

Jahresgabe 26/2003
der
Johann-Joseph-Fux-
Gesellschaft

Oliver Wiener, Würzburg

„Ein ganzes Duzend
Manuductionen“

Joseph Riepels Desintegration
der *Gradus ad Parnassum*
von Johann Joseph Fux

**„Ein ganzes Duzend *Manuductionen*“ –
Joseph Riepels Desintegration
der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux**

Für Brigitte, Jobst, den Philosophen Justus und Geibelstraße Drei

1768: „Spaziergang ins Feld der Theorie“? Zum Umriß einer epistemologischen Krise

Das musiktheoretische Rezeptionsprofil der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux¹ ist als Phänomen der Kanonbildung musikalischer Literatur beschreibbar.² Auf der Suche nach den Determinanten solcher Kanonbildung sind einige Faktoren zu berücksichtigen, die keineswegs in eine homogene Perspektive eingepaßt werden können.

¹ *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem Musicae regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita*, Wien 1725. Im folgenden zitiert als *GrP*. Als Referenztext benutzen wir stets die kommentierte Faksimileausgabe von Alfred Mann (Hrsg.), Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (= Johann Joseph Fux, Gesamtausgabe, Bd. VII/1), Kassel u. a. und Graz 1967. – Beim folgenden Text handelt es sich um die stark gekürzte Fassung des einschlägigen Kapitels einer in Entstehung befindlichen Studie, die im Rahmen eines DFG-geförderten Forschungsprojekts zur Rezeption der *Gradus ad Parnassum* am Institut für Musikwissenschaft der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg unter der Leitung von Prof. Dr. Ulrich Konrad entsteht. Er wurde anlässlich der Jahresversammlung der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft vorgetragen, der, insbesondere in der Person von Prof. Dr. Wolfgang Suppan, für die Einladung ganz herzlicher Dank ausgesprochen sei. Für die Vermittlung und die freundliche und ergiebige Zusammenarbeit mit dem in Entstehung befindlichen neuen Fux-Werkverzeichnis sei Ass.-Prof. Dr. Thomas Hochradner an dieser Stelle (und gewiß nicht zum letzten Mal) ebenfalls herzlich gedankt.

² Zur Idee des neuzeitlichen literarischen Kanons vgl. v. a. Jan Górak, *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London etc. 1991, speziell zur literarischen Kanonbildung für das Lesepublikum des 18. Jahrhunderts: John A. McCarthy, „Plan im Lesen“: *On the Beginnings of a Literary Canon in the 18th Century (1730–1805)*, in: *Komparatistische Hefte* 13 (1986: Literarische Kanonbildung / Canonisation littéraire / Literary Canon), S. 29–45. Einen neueren methodenkritischen Überblick über die Kanon-Problematik v. a. in Bezug auf den editorischen Kanon (aus der germanistischen Sichtweise) bietet Stefan Kammer, *Interferenzen und Korrektive. Die Problematik des Kanons in textkritischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina (Hrsgg.), *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000, S. 303–321.

Ein verzerrtes Bild erzeugt etwa die herkömmliche Interpretationsrichtung, die Formen dichter Rezeption (wie sie Fux' Abhandlung erfahren hat) als geradezu selbstverständliche Konsequenz immanenter Qualitäten des Ausgangstextes zu erklären sucht und die Frage nach dem jeweiligen *Movens* für das verarbeitende Handeln des Rezipienten mit dem unscharfen Begriff irgendeines ominösen „Einflusses“ ausblendet.³ Auch hilft uns im Falle der im 18. Jahrhundert einsetzenden spezialisierten Literaturkanones (für unterschiedliche, sich spezialisierende Adressatengruppierungen) der Begriff der „Tradition“⁴ nur wenig, ist der retrospektive selektierende (und

³ Wir lehnen mit der Wissenschaftshistorik in der Formulierung Canguilhem's die Trivialkonzepte des „Vorläufers“ wie auch des „Einflusses“ ab, da sie eine an vermeintlichen Höhepunkten orientierte Teleologie implizieren. (Georges Canguilhem, *Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte*, in: ders., *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze*, übersetzt von Michael Bischoff und Walter Seitter, hrsg. von Wolf Lepenies, Frankfurt am Main 1979, S. 22–37, hier bes. S. 34–36, und *Die Rolle der Epistemologie in der heutigen Historiographie der Wissenschaften*, ebenda, S. 38–58, bes. S. 40f.) – Als handlungstheoretisches Konzept der Textgeneration sei empfohlen Konrad Ehlich, *Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung*, in: Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier (Hrsgg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1983, S. 24–43.

