

Benedict Anton Aufschnaiter als Musiktheoretiker

von Hellmut Federhofer, Mainz

Obwohl der aus Kitzbühel/Tirol gebürtige B. A. Aufschnaiter (1665–1742) nach eigenem Zeugnis eine nicht näher bekannte, ansehnliche künstlerische Tätigkeit in Wien entfaltet hatte, bevor ihn Kardinal Fürstbischof Johann Philipp Graf Lamberg im Jahr 1705 als Hofkapellmeister sowie Nachfolger von Georg Muffat nach Passau berief, bleiben seine ersten 40 Lebensjahre bisher weitgehend in Dunkel gehüllt. Hingegen konnte kürzlich der Herausgeber der Reihe *Musica sacra Passaviensis* Heinz-Walter Schmitz¹ – gestützt auf Vorarbeiten von Franz Lehrndorfer² und Wolfgang Maria Schmid³ – zahlreiche Einzelheiten über seine Passauer Tätigkeit ermitteln und ein bisher fehlendes Werkverzeichnis seiner zahlreichen gedruckten oder handschriftlich überlieferten weltlichen und geistlichen Kompositionen vorlegen, von denen Peter Lechl und Konrad Ruhland bereits etliche in Neudruck zugänglich gemacht haben.⁴

Aufschnaiter selbst trat – wie der mit ihm fast gleichaltrige Johann Joseph Fux (1660–1741), den er in Wien persönlich kennengelernt haben dürfte, da beide schon vor 1700 dem Wiener Hof nahestanden –, auch als Musiktheoretiker hervor, allerdings erst während seines Wirkens als Passauer Hofkapellmeister. Dennoch erscheint die Frage berechtigt, ob und welche Beziehungen als Musiktheoretiker zwischen ihm und Fux bestanden.

Im Gegensatz zum berühmt gewordenen, weltweit verbreiteten und mehrfach in Übersetzungen erschienenen Kontrapunkt- und Fugenlehrbuch *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) von Fux, blieben die nur handschriftlich überlieferten musiktheoretischen Abhandlungen Aufschnaiters bisher weitgehend unbeachtet. In Verbindung mit dessen kompositorischem Schaffen wies zwar Ernst Fritz Schmid vor rund 50 Jahren auf sie bereits hin,⁵ und Schmitz veröffentlichte jüngst Aufschnaiters *Tonartenlehre*.⁶ Aber erst eine Gesamtübersicht seines musiktheoretischen Schaffens ermöglicht es, Aufschluss über charakteristische Merkmale seiner Kunstauffassung und seine Bedeutung im Zusammenhang mit der musiktheoretischen Überlieferung und Entwicklung während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum zu gewinnen.

Zwei diesbezügliche undatierte Quellen (beide Passau, Archiv des Bistums), die in vielerlei Hinsicht inhaltlich identisch, aber dennoch unabhängig voneinander sind, liegen vor. Sie entpuppen sich demnach als Abschriften von unterschiedlichen Vorlagen, die als verschollen gelten müssen. Die ältere, in lateinischer Sprache verfasste Quelle

¹ Heinz-Walter Schmitz, *Passauer Musikgeschichte. Die Kirchenmusik zur Zeit der Fürstbischöfe und in den Klöstern St. Nikola, Vornbach und Fürstenzell*, Passau 1999, S. 230 ff.

² Franz Lehrndorfer, „Benedict Anton Aufschnaiter, Domkapellmeister in Passau“, in: *Die ostbairischen Grenzmarken* 19 (1930), S. 241–246 und 274–279.

³ Wolfgang Maria Schmid „Zur Passauer Musikgeschichte“, in: *ZfMw* 13 (1931), S. 289 ff.

⁴ Vgl. Peter Lechl, Art. „Aufschnaiter, Benedict Anton“, in: *MGG*², Personenteil 1, Kassel 1999, Sp. 1163 ff.

⁵ Ernst Fritz Schmid, Art. „Aufschnaiter, Benedict Anton“, in: *MGG* 1, Kassel 1949–1951, Sp. 822 ff. – Bereits Lehrndorfer, S. 278, erwähnt Aufschnaiters theoretische Schriften.

⁶ Schmitz, *Passauer Musikgeschichte*, S. 259 f.

mit ihren 75 foliierten, in dunkelbrauner Tinte beschriebenen Blättern – nebst drei neuzeitlich mit I–III nachfoliierten Vorsatzblättern – ist in einem Lederband mit Goldpressung gebunden und trägt – anstelle eines Titelblattes – den Kopftitel *Regulae Compositionis Fundamentalis Musurgiae*,⁷ auf den sogleich das erste Kapitel folgt. Dem Schriftduktus und Inhalt nach zu schließen, dürfte die Entstehungszeit spätestens in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fallen. Ein Autor ist nicht genannt, die Herkunft jedoch deutet der ebenfalls anonyme Schreiber mittels seiner professionellen Kopistenhand⁸ auf dem fol. 1 gegenüberstehenden nachfoliierten Blatt III an:

„Regulae hae fundamentales Musurgiae partim sunt à praestantissimis authoribus antiquis, nempe Jacobo Charissimi, Casparo Kerl, Orlando de Lasso, Adamo Gumpelzha[i]mer, Joanne Ebner, et partim à Benedicto Antonio Aufschnaiter, Capellae Magistro Passaviensi inventae, et non vulgari studio elaboratae, et cõpositae.“⁹

Aus Konkordanzen zur zweiten Quelle geht hervor, dass der Kompilator niemand anderer als Aufschnaiter selbst ist. Die leer gebliebenen Seiten der Vorsatzblätter scheinen für die unterbliebene Widmung an einen Gönner oder eine andere hochgestellte Persönlichkeit bestimmt gewesen zu sein.

Die jüngere, ebenfalls undatierte, jedoch in deutscher Sprache, aber ohne kalligraphischen Ehrgeiz in Tinte geschriebene Quelle mit ihren 45 Seiten nennt ausdrücklich Aufschnaiter als Verfasser.¹⁰ Der Titel auf der ersten Seite lautet:

„Anweisung oder Fundamental-Regeln um eine gute Musick zu componieren von Benedickt Aufschnaitter [sic] Kapell-Maister in Passau. Mark[us] Bern[h]ard/Senft Pfarrer in Münchham/mp.“

Von Senft stammt – mit Ausnahme eines Nachtrages auf der zweiten Seite – die gesamte Handschrift. Senft (*7. Mai 1775 in Wildthurn, Pfarre Reichersdorf, † 3. Januar 1851 als Kommodant in Neuötting), legte 1798 im Bendiktinerkloster Asbach, wo er als Chorregent wirkte, die Profess ab und empfing 1801 in Passau die Priesterweihe. Von ca. 1807/08 bis 1812 war er zunächst Kommodant zu Asbach und Arnstorf, dann von 1812 bis 1819 Pfarrer in Senftenbach (Diözese Linz) und ab 1819 bis zu seiner

⁷ Vgl. Gertraud Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau. Thematischer Katalog* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 21), München 1993, S. 17.

