebd., S. 134.

Exercitium VIII. Octavi Toni oder Modi.¹³²

Das hinüber gesetzte *Exercitium VIII.* kan auff dise Weiß geschlagen werden.¹³³

¹³² Ebd., S. 137.

¹³³ Ebd., S. 138.

KRITISCHER APPARAT

Für die vorliegende Edition wurde nur eine Quelle verwendet. Das unter der Signatur 4 Mus.th. 1374 im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München geführte Exemplar der *Continuatio Ad Manuductionem Organicam* von Samber ist unter dem Permalink <https://mdz-nbn-resolving.org/details:bsb11048210> abrufbar. Für die von Seite 109–142 erscheinenden Werke, die im Rahmen der Arbeit als *Exercitia* zusammengefasst sind, konnten innerhalb der Quelle jeweils mehrere Ausführungen zur Edition konsultiert werden. Jedes *Exercitium* ist zuerst in einer Version mit reduzierter Bezifferung gedruckt, gefolgt von einer Version mit durchgehender vierstimmiger Bezifferung und anschließend von mindestens zwei transponierten Versionen. Zusätzlich befinden sich

im verwendeten Druckexemplar handschriftliche Eintragungen, deren Schreiber von der Bayerischen Staatsbibliothek nicht identifiziert wird. Die handschriftlichen Eintragungen werden in der Edition als zusätzliche Quelle betrachtet.

In der Edition wurden die jeweils als Hauptquelle verwendeten Seiten des Drucks in den Fußnoten angegeben. Die folgende Tabelle listet alle Veränderungen auf, die an der Fassung der angegebenen Hauptquelle vorgenommen wurden, und nennt für jede dieser Änderungen eine alternative Quelle im Druck. Alle Seitenangaben beziehen sich auf das erwähnte Exemplar der *Continuatio*.

<i>Exercitium</i>	Takt	System	Quelle	Anmerkung
I	14	Bezifferung	S. 110	Auslassung von #
	20	Bezifferung	S. 110	5 zu 5
	21	Bezifferung	S. 110	Hinzufügung von #
I in Aussetzung	5	Bezifferung	S. 109	Hinzufügung von #
	17	Bezifferung	S. 109	Keine Bezifferung durch  wie handschriftlich eingetragen
	20	Bezifferung	S. 109	Hinzufügung von b 3
II	9	Bezifferung	S. 114	Hinzufügung von  3
	9	Bezifferung	S. 114	Bezifferung durch b 5 wie handschriftlich eingetragen
	16	Bezifferung	S. 115	Bezifferung durch 6 wie handschriftlich eingetragen
	18	Bezifferung	S. 114	Hinzufügung von #3-4-4-#3
II in Aussetzung	2	Bezifferung	S. 113	3 zu b 3
	9	Bezifferung	S. 114	5 zu b 5 wie handschriftlich eingetragen
	16	Bezifferung	S. 115	Keine Bezifferung durch  3 wie handschriftlich eingetragen
III	5	Bass	S. 118	 anstatt 
	8	Bezifferung	S. 118	7-6 verschoben
	15	Bezifferung	S. 118	Hinzufügung von #6
	20	Bezifferung	S. 118	Keine Bezifferung von 5 zusätzlich zu 6
IV	8	Bezifferung	S. 122	Hinzufügung von #5
	18	Bezifferung	S. 122	Zusatz von 4-3
IV in Aussetzung	17	Bass	nicht vorhanden	Ergänzung von  , um Durchgangsharmonisierung zu verdeutlichen
V	17	Bass	nicht vorhanden	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
V in Aussetzung	17	Bass	nicht vorhanden	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
VI	6	Bass	S. 131	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
	27	Bass	S. 131	Position von 
VI in Aussetzung	6	Bass	nicht vorhanden	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
	27	Bass	S. 131	Position von 
	27	Bezifferung	S. 132	3 statt 5 in Altstimme
VII	19	Bass	S. 134	Ergänzung von  , zur konsequenten Umsetzung von Dreiergruppen
	22	Bezifferung	S. 134	Ergänzung von 2 zu #4
	22	Bezifferung	S. 134	Ergänzung von 6
	22	Bezifferung	S. 134	Ergänzung von 7
VII in Aussetzung	22	Bezifferung	S. 135	8 von Tenor- zu Sopranstimme
VIII	4	Bezifferung	S. 138	Ergänzung von 7
VIII in Aussetzung	1	Bass	S. 137	Ergänzung von 
	10	Bass	S. 137	Quintfall statt Terz
	16	Bass	nicht vorhanden	Ergänzung von  , um Durchgangsharmonisierung zu verdeutlichen