⁴ Vgl. Frieder Zaminer, *Tradition in der abendländischen Musiktheorie*, in: ders. (Hrsg.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= Geschichte der Musiktheorie 1), Darmstadt 1985, S. 119–130. Zaminers Studie ist aus zweierlei Gründen problematisch. Erstens wird eine kontinuierliche musiktheoretische Tradition von Pythagoras bis in die Neuzeit behauptet, die auch die Vorstellung einer allgemeinen Transparenz im historischen Wissen über diese Tradition einschließt. Vgl. auch Zaminers Einleitung *Geschichte der Musiktheorie als Forschungsgegenstand*, ebenda, S. 1–7 (hier S. 1: „Die wichtigsten Errungenschaften in der Geschichte der Musiktheorie hat man zu allen Zeiten gekannt, oder zumindest konnte man sich über sie informieren“). Zweitens definiert Zaminer den Begriff Tradition nicht. Die Bedeutung und Bewertung des Traditionsbegriffs selbst unterliegt aber dem historischen Wandel. Nicht zufällig bricht Zaminers Beispielreihe in der Mitte des 18. Jahrhunderts ab, einer Zeit, in der der Begriff der Tradition (unter der Ägide der neuzeitlichen Empirie) massiv der Vorurteilkritik ausgesetzt ist, vgl. Siegfried Wiedenhofer, Art. *Tradition, Traditionalismus*, in: Otto Brunner †, Werner Conze †, Reinhart Koselleck (Hrsgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 6, Stuttgart 1990, S. 607–650, bes. S. 623–635, ferner Volker Steenblock, Art. *Tradition*, in: Joachim Ritter † und Karlfried Gründer (Hrsgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 1315–1329, bes. Sp. 1318f. Als generelle Übersicht zur Problematik des Traditionsbegriffs vgl. nach wie vor Josef Pieper, *Über den Begriff der Tradition* (= Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften Heft 72), Köln und Opladen 1958, insb. S. 33–36. Zur engeren Problematik der Behauptung einer Traditionskontinuität in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland* (= *Geschichte der Musiktheorie* 11), hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989, S. 6–10 („Traditionsbestände und -verluste“). – In unserem Zusammenhang wenig brauchbar, da fast ausschließlich auf Musik als werkorientierte Kunst, nicht aber auf Musiktheorie bezogen, sind Zofia Lissas *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 153–172. – Die Schwierigkeit, im Zusammenhang mit der Fux-Rezeption von einem „Erbe“ zu sprechen, thematisiert Thomas Hochradner, *Das musikpädagogische „Erbe“ von Johann Joseph Fux*, in: Peter Maria Krakauer (Hrsg.),

zugleich präskriptive) Kanon doch selbst ein Zeichen für Traditionsverlust innerhalb eines Wissensfeldes, das auch deshalb so schwer zu überblicken ist und der Orientierung durch Kanones zu bedürfen scheint, weil es sich in einer Phase der Umstrukturierung befindet.

Die heute noch vorzufindende musiktheoretische Einordnung der *Gradus ad Parnassum* als Kontrapunktlehrbuch⁵ oder „Satzlehre“ entpuppt sich schon bei einem oberflächlichen Blick als erhebliche Einschränkung einer Lektüre, die den Text nicht nur als simples didaktisches Programm versteht, sondern seine Vielschichtigkeit, die sich auf mehreren Sinnebenen realisiert, zur Kenntnis zu nehmen versucht. Diese Vielschichtigkeit spiegelt sich in der frühen Rezeption des Textes. Die *Gradus* werden abgeschrieben, exzerpiert, mit Marginalien versehen, übersetzt, im Kompositionsunterricht verwendet, im Musikschrifttum als Autorität zitiert oder als mehr oder weniger verbindlicher konzeptioneller Bezugspunkt angenommen, auch kompositorische Auseinandersetzung⁶ läßt sich nachweisen. Unter diesen Rubriken lassen sich wieder unterschiedliche Motivationen erkennen. So bilden etwa die vier gedruckten Übersetzungen⁷ kein einheitliches Korpus, vielmehr belegt jede von ihnen in ihrer jeweiligen Verarbeitungsstrategie eine eigene Auffassung von Text, damit auch eine jeweils eigene Gewichtung

Artgenossen und andere Feinde. Musikwissenschaft für die Musikpädagogik? (= Forum Musikwissenschaft 4), Regensburg 1997, S. 109–226.