⁸ Aufschnaiter wurde in seinem Bestallungskontrakt (16. Januar 1705) eigens ein Kopist zugestanden, „welcher zugleich ein Musicus“ sein sollte. Vgl. Lehrndorfer, S. 274.

⁹ Anstelle der willkürlichen Groß- und Kleinschreibung von Anfangsbuchstaben werden in wörtlichen Zitaten nur der Satzbeginn, Personennamen oder besonders hervorzuhebende Begriffe durch Großschreibung gekennzeichnet sowie die Interpunktion vereinheitlicht. – Anschließend an obigen Hinweis auf die Herkunft der *Regulae* erweist sich ihr Verfasser als Verfechter der Solmisation, deren Langlebigkeit er – neben Johann Joseph Fux und anderen Theoretikern – im süddeutsch-österreichischen Raum bezeugt. Es überrascht jedoch, dass er – außer Guido von Arezzo (um 992–vielleicht 1050) – speziell Johannes Trithemius (1462–1516) als Gewährsmann geltend macht: „Primus inventor fuit musicae figuralis Guido Aretinus religiosus in Italia, qui anno Christi 1004 [sic] mortuus est. Secundus fuit Trithemius [sic], qui etiam in musica has voces ut, re, mi, fa, sol, la excogitavit, quas quidam sequenti disticho comprehendit. Cur adhibes tristi numeros cantumque labori. Ut RElevet MIsenum FATum SOLitoque LABores.“

Die sachlich ungerechtfertigt gezogene Parallele zwischen Guido von Arezzo und dem Humanisten J. Trithemius beweist das lange nach dessen Tod nachwirkende Ansehen dieses nicht immer zuverlässigen Polyhistor. Für die Musikgeschichte kommt seinem Namen in anderer Hinsicht Bedeutung zu: Er erwähnt in seinen Schriften Conrad von Zabern als bedeutenden Musikpädagogen, stand in Beziehung zu den Frühhumanisten Matthaeus Herbenus und Rutgerus de Venray sowie zu Hartmann Schedel; auch stammt das „früheste literarische Zeugnis über Johannes Tinctoris“ (Heinrich Hüsch) von Trithemius. Zu allen Genannten vgl. die entsprechenden Namensartikel von Heinrich Hüsch in: *MGG*. Vgl. auch P. Volk, Art. „Trithemius“ in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1965, Bd. 10, Sp. 366 f.

¹⁰ Bei Haberkamp und Lechl, Sp. 1164, bleibt diese Quelle unerwähnt.

Resignation (1844) Pfarrer in Münchham.¹¹ Dank der auf dem Titelblatt nachweisbaren Angabe zu seiner Tätigkeit fällt diese Kopie der *Anweisung* in die Jahre 1819–1844. Der späte Zeitpunkt ihrer Entstehung überrascht. Kein pädagogisches Anliegen, sondern vielmehr das um diese Zeit erwachende historische Bewusstsein dürften die Abschrift veranlasst haben.

Beide Quellen enthalten zahlreiche Notenbeispiele, deren Verfasser zumeist Aufschnaiter persönlich gewesen sein dürfte. Aber nur drei kunstvoll gearbeitete vierstimmige Vokalfugen, ein „Christe eleison“ und „Kyrie“ sowie zwei „Amen“-Fugen, mit beziffertem Generalbass,¹² welche die *Regulae* beschließen, werden mittels Anfangsbuchstaben als Kompositionen Aufschnaiters ausgewiesen. Zum letzten Stück wird eigens dessen Funktion als Passauer Kapellmeister erwähnt: „Amen. In contrapuncto figurato vel colorato per syncopationes, ligaturas, diminutiones, falsas relationes vel intervalla, cum fuga reversa, stylo ecclesiastico ad regulas fundamentales per quatuor themata vel subjecta educta, auth: del Sig: B: A: A: Cap: Mag: Passau[iensis].“ Diese drei Stücke verleihen dem Traktat – neben seiner lehrhaften Zweckbestimmung – zugleich den Charakter eines Kunstbuches.

Schon die als Gewährsleute der *Regulae* angeführten Persönlichkeiten lassen auf Aufschnaiters traditionsbewusste Gesinnung schließen. Die Frage, ob der bis jetzt nicht identifizierbare Johann Ebner, der vielleicht mit Ferdinand Johann Ebner,¹³ einem Sohn des Wiener Hoforganisten Wolfgang Ebner, identisch ist, Aufschnaiters Wiener Lehrer war, muss unbeantwortet bleiben. Die Erwähnung dieses Namens deutet jedenfalls darauf hin, dass seine Ausbildung im Sinn der süddeutsch-österreichischen Organistenpraxis erfolgte. Hingegen ist Aufschnaiters Abhängigkeit von Adam Gumpelzhaimers (1559–1625) ab 1591 bis 1681 in 13 Auflagen erschienenem *Compendium musicae* offenkundig. Aus diesem Lehrbuch übernimmt Aufschnaiter Gumpelzhaimers Beispiele der cantus-firmus-gebundenen Motetten „Benedicimus vobis“, „De fructu ventris“ und „Da pacem“ (Bl. 27^v–29) sowie den Beginn von dessen „Cantate Domino“ (Bl. 67^v).¹⁴ Außerdem bezieht er sich im fünften Kapitel „De progressibus prohibitis et falsis relationibus in subjecto“ auf jene Komponisten, von denen Gumpelzhaimer wiederum Beispiele in seinem *Compendium* veröffentlichte: „Prohibitum igitur est secundum plurimorum opinionem/nempe Domini Jacobi Carissimi, Caspari Kerl, Orlandi de Lasso, Matt: à Sola, Joannis Ciliani, Mauri Banhor, Ferdinandi Josquini, Adami Gumpelzha[i]mer, et aliorum, qui fuerunt praestantissimi saltare per intervallum 6^{tae} majoris, 7^{mae}, 9^{nae} et quidquid est supra octavam [etc.]“. Aufschnaiter übernimmt die bei Gumpelzhaimer wiedergegebenen Beispiele der genannten Komponisten nicht, sondern teilt nur deren Namen in z. T. verballhornter Schreibung mit: „Matt: à Sola“ = Giovanni Matteo Asola (um 1524–1609), von „Joan Jacob Cilano“ (nicht „Ciliano“)

¹¹ Freundliche Mitteilung (14.9.1999) von Herrn Archivdirektor i. K. Dr. Herbert W. Wurster. – Vgl. auch Schmitz (wie Anm. 1), S. 255.

¹² Die dritte von ihnen wurde von Schmitz, S. 263–266 (ohne Generalbassstimme) veröffentlicht. Die Angabe von Schmitz, S. 257, Anm. 52, dass eine der beiden „Amen-Fugen“ fünfstimmig sei, trifft nicht zu.

¹³ Alfred Orel, Art. „Ebner“, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1066. Ferdinand Johann Ebner wird 1654 in der Hofzahlrechtsrechnung als Scholar seines Vaters Wolfgang Ebner genannt.

¹⁴ Eingesehen wurde die 8. Auflage von Gumpelzhaimers *Compendium musicae latino-germanicum*, Augsburg 1625.

vermag auch EitnerQ lediglich den von Gumpelzhaimer veröffentlichten Kanon 4v. „in unisono Exaudi Domine“ nachzuweisen. Mauro Panormitano, dessen Namen Aufschnaiter willkürlich zu „Banhor“ verkürzt, ist mit dem aus Palermo gebürtigen Mauro Chiaula (um 1544–um 1603) identisch; das „Sanctus“ seiner Musik zu Teofilo Folengos *Atti della creazione del mondo e dell' incarnazione del Verbo*, einer „sacra rappresentazione“ (Palermo 1581), „continued to be performed in the churches of Palermo until the early decades of the 19th century“.¹⁵ Gumpelzhaimer überliefert nur seinen Kanon 7v. „in unisono Laudate nomen Domini“; er lässt sich in der 8. Auflage auf Bl. 38 nachweisen. – Unter obiger Genitivform des Namens „Ferdinandi“, den Schmitz infolge Fehlens eines Kommas vor „Josquini“ offenbar als Vornamen von Josquin mißversteh,¹⁶ ist der spanische Komponist Ferdinando de Las Infantas (1534 – nach 1609) gemeint, von dem Gumpelzhaimers *Compendium* drei Stücke enthält. Verwunderlich in obiger Aufzählung ist die Aneinanderreihung von Namen ungleichen Ranges. Offensichtlich dienten sie ihm allesamt nur als Bestätigung der Gültigkeit seiner „Fundamental-Regeln“.

Der Inhalt der *Regulae* ist in zwölf jeweils mit „Caput“ und fortlaufender Blattzählung gekennzeichnete Abschnitte gegliedert. Ihre Aufeinanderfolge lässt eine eher lockere Disposition erkennen, so dass gelegentlich Vorwegnahmen von späterhin in eigenen Abschnitten behandeltem Unterrichtsstoff vorkommen. Beispielsweise gelangen im dritten Kapitel bereits vierstimmige Beispiele zur Darstellung, obwohl erst dem zehnten die Lehre von der Vierstimmigkeit vorbehalten bleibt.

Die *Anweisung* lässt hingegen eine Systematik weitgehend vermissen und weicht in der Anordnung des Lehrstoffes von den *Regulae* ab. Da die *Regulae* die ältere und zugleich weitaus umfangreichere Quelle darstellen, liegt es nahe, ihr zu folgen und die *Anweisung* als Ergänzung und zum Nachweis der zahlreichen Konkordanzan hinsichtlich des Textes und der Notenbeispiele heranzuziehen. Mehrfach lässt sich eine wörtliche Übersetzung des lateinischen Textes der *Regulae* feststellen. Jedoch enthält die *Anweisung* auch Notenbeispiele, ja sogar vollständig mitgeteilte kleinere Stücke, die in den *Regulae* fehlen, wie umgekehrt eine Reihe von Exempeln der *Regulae* in der *Anweisung* nicht nachweisbar sind. Möglicherweise war das verschollene Original – wie Gumpelzhaimers *Compendium* – bereits zweisprachig angelegt, denn manche altertümlichen Wortprägungen und Formulierungen können unmöglich von Senft, dem Schreiber der *Anweisung*, persönlich herrühren. In diesem Zusammenhang ist nachstehende Bemerkung in den *Regulae* selbst zu beachten: „Pro majore intelligentia ad deducendas fugas themata vel subjecta in quolibet stylo, vide regulas fundamentales a me germanice [!] traditas et communicatas, quae strictissime observandae sunt“ (Bl. 63). Demzufolge gibt sich Aufschnaiter zugleich auch als Verfasser des Traktats zu erkennen. Übersetzungen lateinisch abgefasster Musiktraktate in die deutsche Sprache waren damals nichts Ungewöhnliches. Beispielsweise verdeutschte Johann Andreas Herbst (1588–1666) in seiner *Arte prattica & poetica* (Frankfurt 1653, S. 43–47) die verschollene lateinische Generalbasslehre Wolfgang Ebners (1612–1665), und Gumpelzhaimers

¹⁵ Paolo Emilio Carapezza, Art. „Chiaula, Mauro“, in: *New GroveD* 4, London 1980, S. 221. EitnerQ verwechselt ihn mit dem ebenfalls „Panormitano“ genannten Abt von Monte Cassino. Vgl. auch die Verweise zu „Panormitano“, in: *New GroveD* 14, S. 158.

¹⁶ Schmitz (wie Anm. 1), S. 257.

Compendium erschien überhaupt zweisprachig. Möglicherweise folgte Aufschnaiter diesen Beispielen.

Die zwölf Kapitel der *Regulae* sind z. T. von auffallend ungleicher Länge, wie nachfolgende Inhaltsangabe erkennen lässt. Neben dem jeweiligen Umfang werden zugleich die jeweiligen Konkordanzen mit der *Anweisung* (A) wiedergegeben. Teils ist die Übersetzung wörtlich, teils sinngemäß, die dazugehörigen Exempel stimmen zu-meist miteinander überein; jedoch kommt es vor, dass solche gelegentlich in je einer Quelle fehlen bzw. zusätzlich vorhanden sind.

Regulae Compositionis Fundamentalis Musurgiae:

- | | |
|---|--|
| <p>1.) „De subjecto“
fol. 1–1^v fehlt in A</p> <p>2.) „De tonis seu modis musicis“
fol. 1^v–5 = A, S. 40</p> <p>3.) „De cadentiis“
fol. 5^v–11 = A, S. 14–17</p> <p>4.) „Quotuplex sit stylus et cantus“
fol. 11^v–29^v = A, S. 34–36; S. 41</p> <p>5.) „De progressibus prohibitis et falsis relationibus in subjecto“
fol. 30–35 = A, S. 34</p> <p>6.) „In quo consistat compositio musica. Regulae contrapuncti simplicis“
fol. 35^v–43^v = A, S. 3–11</p> | <p>7.) „De contrapuncto figurato“
fol. 44–48 = A, S. 11–13; S. 17–19</p> <p>8.) „De diminutione“
fol. 48–49 = A, S. 22–23</p> <p>9.) „De compositione trium vocum“
fol. 49–55 = A, S. 19–21; S. 23</p> <p>10.) „De compositione quatuor vocum“
fol. 55^v–56^v = A, S. 21–25</p> <p>11.) „De compositione 5, 6 et plurium vocum“
fol. 56^v–64^v = A, S. 39; S. 42–43</p> <p>12.) „De contrapuncto duplici ad octavam et alla decima [et] alla duodecima“
fol. 64^v–67 fehlt in A
Ohne Kapitelzählung: „Canon“
fol. 67–67^v fehlt in A</p> |
|---|--|

Den Abschluss bilden die drei erwähnten kontrapunktischen „Exempla“ von Aufschnaiter, die ebenfalls in A fehlen.

Wie aus diesem Schema ersichtlich, weicht die Reihenfolge, in welcher dieselben Lehrinhalte in beiden Quellen dargeboten werden, weitgehend voneinander ab.