⁵ Terminus in Bezug auf die *Gradus* (und in Verbindung mit einem nicht historisch reflektierten Stilbegriff) zuletzt nachweisbar bei: Kurt Haider, *Einführung in die Musiktheorie*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern etc. 2000, S. 348.

⁶ Am prominentesten bei Beethovens Umsetzungen einer Vorstellung von ‚stile antico‘. Vgl. hierzu Richard Kramer, *Gradus ad Parnassum: Beethoven, Schubert, and the Romance of Counterpoint*, in: *19th-Century Music* 11/2 (fall 1987), S. 107–120. Ferner John P. Mackeown, ‚*Gradus ad Parnassum*‘ – *Beethovens Kontrapunkt nach Fux*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 21 (1997), S. 49–86. – Zu Mozarts Rezeption der *Gradus* im Schaffensprozeß kann nun bequem verwiesen werden auf Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, phil.-hist. Klasse, 3. Folge, 201), Göttingen 1991, S. 468 und passim; ferner ders. (Hrsg.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X, Werkgruppe 30, Bd. 3: Skizzen, Kassel, Basel u. a. 1998: Sk 1786a und Sk 1785a, 1785d, 1787a.

⁷ *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition [...] Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und herausgegeben von Lorenz Mizlern*, Leipzig (Mizler) 1742. – *Salita al Parnasso, o sia guida alla regolare composizione della musica [...] fedelmente trasportata dal latino nell' idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi, Carpi (Carmigniani) 1761.* – *Practical Rules for learning composition, translated from a work intitled Gradus ad Parnassum*, London (Welcker) o. J. – *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux [...] traduit en français par le sieur Pietro Denis*, Paris (Adresses ordinaires), 3 parties, o. J.

sprach- und kulturtransferieller Momente und medialer Repräsentationsformen.⁸ Auch in Bezug auf den Texttyp⁹ erweist sich das Etikett Satzlehre, ja der Satzbegriff

⁸ Vgl. als vorläufigen Bewertungs- und Einordnungsversuch vom Verf., *Übersetzung musiktheoretischer Traktate als Phänomen des Kulturtransfers im 18. Jahrhundert. Problemstellungen der rezeptionsorientierten Edition am Beispiel der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux*, in: Bodo Plachta und Winfried Woesler (Hrsgg.), *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000*, Tübingen 2002, S. 405–417. Die im Entstehen begriffene Studie wird stärker auf den bibliographischen Code eingehen. Zum linguistischen und bibliographischen Code als fundamentale Verständnisebenen des Textes vgl. Konrad Górski, *Zwei grundlegende Bedeutungen des Terminus ‚Text‘*, in: Gunther Martens und Hans Zeller (Hrsgg.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München 1971, S. 337–344. Im Zusammenhang mit dem bibliographischen Code ist v. a. näher einzugehen auf den Begriff der „iconic page“, vgl. Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton 1991. Die Problematik der „iconic page“ läßt sich beschreiben als Spezialgebiet der Textgestaltsemiotik, dazu Wolfgang Raibles grundlegende Abhandlung *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses* (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1/1991), Heidelberg 1991. – Zu Mizlers Übersetzung sei verwiesen auf Hellmut Federhofer, *Lorenz Christoph Mizlers Kommentare zu den beiden Büchern des „Gradus ad Parnassum“ von Johann Joseph Fux*, in: Arnfried Edler und Friedrich Wilhelm Riedel (Hrsgg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), Laaber 1996, S. 121–136. Der geistige und konzeptionelle Kontext, aus dem heraus Mizlers Übersetzung zu verstehen ist, kann erschlossen werden aus der Arbeit von Anneliese Senger, *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert (1734–1746)* (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 97), Bonn 1971. – Zu den *Practical Rules* vgl. (wenngleich sie den Text nur als defizitäres Produkt bewertet) Susan Wollenberg, *The Unknown ‚Gradus‘*, in: *Music & Letters* 51 (1970), S. 423–434.