Überraschend wirken die beiden ersten Kapitel, die im Gegensatz zu den sonst durchaus konservativen Tendenzen, die den Traktat prägen, stehen. Nicht die Lehre von den Intervallen und ihren Verbindungen eröffnet die Ausführungen, sondern das Kapitel „De subjecto“:

„Subjectum nihil aliud est, quam excogitatio cantus alicuius melodia solius unius vocis vi imaginationis facta, et ad unum ex tonis seu modis musicis congrua. Subjectum est duplex: nimirum purum et simplex, alterum imitationis. Subjectum purum et simplex est, quando componista sibi pro libitu aliquam melodiam sine astrictione ad aliquam imitationem fingit. Subjectum vero imitationis est, quando componista melodiam aliquam sibi excogitat, quae saepius vel in eadem voce, vel in aliis eiusdem prorsus intervallis repetitur. Nemo potest componere, nisi aliquam melodiam sibi fingat, et haec melodia nihil aliud est, quam subjectum ipsum: aliqui solent subjectum in voce superiori collocare, ad quod vox inferior componi debet, alii vero subjectum in voce inferiori excogitant, cui deinde vox superior adoptatur, sed perinde sive subjectum sit in voce superiori, sive inferiori, et hoc dependet à libero componentis arbitrio, dumodò ad tonos seu modos musicos et regulas attendatur.“

Während bei Fux der „Cantus firmus“ die Grundlage für die kontrapunktischen Exerzitien bildet, treten nunmehr anstelle eines vorgegebenen, feststehenden Gesanges, über dessen Bildung Fux keinerlei Aussagen macht, die Melodie und ihr Erfinder. Das sich seiner selbst bewusst gewordene Subjekt, dessen neuartiges Lebensgefühl im zum geflügelten Wort gewordenen Satz von René Descartes „Cogito, ergo sum“ seinen Ausdruck findet, kündigt sich hier durch die Vorrangstellung der Melodie an, die ihrem Erfinder eingeräumt wird. Stünde bei den einleitend als Vorbilder genannten Musikern auch der Name Johann Mattheson, so ließe sich die Vermutung rechtfertigen, dass

Aufschnaiter dessen *Kern der melodischen Wissenschaft* (Hamburg 1737) gekannt habe, was allerdings schon aus chronologischen Gründen ausscheidet.

Auch im zweiten Kapitel erweisen sich – verglichen mit Fux – die *Regulae* als fortschrittlicher. Während dieser gegenüber Mattheson bekanntlich die Kirchentöne verteidigt – allerdings späterhin auf die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal verzichtet¹⁷ – trennt Aufschnaiter die Tonartenlehre der Figuralmusik von den „octo toni, qui sunt in cantu choralis usitati“. Diese werden an der Intonation der acht Psalmformeln demonstriert, die „non habent necessario tres chordas essentielles sicut figurales toni, sed tamen duas scilicet finalem et dominantem“. Den von Theoretikern des 17. Jahrhunderts, u. a. von Antonio Bertali (1676) und Johann Jacob Prinner (1677), genannten acht Figuraltonarten, die durch Transposition und Vorzeichensetzung aus den Kirchentönen hervorgingen und die noch Mattheson als „schier die bekanntesten und vornehmsten“ bezeichnet,¹⁸ fügt Aufschnaiter noch vier weitere hinzu, so dass die Reihenfolge der zwölf „moderni toni, quibus omnes praestantissimi Compositores utuntur“ samt deren Kadenzfolgen folgendermaßen lautet (Bl. 2^v–3):

- 1^{mus} Tonus habet suam cadentiam primam in D. Secundam in A et tertiam extra ordinariam in F.
- 2^{dus} Tonus habet primam cadentiam in G per b mollem. Secundam in D et tertiam extra ordinariam in B.
- 3^{us} Tonus habet primam in A. Secundam in E et tertiam extra ordinariam in C.
- 4^{us} Tonus habet primam cadentiam in E. Secundam in H, extra ordinariam in G.
- 5^{us} Tonus primam in C. Secundam in G et tertiam extra ordinariam in E, F, et A.
- 6^{us} Tonus habet primam in F. 2^{dum} in C et extra ordinariam in A et B.
- 7^{us} Tonus primam in D cum tertia majori. Secundam in A et extra ordinariam in G.
- 8^{us} Habet primam in G cum tertia majori, secundam in D, tertiam extra ordinariam in C, H, E.
- 9^{us} Tonus in A per tertiam majorem # ex tertio tono.
- 10^{us} Tonus in E per tertiam majorem # ex quarto tono.
- 11^{us} Tonus in C per tertiam minorem, ex tono quinto.
- 12^{us} Tonus in F per tertiam minorem, ex sexto tono.

Aber bereits Bertali bekennt offen:

„Pro ultimo bin ich neben viellen anderen uirtuosi der französischen Meinung, daß nit mehr als zwey Toni seindt, einer per B moll, der ander per quadro von ihnen genendt.“

Denselben Standpunkt vertritt Aufschnaiter, bemüht sich jedoch, ihn pädagogisch zu begründen, um nicht den Widerspruch älterer, von ihm verehrter Meister, die am System der Kirchentönen festhielten, zu erregen (Bl. 3^v):

„Ego cum praeclaris compositoribus praesertim Gallis, non ad antiquorum illustrium virorum sententiam oppugnamdam sed aliquam facilitatem tyronibus procurandam existimo, non plures quam duos tonos musicae figurales essentialiter esse, nempe tonum ut, mi, hoc est, cuius medians est. 3^{ta} major respectu finalis. Et tonum re, fa, hoc est, cuius medians est tertia minor respectu finalis. Clavem autem nullam certam pro his duobus tonis statuo. Sed dico, quod possint quivis ex duobus tonis super quamvis clavem vel naturaliter vel fictitiè dari et ad hos duos tonos reliquos omnes posse referri. V[erbi] G[ratia] ex D molli vel D duro. Ex G molli vel G duro, ex his duobus possum omnes duodecim praecedentes tonos transponere.“

Die 12 Figuraltonarten werden auf je eine mit *re fa la* bzw. *ut mi sol* zurückgeführt und dadurch als Transpositionsskalen klar erkannt. In der *Anweisung* gelangen sie erst im Zusammenhang mit der Fugenlehre (S. 40, Regel 3) zur Sprache, ihre Transponierbarkeit bleibt jedoch unerwähnt. Hingegen findet die schon in Bertalis *Instructio* als „der Zeit

¹⁷ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 230.