⁹ Zur Textsorten- bzw. Texttypenfrage im Kontext der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts hat die musikwissenschaftliche Forschung bislang wenig hervorgebracht. Erwähnt sei Renate Groth, *Texttypen in musiktheoretischen Traktaten des 18. Jahrhunderts*, in: Hermann Danuser und Tobias Pleblich (Hrsgg.), *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1: *Hauptreferate, Symposien, Kolloquien*, Kassel, Basel etc. 1998, S. 176f. – Wir sprechen von Texttypen (als theoriebezogene Erscheinungsform) in Anlehnung an Horst Isenberg, *Probleme der Texttypologie. Variation und Determination von Texttypen*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 27 (1978), S. 565–579, hier S. 565; auch ders., *Grundfragen der Texttypologie*, in: František Daneš und Dieter Vieweger (Hrsgg.), *Ebenen der Textstruktur* (= Linguistische Studien A 112), Berlin 1983, S. 303–343. Einen aktuellen Überblick über die Typologisierung von Texten (als Aufgabenbereich der Textlinguistik) und die einschlägige Terminologie (und deren Schwierigkeiten) bieten: Wolfgang Heinemann, *Textsorte – Textmuster – Texttyp*, in: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager (Hrsgg.), *Text- und Gesprächslinguistik / Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung / An International Handbook of Contemporary Research* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16), 1. Halbband, Berlin und New York 2000, S. 507–523; ders., *Aspekte der Textsortendifferenzierung*, ebenda, S. 507–546; Günter Dammann, *Textsorten und literarische Gattungen*, ebenda, S. 523–561;

selbst als zu eng. Zunächst einmal stellen die *Gradus* ihrem Titel nach eine Kompositionslehre dar. Die Einbeziehung der mathematischen Intervallberechnung im ersten Buch, die Stil- und Geschmacksreflexion am Ende des zweiten und schließlich die in den *Gradus* outrierte Vorstellung eines substantiellen musikalischen Stils, auf den sich alle anderen Stile als akzidentelle Umkleidungen beziehen, legen nahe, daß Fux mit den *Gradus* zumindest im Ansatz eine enzyklopädische Kompositionslehre vorgeschwebt haben mag.¹⁰ Noch Johann Georg Albrechtsbergers *Gründliche Anweisung zur Composition* (Leipzig 1791), die sich strukturell äußerst eng an die *Gradus* anlehnt, ist wohl als Umsetzungsversuch dieses enzyklopädischen Anspruchs zu werten. Ähnlich umfassend muß wohl auch Johann Adolph Scheibes Fragment gebliebene (und möglicherweise auch deshalb so wenig beachtete) Kompositionslehre¹¹ geplant gewesen sein. Im dritten Abschnitt ihres fünften Kapitels findet sich eine „Betrachtung über die Tonarten, Moden und Oktavengattungen der Alten“¹², in der Scheibe Fux nicht nur als einen der wichtigsten Gewährsmänner der Modustheorie zitiert¹³, sondern auch Überlegungen über ihre praktische Reaktivierung für die Komposition anstellt, somit Fux' Traktat Aktualität zuspricht. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch Meinrad Spieß, ein Mitglied von Mizlers „Societät“, der sich im Vorwort seiner ebenfalls enzyklopädisch konzipierten Kompositionslehre auf die *Gradus* als „ein Universale Systema Musicum in lateinischer Sprach, ein dem innerlichen Werck [*recte* Werth] nach, unschätzbares Werck“¹⁴ beruft. Auf Riepels Kompositionslehre, die sich – viel

Dieter Möhn, *Textsorten und Wissenstransfer*, ebenda, S. 561–574. Zur methodischen Bedeutung der Textlinguistik für die Geschichtswissenschaft (und damit auch für die historische Musikwissenschaft) vgl. Peter Blumenthal, *Textlinguistik und Geschichtswissenschaft*, ebenda, S. 797–803.

¹⁰ Zur These, daß die *Gradus* ein Fragment darstellen, vgl. Rudolf Flotzinger, *Zur Unvollständigkeit und denkbaren Anlage der „Gradus“ von Fux*, in: Harry White (Hrsg.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot 1992, S. 72–77.

¹¹ *Ueber die musikalische Composition, Erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie*, Leipzig 1773.

¹² Ebenda, S. 385–463.

¹³ Ebenda, S. 388: „Skribenten, die, meines Bedünkens, sie [diese noch sehr verworrene Materie] am besten abgehandelt haben, [...] sind nun Fux, in seinem *Gradus ad Parnassum*, das keinem Musikverständigen unbekannt seyn darf; Walther in seinem musikalischen Wörterbuch; Herr Prior Spieß in seinem musikalischen Traktate; insonderheit auch Murschhäuser in seiner so genannten Academia oder hohen Schule der musikalischen Composition, wie auch und zwar vorzüglich der Pater Mersenne und Tevo in seinem *Il Musico Testore*, und nächst ihm Printz und Kircher, nebst noch einigen ältern, als Zarlín, Artusi, Aron und andere.“

¹⁴ Meinrad Spiess, *Tractatus musicus compositorio-practicus ...*, Augsburg (Johann Jacob Lotters Erben) 1745, Vorrede, sine pag.

intensiver, als bislang herausgearbeitet worden ist¹⁵ – auf Fux beruft, werden wir gleich ausführlich zu sprechen kommen. Sie bietet schon quantitativ die meisten Belege einer überdies auch qualitativ sehr reichhaltigen Auseinandersetzung mit Fux und artikuliert zugleich am deutlichsten, daß es nach 1750 keinesfalls unproblematisch war, an das fundamentalreduktive Konzept der *Gradus ad Parnassum* anzuknüpfen.

Angesichts der Menge von dokumentierbarer Rezeptionstätigkeit ist als bemerkenswerter Umstand festzuhalten, daß Fux' Publikation wenn auch nicht kritiklos gelesen, so doch niemals einer ernstzunehmenden öffentlichen Kritik unterzogen worden ist, nicht einmal von Johann Mattheson, dem die in den *Gradus* vermittelte Materie samt ihrer aus seiner Sicht gewiß nicht gerade frisch wirkenden Aufbereitung alles andere als recht gewesen sein konnte.¹⁶ Auch Kirnbergers Kritik bleibt im respektvollen Ton.¹⁷

¹⁵ Freilich haben bereits die beiden gleichzeitig entstandenen einschlägigen deutschen Dissertationen aus den 1930er Jahren Riepels Bezugnahme auf Fux zur Kenntnis genommen, ohne jedoch weiterreichende Rückschlüsse auf die Konzeption von Riepels *Anfangsgründen* zu ziehen. Vgl. Wilhelm Twittenhoff, *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre* (= Beiträge zur Musikforschung 2), Halle an der Saale und Berlin 1935, insb. S. 74–76 und 80; Ernst Schwarzmaier, *Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1936 (Nachdruck Regensburg 1978 als: Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 15 und 17. – Riepel hat sich bereits zu Schulzeiten mit den *Gradus* auseinandergesetzt, vgl. Schwarzmaier, S. 98. In seinen Dresdner Jahren (1740–45) hatte er wohl regelmäßigen Umgang mit dem Fux-Schüler Zelenka. Zu Riepels Biographie am aktuellsten Thomas Emmerig, *Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis* (= Thurn und Taxis-Studien 14), Kallmünz 1984, S. 19–49.

¹⁶ Mattheson veröffentlicht im Erscheinungsjahr der *Gradus* im zweiten Band der *Critica musica*, S. 185–206, seine briefliche Auseinandersetzung mit Fux vom Winter 1717/18 über die Modi. Es handelt sich hierbei um ein höchst interessantes Dokument eines auf die Ehre gerichteten Schlagabtauschs, das einer genaueren kommunikationstheoretischen Analyse bedürfte, vgl. etwa (auch mit Bezug zu Mattheson) Paul Münch, *Von der ‚höfischen Conduite‘ zur ‚Höflichkeit des Herzens‘. Umgang und Kommunikation im 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1996, S. 65–85. – Ob Mattheson aufgrund seiner politischen Tätigkeit von einer umfangreicheren Attacke auf den habsburgischen Oberhofkapellmeister absah, bleibt hypothetisch. Der einzige einschlägige Aufsatz (Folkert Fiebig, *Johann Mattheson als Diplomat in Hamburg*, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx [Hrsgg.], *New Mattheson Studies*, Cambridge, London u. a. 1983, S. 45–74) erlaubt diesbezüglich keine Aufschlüsse. In der *Grossen General-Bass-Schule*, Hamburg 1731, S. 172, begrüßt Mattheson Telemanns (nicht erfüllte) Ankündigung, die *Gradus* zu übersetzen.