¹⁸ Federhofer, „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Mf* 11 (1958), S. 247 f.; ders., „Eine Musiklehre von Johann Jacob Prinner“, in: *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Wien 1960, S. 49.

das „Künstlichist“ bezeichnete Ausweichung in andere Tonarten, sofern sie die Länge des Stückes gestattet, in beiden Quellen Erwähnung (Bl. 3^v):

„[...] notandum vero, quod si aliqua compositio jam longe deducta est licitum sit, bono modo extra tonos procedere, sed, ut ad finem, ne advertatur ad tonum, cuius compositio est, progrediatur. Nam dantur compositiones, in quibus a praestantissimis viris omnes toni usurpati sunt et quidem non sine causa, nam textus et verba interdum extra ordinarium, insolitum et rarum tonum petunt, quod moderno tempore est artificiosissimum.“

Der entsprechende wesentlich kürzere Text der *Anweisung* bietet zur Ausweichung eine praktikable Empfehlung (S. 40, Regel 4):

„Wenn einer ein fug lang will ausführen, so darf man in mehrere verschiedene Töne hinausgehen, aber mit guter Manier, und man kann dann wieder in den Ton eingehen, wie die fug angefangen hat, welches bestens per Terzen u. Sexten von minor geschehen kann.“

Die Rückkehr in die Haupttonart wird demnach bereits harmonisch gedeutet, was sinngemäß auch für ihr Verlassen gilt.

Im dritten Kapitel folgt die zeitübliche Kadenzlehre: Die „Cadentiae majores“ (Ganzschluss), „minores“ (Halbschluss), „minimae“ (tenorisierende Kadenz), „deceptivae“ (Trugschluss) kehren in der *Anweisung* mit zumeist vierstimmigen Beispielen wieder. Zum Abschluss dieses Kapitels erfolgt wegen gebotener Einhaltung des normalen Stimmumfangs ein Hinweis auf das Verhältnis von Melodik und Rhetorik. In Hinblick auf den Text sei in Vokalkompositionen eine Ausnahme gestattet, so dass z. B. in einer Kadenz über die Worte „ascendit in coelum“ der Diskant stufenweise bis zum f^2 und umgekehrt bei „descendit ad inferos“ vom g^2 bis c , der Bass sogar bis E geführt werden dürfe. Berücksichtigung des Textes wird gefordert, jedoch unterbleibt ein Hinweis auf die Figurenlehre wie er – in Anlehnung an Christoph Bernhard – bei Alessandro Poglietti, Johann Caspar Kerl, Johann Jacob Prinner und Johann Baptist Samber¹⁹ erfolgt.

Auch das folgende Kapitel, das sich Stilfragen widmet, aber hauptsächlich auf Beispiele für den Kirchenstil beschränkt bleibt, zeigt mit der *Anweisung* Übereinstimmung. Zunächst findet der satztechnische Aspekt Berücksichtigung:

„Triplex datur cantus et stylus in musica: nimirum diatonicus, chromaticus et enharmonicus, ad quorum unum subjectum tuum aptare potes. Stylus diatonicus est, quando vox una, sive plures per sonos tamen praecipuos seu tono vel modo musico naturaliter affectatos proceduntur, itaque non magnae artis, cum omnium facillimè aliqua talis melodia diatonica in homines musicae imperitos incidat. – Stylus chromaticus praecedenti nobilior et delicatior est ille, in quo utimur multis sonis dependentibus # et b mollibus et sic semitonij majoribus et minoribus. – Stylus enharmonicus duobus adhuc subtilior est ille, in quo non solum # et b mollia admittuntur, sed etiam voces per falsa intervalla procedunt.“

In diesem Sinn bezieht sich Enharmonik nicht auf Mikrotöne, Diësen oder Engstufigkeit. Von der Chromatik unterscheidet sie sich nur durch den zusätzlichen Gebrauch „falscher“ Intervalle. Damit ist nicht der Querstand zwischen zwei oder mehreren Stimmen gemeint, sondern die in einer Melodie mittels Sprung erreichte „falsa relatio“, wie sie bei Samber ihre Bestätigung findet: „Chromaticè ist, wann man auff eine delicate Weiß mitten in dem Gesang vill # und b einführet. [...] Enharmonicè endlich ist, wann man durch falsche Intervalla in der Melodey thut procediren und

¹⁹ Die *Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Josef Maria Müller-Blattau, Kassel 21963; Federhofer (wie Anm. 18); ders., „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, in: *AMI* 36 (1964), S. 69 ff.

fortschreiten.“²⁰ Die *Regulae* bringen je ein kürzeres vollständiges Beispiel und anschließend „Trium stylorum alia exempla per fugas“, jedoch lediglich mit ihren Anfangstakten oder der Exposition. Das erste vollständige als enharmonisch bezeichnete Beispiel (c-Moll dorisch notiert) im Charakter eines kurzen zweiteiligen Tanzsatzes enthält die Melodiesprünge es^2-h^1 und es^2-fis^1 , während das chromatische Beispiel derartige Sprünge vermeidet (s. Beispiel 1).

Aria Styla Enharmonica.



Beispiel 1: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 12^v

Dass diese scheinbar geringfügige Differenz eine stilistische Begründung erforderte, beweist, wie stark das damalige Hören noch vom Geist der Vokalmusik und ihren stimmlichen Voraussetzungen geprägt war. Eine in derartigem Sinn erfolgte Verwendung des Wortes „Enharmonik“ dürfte darin ihren Grund haben, dass die Töne der genannten Intervalle verschiedenen Tonartenbereichen angehören und – losgelöst vom satztechnischen Zusammenhang – als enharmonische Verwechslung konsonanter Intervalle verstanden wurden ($es^2-h^1 = dis^2-h$ bzw. $es^2-fis^1 = dis^2-fis^1$). Fux selbst kennt diese Unterscheidung nicht. Ohne sich um den prinzipiellen Unterschied zwischen Diatonik und Chromatik in Antike und seiner Zeit Gedanken zu machen, wusste er zwar um die

²⁰ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 60.

drei antiken Tongeschlechter, vermeinte jedoch irrtümlich, dass diese nunmehr auf zwei, nämlich diatonisch und chromatisch, vereinfacht worden wären.²¹

Die der musikalischen Entwicklung entsprechende stilistische Differenzierung erstreckt sich aber auch auf Aufführungsort und Gattung (Bl. 14^v):

„Praeter praecedentes stylos, adhuc tres dantur species styloꝝ: nimirum stylus ecclesiasticus, theatralis, et stylus madrigalescus. Stylus ecclesiasticus dividitur in stylum choralem et motecticum: stylus choralis differt à motectico, quod ille ut plurimum supra aliquod subjectum ex cantu Gregoriano assumptum fundetur. Motecticus verò ad libitum supra artificiosum quodvis subjectum. Stylus theatralis est triplex, scilicet recitativus, choraicus, hyporgematicus seu saltatorius. Stylus recitativus uni tantum aut duabus vocibus aut personis convenit. Choraicus, qui loco intermedii et chorus vocatur. Stylus hyporgematicus comprehendit Canzones seu Sonatinas, Allemande, Courante etc. Stylus vero madrigalescus sunt Ariae seu Melodiae certis versibus aptatae et plerumque amorosae.“