¹⁷ Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntnis*, Berlin 1782, S. 1f. In der *Kunst des reinen Satzes*, 3 Bde., Königsberg 1776–1779, findet sich die eine oder andere Bemerkung zu Fux, aber keine Kritik am Konzept der *Gradus*.

Allenthalben findet sich die Zensur „gut“ oder „sehr gut“.¹⁸ Über die Gründe für diese ausbleibende Kritik in Zeiten des zumeist polemisch geführten Diskurses läßt sich nur spekulieren. Möglicherweise hat man sich davor geschaut, an der Ehre eines auf Kosten des habsburgischen Kaiserhauses gedruckten Monuments zu kratzen, das – wie Carl Gustav Haereus’ Numismatik und Johann Bernhard Fischer von Erlachs *Architectur*, in deren Kontext die Publikation der *Gradus* gesehen werden sollte – eine der Lieblingsbeschäftigungen Karls VI. dokumentiert.¹⁹

Ein großer Anteil der Dokumente der frühen Rezeption von Fux’ *Manuductio* läßt sich unter dem Stichwort der Dekontextualisierung zusammenfassen: Sei es, daß der Ausgangstext – wie im Falle der Übersetzungen – in einen neuen kulturellen Kontext verpflanzt, sei es, daß das Fuxsche Konzept der musikalischen Komposition gewissermaßen als Modul neben anderen Konzeptionen als Teil der Lehre appliziert, sei es, daß die engere Satzlehre herausgelöst und in einen neuen Gesamtrahmen gespannt wird.

Wie dieser Rahmen beschaffen sein soll, ist eine der kritischen und krisenhaften Fragen des Musikschrifttums im 18. Jahrhundert (vielleicht auch, weil sie eine Klassifizierungsfrage ist). Wir haben nicht zufällig den Begriff „Wissensfeld“ angeführt. Innerhalb der enzyklopädisch-systematischen Topologie läßt sich um 1750 eine (metaphorologisch beschreibbare) Verschiebung von der Vorstellung des *arbor scientiarum*²⁰ hin zur Land-

¹⁸ Eine Ausnahme bilden die kritischen Bemerkungen Eximenos, die im Rahmen seiner Polemik mit Giovanni Battista Martini zu lesen sind, vgl. Dietmar Haas, *Antonio Eximenos allgemeine Kritik an „Gradus ad Parnassum“*, in: *Auf Fux-Jagd* 5/2 (1997), S. 154–161. Eximeno hatte allerdings aufgrund seines schlechten Rufs als Autodidakt keine Anhänger. Die zweite Ausnahme, abermals vor allem gegen Martini gerichtet, ist Georg Joseph Vogler, *Choral-System*, Kopenhagen 1800, S. 3; eine ähnliche Kritik, gegen Kimberger gerichtet (und ohne Nennung der *Gradus*), in: *System für den Fugenbau*, Offenbach [1811?], S. 6f.

¹⁹ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Fux – ein komponierender Theoretiker?*, in: ders. (Hrsg.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (= Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz 1992, S. 133–140, insb. S. 135. Auf den ‚dokumentarischen‘ Charakter der *Gradus* weist bereits Friedrich W. Riedel hin in seiner grundlegenden Studie *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München und Salzburg 1977, passim. Als interpretatorischer Rahmen zum Thema Staatskunst und „Kaiserstil“ vgl. Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16), 2 Bde., Berlin und New York 1981.

²⁰ Zum Modell des enzyklopädischen Baums vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg 1983 (Paradeigmata 1), S. 31ff. Ferner Claudia Albert, *Imitation de la nature? Probleme der Darstellung in der ‚Encyclopédie‘*, in: Franz M. Eybl, Wolfgang Harms, Hans-Henrik Krummacher und Werner Welzig (Hrsgg.), *Enzyklopedien der frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung*, Tübingen 1995, S. 200–214, bes. S. 201f.