Gewährsmänner bleiben ungenannt, jedoch besteht möglicherweise eine Abhängigkeit von den Schriften Athanasius Kirchers (1601–1680) und Wolfgang Caspar Printz' (1641–1717). Die im 17. Jahrhundert üblich gewordene Dreiteilung in Kirchen-, Kammer- und Theaterstil findet hinsichtlich der beiden zuletzt genannten Kategorien eine Modifikation, da einerseits die Kammermusik auf den „stylus madrigalescus“ beschränkt bleibt und somit an die letzte Stelle rückt, andererseits der „stylus hyporgematicus“ mit Canzonen, Sonatinen und Tanzsätzen zum „stylus theatralis“ gezählt wird, obwohl Instrumentalmusik, Tanzsätze und Arien sowohl im Theater als auch in der Kammer ihren Platz fanden. Aus dem Schema selbst wird ersichtlich, wie sehr Gattungsbegriffe in Widerspruch zu dem vom Aufführungsort her definierten Stilbegriff geraten. Für die *Regulae* ergeben sich daraus allerdings keine Konsequenzen. Denn anschließend werden Stilprobleme nicht mehr erörtert, sondern zahlreiche, bis zur Fünfstimmigkeit reichende Beispiele mit und ohne geistlichen Text für die beiden angeführten Arten des „stylus ecclesiasticus“ mitgeteilt. Das Wort „fuga“ findet noch im herkömmlichen Verständnis Verwendung. In Bezug auf das 17. Jahrhundert stellt bereits Werner Braun fest: „Dieser Ausdruck blieb Sammelbegriff für unterschiedliche Arten der kontrapunktischen Imitation, die sich allen möglichen übergeordneten Zielen ‚fügte‘.“²² Dies gilt noch uneingeschränkt für Aufschnaiters Fugengriff, wodurch er sich merklich von Fux unterscheidet. Fux trennt klar die Imitation von der Fuge und behandelt beide in eigenen Kapiteln. Für ihn bedeutet „fuga“ keine Technik, sondern als zwei-, drei- und vierstimmige Fuge im diatonischen Stil eine festgefügte Form, deren Bestandteile – samt den erforderlichen Klauseln – exakt beschrieben werden.²³ Obwohl sich unter Aufschnaiters Beispielen auch eine derartig zweistimmig angelegte Fuge befindet (Bl. 22^v–23), beinhaltet sein Fugengriff noch alle Arten der Imitation, so dass selbst die Wiederholung eines Themas in derselben Stimme eine Quint oder Quart aufwärts über einen „cantus firmus“ als „Exemplum contrapuncti cum fuga“ bezeichnet wird (s. Beispiel 2, S. 236).

²¹ Fux (wie Anm. 17), S. 35.

²² Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts 2. Teil: Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), Darmstadt 1994, S. 283.

²³ Fux (wie Anm. 17), S. 140 ff.



Beispiel 2: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 21

Dementsprechend lautet auch seine Definition (Bl. 22^V):

„Fuga est thema, quod ad libitum compositoris solum una voce inchoatur et per suum tonum cum medijs contrapunctis et ejusdem thematis repetitione componitur: tales fugae possunt duabus, tribus, quatuor et ad plurimum quinque vocibus fieri.“

In der Mitte und am Ende einer Fuge „licitum est extra tonos procedere, ut clarius in regulis et exemplis pro Organo à me traditis“ (Bl. 25^V). Derartige Beispiele fehlen, so dass offensichtlich ein Quellenverlust vorliegt. Tonale Beantwortung wird bevorzugt, jedoch begegnet bei stufenweiser Bewegung des Themas die reale auch zu Beginn. Die Einbeziehung chromatischer Fortschreitungen in den „stylus ecclesiasticus“ zeigt das unter „species contrapuncti et fugarum artificiosissima“ mitgeteilte vierstimmige Beispiel einer vollständigen Fugenexposition (s. Beispiel 3, S. 237).

Entgegen der Überschrift enthält das fünfte Kapitel nicht nur eine Aufstellung der im „stylus diatonicus“ nicht statthafter Intervallrelationen, sondern zugleich einen vollständigen Intervallkatalog. Während Fux diesen nach Konsonanzgraden anordnet, denen die Dissonanzen folgen,²⁴ führt Aufschnaiter die Intervalle vom Einklang (Oktav) stufenweise aufsteigend bis zur großen Septime auf. Die Unterscheidung zwischen erlaubten und unerlaubten „falschen“ Relationen erweist sich jedoch als illusorisch (Bl. 34^V–35):

„Pro tempore multi, praesertim Itali, fere omnes falsas relationes et saltus prohibitos scil. falsam 5^{am} ascendendo (Bsp.), 4^{am} superfluam vel tritonum ascendendo et descendendo (Bsp.), 2^{am} superfluam (Bsp.), 7^{am} diminutam ascend.[endo] (Bsp.) in stylo hyporgematico et madrigalesco vel etiam in arijs affectuosis et cantatis a voce sola usurpant, quorum unus vel alter interdum potest concedi in triphoniis et tetraphoniis, autem [in] stylo ecclesiastico:/ut dictum est:/etiam in contrapuncto figurato secundum omnes antiquos et modernos clarissimos compositores prohibentur.“

²⁴ Ebd., S. 21 ff.

Exemplum 3tm à 4. 24.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Exemplum 3tm à 4." The score is written on three systems of staves. Each system consists of four staves: a vocal line (soprano) and three instrumental staves (violin, viola, and basso continuo). The music is in a minor key, indicated by one flat (B-flat) in the key signature. The time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with accidentals and ornaments. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Beispiel 3: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 24

Aber Chromatik, verminderte und übermäßige Intervalle fanden längst auch in den Kirchenstil Eingang, so dass seine Gleichsetzung mit dem „stylus diatonicus“ fragwürdig geworden war. Der erwähnte „contrapunctus figuratus“ bildet lediglich das Gegenstück zum „contrapunctus simplex“; beide zählen zum Kirchenstil. Indem Begriffe aus unterschiedlichen Sachbereichen miteinander vermischt werden, gerät die Stilsystematik

als solche ins Wanken. Davor schützt auch die Berufung auf ältere Autoren nicht, wie sie zu Beginn des Kapitels erfolgt.

Obwohl die bisherigen Kapitel eine Kenntnis der Stimmführungslehre bereits voraussetzen, erfolgt – wie die Titel beider Abhandlungen ankündigen – erst im sechsten und siebten Kapitel eine Lehre der Fundamentalregeln des Kontrapunkts. Diese entsprechen jener des strengen Satzes. Trotz der im vierten Kapitel bereits mehrfachen Verwendung von „Cantus firmi“ hält sich Aufschnaiter jedoch vom Artensystem, das Fux in seiner Kontrapunktlehre kodifizierte, fern. Erstgenannter folgt mit seiner Einteilung in einen „contrapunctus simplex“ und „figuratus“ einem ebenfalls weitverbreiteten Schema, das Christoph Bernhard – wie folgt – beschreibt: „derer contrapuncte höhiste division ist in contrapunctum aequalem oder inaequalem, welchen einige simplicem und diminutum oder floridum heißen.“²⁵ Ähnlich wie dieser stellt Aufschnaiter die erlaubten bzw. verbotenen Verbindungen von Intervall zu Intervall systematisch dar. Dazu dienen ihm acht Regeln, die in den *Regulae* und der *Anweisung* miteinander übereinstimmen. Anschließend folgen zwei-, drei- und vierstimmige Schulbeispiele. Ihnen liegen in schematischer Anordnung Skalen oder Sequenzen von auf- und absteigenden Terz-, Quart- und Quintgängen zugrunde. Ein derartig mechanisches Verfahren lässt sich auch bei dem bereits erwähnten Samber nachweisen. Es behindert – im Gegensatz zu den cantus-firmi-gebundenen Übungen von Fux – die melodische Gestaltung der Oberstimmen und steht im Widerspruch zum ersten Kapitel der *Regulae*, in dem die melodische Erfindung an die Spitze gestellt wird.

Die zwei-, drei- und vierstimmigen Beispiele des sechsten Kapitels beschränken sich auf den Satz Note gegen Note. Erst im siebten Kapitel folgen „*Exempla contrapuncti figurati per syncopen et diminutionem quae figurae in contrapuncto figurato usitatissimae priorum subjectorum contrapuncti simplicis*“ (Bl. 44). Den zumeist drei- und vierstimmigen Beispielen liegen ebenfalls Skalen oder in Sequenzen angeordnete Terz-, Quart- oder Quintfortschreitungen zugrunde. Die „*regulae syncopes*“ – nebst Beispielen – beschließen das Kapitel.

Obwohl bereits in diesem die Diminution Anwendung findet, ist ihr eigens noch das nachfolgende achte Kapitel gewidmet. Die Definition lautet: „*Diminutio est, in qua duae aut plures notae in una voce pro una nota tantum valent*“ (Bl. 48). Das nachstehende Beispiel zeigt, wie durch Einbeziehung kleinerer Notenwerte Prinzipien des „*stylus antiquus*“ allmählich preisgegeben werden, so dass selbst auf betonten Taktteilen Durchgangsdissonanzen möglich werden. Gefordert wird nur noch deren stufenweiser Anschluss: „*Vox, quae diminuit, debet semper procedere ad dissonantiam et ex dissonantia per gradus conjunctos*“ (s. Beispiel 4, S. 239).

Zwar begegnet bereits mehrfach Drei- und Vierstimmigkeit, dennoch wird beiden ausschließlich je ein Kapitel mit zahlreichen Beispielen – auch solchen mit durchgehender Achtelbewegung und mit Tonrepetitionen – gewidmet. Mehrere Regeln fassen zusammen, welche Intervalle zur Zweistimmigkeit, insbesondere zur „*quarta consonans*“ und „*dissonans*“ sowie zur Synkopendissonanz hinzutreten können, z. B. „*Cum 7^{ma} syncopata in voce superiori:/nam in voce inferiori nunquam syncopatur:/ ponitur*

²⁵ Bernhard (wie Anm. 19), S. 66.

Beispiel 4: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 84^v

3^{tia} vel 5^{ta}“ (Bl. 51). Eine diesbezügliche Begründung, um die sich Fux immerhin bemühte, weshalb nämlich die Synkopensdissonanz der Septime in der Unterstimme verpönt ist²⁶, fehlt jedoch. Den Regeln des strengen Satzes entsprechend, erfolgt die Auflösung der Dissonanzen stufenweise abwärts.

Die Überschrift des vorletzten Kapitels ist irreführend. Tatsächlich werden der Vielstimmigkeit lediglich drei Seiten gewidmet. Zu beachten bleibt weiterhin (Bl. 56^v–57) das Verbot paralleler Einklänge, Oktaven und Quinten, die auch mittels Durchgänge nicht behoben werden können. In diesem Zusammenhang findet auch die Teilung von acht Stimmen in „duos choras, quorum duo bassi semper motu contrario respectu sui invicem incedunt per 8^{vas} et unisonos“ (Bl. 56^v) Erwähnung. Ausgeschlossen von jeglicher Verdoppelung bleiben Synkopensdissonanzen. Was folgt, lässt keinen Zusammenhang mit der Überschrift zu diesem Kapitel erkennen. Der Verfasser rügt vielmehr plötzliche, durch Chromatik entstandene Ausweichungen in fremde Tonarten (Bl. 58):

„Praeter regulas traditas maximè observandum est et attendendum ad tonos ne aliquod subjectum aut thema in aliqua cantione extra vel ad tonos illicitos veniat et procedat, ut multi compositores hanc artem compositariam non satis benè callentes faciunt.“

Von den beiden Beispielen, die deshalb getadelt werden, lautet das erste (s. Beispiel 5, S. 240).

Der Sorge um tonartliche Einheit gilt ferner die Bemerkung (Bl. 58^v):

„Sciendum praeterea est, quod non in quo libet themate seu fuga secunda vox sicut prima secundum solmisationem procedat.“

Mit „secundum solmisationem“ ist die reale Beantwortung des Themas gemeint, die aus der Tonart in eine andere überleitet, wie an Beispielen in den ersten acht

²⁶ Fux (wie Anm. 17), S. 72 f.



Beispiel 5: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 58

Figuraltonarten dargestellt wird. Die Umständlichkeit des Verfahrens ist insofern verwunderlich, als im zweiten Kapitel die Möglichkeit der Reduzierung auf zwei Tonarten bereits festgestellt wird. Hinsichtlich der beanstandeten realen Beantwortung sieht sich Aufschnaiter allerdings zu dem Eingeständnis veranlasst (Bl. 61), dass

„in multis subjectis imitationis necessario debet vox 2^{da} primam sequi et secundum solmisationem tam in saltu, quam in gradu procedere.“

Da über die Grenzen einer tonartlichen Ausweichung, die bei längeren Stücken prinzipiell gestattet ist, keine Aussage erfolgt, bleibt ungeklärt, wo auf die tonale Beantwortung zugunsten der solmisationsgetreuen verzichtet werden könne und müsse. Schon damals hing die Entscheidung wesentlich von Umfang und Charakter des Themas ab.

Das elfte Kapitel beschließt – in inhaltlicher Übereinstimmung mit Bertali und Samber – ein kurzer Abschnitt „De contrario et reverso“ des Fugenthemas (Bl. 64):

„Riversum est sicut contrarium, in hoc tamen differt à contrario, quod ubi in subjecto positum est mi, in reverso ponatur fa et vice versa, ubi in subjecto fa, in reverso ponatur mi,“

was an Beispielen veranschaulicht wird, die auf den Unterschied hinweisen.

Das letzte, knapp gehaltene Kapitel befasst sich mit dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, der Dezime und Duodezime sowie dem Kanon. Es werden jene Intervalle genannt, die im jeweiligen doppelten Kontrapunkt zu vermeiden sind, was anhand kurzer Beispiele erläutert wird. Den Kanon selbst bezeichnet Aufschnaiter als einen „Contrapunctus“, der „non indiget regulis“ (Bl. 67). Schon Bernhard, der ihn als „fuga totalis“ von der „fuga partialis“ trennt, erkannte, dass Kanon keine Form, sondern eine Anweisung darstellt.²⁷ Aufschnaiter teilt den Beginn von je einem „Canon in unisono à 2“, nämlich ein „Miserere“ und ein „Cantate Domino canticum novum“ sowie einen „Canon à 3 in unisono Non timebo millia multa“ mit. Wie eingangs bereits erwähnt, stammt der zweite zweistimmige Kanon von Gumpelzhaimer und ist dessen *Compendium* entnommen.

²⁷ Bernhard (wie Anm. 19), S. 112.

Ob die am Traktatende wiedergegebenen drei geistlichen Stücke ad hoc für die *Regulae* geschrieben wurden oder der bisher noch nicht näher untersuchten Kirchenmusik Aufschnaiters entnommen sind, bleibt noch zu überprüfen.

Auf die *Anweisung* und deren Konkordanzen mit den *Regulae* ist bereits hingewiesen worden, so dass es sich erübrigt, näher darauf einzugehen. Die in den *Regulae* nicht enthaltenen Beispiele bieten kaum neue Gesichtspunkte, sondern bestätigen nur und ergänzen die bereits angeführten Regeln teils durch andere Beispiele. Hingewiesen sei jedoch auf zwei vollständig wiedergegebene kurze Tanzsätze, einen „Canto solo mit 2 Violon“ und eine „Arietta“, ebenfalls mit vorgeschriebenen zwei Violon im Altschlüssel. Beide Stücke sind vierstimmig und mit beziffertem Generalbass versehen. Obwohl ein Verfassername fehlt, dürften sie von Aufschnaiter selbst herrühren und vielleicht einer seiner Instrumentalsuiten entnommen sein, somit die weltliche Komponente seines vielseitigen Schaffens unter Beweis stellen.

Während sich Samber auf den Salzburger Dom- und Hofkapellmeister Andreas Hofer (um 1629–1684) und Georg Muffat als seine Lehrmeister beruft, erwähnt Aufschnaiter Muffat nur in einer für jenen eher abträglichen Weise. Als der Fürstbischof Aufschnaiter rügte, dass er nicht genügend neue Kompositionen liefere, verglich dieser 1724 seine Leistungen mit denen seines Vorgängers, der „nit mer als 3 Messen, 1 offertorium und 2 ave Regina hinterlassen, welches er in seinem Todtsbödt bedauerth hat“; er, Aufschnaiter, hingegen habe „in abgewichenen iahr allein ybr 400 Musicalische pögen in undterschidlichen Styliis deren Kompositionen gemacht.“²⁸ Indessen trifft wohl zu, was bereits E. F. Schmid in Hinblick auf Aufschnaiters fünf Streichersuiten *Concors discordia* (Nürnberg 1695) mit Widmung an den nachmaligen Kaiser Joseph I. bemerkte, dass er „in seiner Wiener Zeit die Gefolgschaft Georg Muffats“ erkennen lasse²⁹, der während seines sechsjährigen Aufenthaltes in Paris „les principes de la musique sous les meilleurs maîtres“ (*Florilegium* I) erlernte. Muffats Einfluss auf Aufschnaiter wirkt sich offenbar noch in dessen *Regulae* aus, wenn er sich mit Bezug auf ungenannte französische Komponisten zur Dur-Moll-Tonalität bekennt. Dass er im weiteren Verlauf seiner Darstellung dennoch an der Bezeichnungsweise der Figuraltonarten festhält, beruht auf seiner Abhängigkeit von Gumpelzhaimer und der Rücksichtnahme auf den Choral, mit dem ihn seine kirchenmusikalische Praxis verband. Infolgedessen lässt sich auch Aufschnaiters zwiespältiger Charakter seiner Musiktheorie erklären: Einerseits ist sie moderner und entspricht weitaus mehr seiner Zeit als jene von Fux, der strikt an den Kirchentönen festhält, andererseits aber veraltete sie eben deshalb um so rascher. Eine Nachfolge fand sie nicht. Schüler Aufschnaiters, die sie weiter getragen haben könnten, lassen sich nicht nachweisen.

Obwohl Aufschnaiter und Fux dem kirchenmusikalischen Ideal verpflichtet blieben, besteht hinsichtlich ihrer Lehrmethode keine Gemeinsamkeit. In Aufbau und Darstellung weichen beide vollkommen voneinander ab. Ein Einfluss seitens Fux auf Aufschnaiter scheidet aus. Ein Vergleich zeigt, dass sich Fux hinsichtlich der Disposition des Lehrstoffes insgesamt als der Überlegene erweist, verdankt er doch gerade dieser die

²⁸ Lehrndorfer (wie Anm. 2), S. 276.

²⁹ Schmid (wie Anm. 5), Sp. 823.

bis zur Gegenwart währende Nachwirkung seines Lehrbuches. Sein von der Zwei-, zur Drei- und Vierstimmigkeit fortschreitend angeordnetes Artensystem entspricht bestens pädagogischen Anforderungen, die Aufschnaiter dagegen vermissen lässt. Fux selbst bekennt offen, dass er sich nur um die Erfindung einer bequemen Lehrart satztechnischer Regeln jener Musik, in der ihm Palestrina als leuchtendes Vorbild erschien, bemüht habe.³⁰ Aufschnaiter erwähnt Palestrina nicht, wohl aber Orlando di Lasso, dessen Werke begreiflicherweise vor allem in Bayern – nicht zuletzt durch Gumpelzhaimers Lehrbuch³¹ – noch lange über seinen Tod hinaus hohes Ansehen genossen. Aufschnaiter verehrte Lasso jedoch nicht als Repräsentanten eines von der jeweiligen Mode unabhängigen zeitlosen Stilideals. Er beruft sich vielmehr auch auf Meister des 17. Jahrhunderts, wie Giacomo Carissimi und Johann Kaspar Kerll. Lasso bedeutet für Aufschnaiter kein Symbol, wie Palestrina für Fux. Er folgt nicht der von Fux postulierten kategorialen Unterscheidung zwischen „stylus a capella“ und „stylus mixtus“, sondern begnügt sich begrifflich mit dem „stylus ecclesiasticus“, der beide umfasst, und weicht dadurch einer satztechnischen Differenzierung aus. Er möchte den Kirchenstil zwar vor allzu weitgehenden melodischen und harmonischen Neuerungen bewahrt wissen, unterliegt ihnen aber dennoch selbst, ohne eine klare stilistische Grenze zu ziehen. Dadurch bietet Aufschnaiter in seinen *Regulae* ein Spiegelbild der katholischen Kirchenmusik seiner Zeit im süddeutsch-österreichischen Raum, die sich – je länger, desto weniger – modernen Strömungen entziehen konnte.

³⁰ Fux, „Praefatio ad lectorem“, in: *Gradus ad parnasum* (wie Anm. 17).

³¹ Vgl. Wolfgang Boetticher, „Orlando di Lasso als Demonstrationsobjekt in der Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Kgr.-Bericht Bamberg 1953*, hrsg. von Wilfried Brennecke u. a., Kassel 1954, S. 124–127.