schaftsmetapher beobachten. Dieser Ablösungsprozeß sei hier anhand zweier aussagekräftiger Zeugnisse skizziert. 1759 entwickelt der aufklärerische Fortschrittsideologe Johann Georg Sulzer seinen *Kurzen Begriff aller Wissenschaften*, indem er die Gelehrsamkeit mit einem Baum vergleicht, „der alle Jahre Zweige treibet, aus welchen hernach große Aeste werden“.²¹ Mühelos läßt sich in dieser Ursprungsvision das Bild vom paradiesischen Baum der Erkenntnis und damit einer jener transformierten Ursprungsmythen entdecken, die Hans Robert Jauß als Wunschbilder für historische Narrationen der Aufklärung herausgearbeitet hat.²² Bei Sulzer ist dieses Paradies, der Ursprung der Gelehrsamkeit, verlorengegangen, aber nicht durch menschliche Übertretung eines Gebots, sondern aufgrund des defizitären Status’ menschlicher Wahrnehmung: Der Baum hat seine Samen ausgestreut, und allmählich²³ sind so viele Bäume gewachsen, daß der Mensch den Ursprung und damit auch den Gesamtzusammenhang der Gelehrsamkeit aus den Augen verloren hat:

„In den neuern Zeiten ist sie [die Gelehrsamkeit] zu einer solchen Ausdöhnung angewachsen, daß sie sehr schwer zu übersehen ist. *Nil mortalibus arduum*. Sie ist ein Land, dessen Umfang, Gränzen und Distrikte vielen Einwohnern desselben unbekannt sind. Kein Mensch hat Leben oder Kräfte genug, alles darin kennen zu lernen. Indessen ist es angenehm einen Abriß desselben vor sich zu haben, und die Nahmen, die Lage und allgemeine Beschaffenheit der verschiedenen Provinzen und Städte derselben auf einer Landcharte zu lernen. [...] Es ist schwer und vielleicht unmöglich, die verschiedenen Theile der Gelehrsamkeit in einem natürlichen, und keinem Zwang unterworfenen Zusammenhang vorzustellen. [...] Ich unterstehe mich also nicht, dieselben wie in einem Stammbaum, nach ihren genauesten Verwandtschaften und Abstammungen vorzutragen.“²⁴

Die Speicheradressen des Wissens²⁵ sind nicht mehr wie beim sich verzweigenden Baum in dihäretischen Schemata aufgehoben, in dem man sich durch hierarchisierte Differenzierungen bewegt (wie beispielsweise noch in Alsteds Enzyklopädie), vielmehr

²¹ Johann Georg Sulzer, *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und anderer Theile der Gelehrsamkeit, worin jeder nach seinem Inhalt, Nutzen und Vollkommenheit kürzlich beschrieben wird*, sechste Auflage, Frankfurt und Leipzig 1786 (erste Auflage 1759), S. 6.

²² Hans Robert Jauß, *Mythen des Anfangs: Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung*, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main 1989, S. 24–66, zur Säkularisierung heilsgeschichtlicher Vorstellungen insb. S. 26–28.

²³ Das Adverb „allmählich“ ersetzt ab 1750 zunehmend genaue Zeitangaben in philosophisch geprägten (und weitgehend konjekturalen) Narrationen von der Frühgeschichte der Menschheit. Zum Bedeutungsverlust der exakten (synchronistischen) Chronologie in der Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, München 1972, passim.

²⁴ Sulzer, *Kurzer Begriff* (1786), S. 6.

²⁵ Generell hierzu Stefan Rieger, *Speichern/Merken; die künstlichen Intelligenzen des Barock*, München 1997.

werden sie auf einer weiten Fläche verortet und können nun netzartig verbunden werden.²⁶ Das Ikon „Landkarte“ verleiht der die Baummetapher ablösenden Raummetaphorik in Sulzers Einleitung besonderen Nachdruck. Die Vorstellung einer räumlichen Strukturierung des menschlichen Wissens in Gebiete (Wissensgebiete) impliziert einerseits das Potential der Beweglichkeit von Grenzen; andererseits werden damit auch Verstehensprozesse und wissenschaftliche Kenntnis (,Bewandert-Sein‘) verräumlicht.²⁷

Beides spielt eine bedeutende Rolle bei der Selbstversicherung des musiktheoretischen als eines wissenschaftlichen Diskurses. 1768 publiziert Johann Adam Hiller – und hier schließen wir vorerst den Kreis zum „Kanon“ – eine musikbibliographische Synopse, die weniger an den Kenner, eher an das Publikum der Liebhaber adressiert ist. Hiller ist sich im Klaren darüber, wie schwierig es sein wird, der größeren Menge von Musikern und Musikliebhabern den Gedanken musikalischer Wissenschaftlichkeit nahezubringen:

„Bey sehr vielen, und vielleicht bei den meisten ist es leider wahr, daß man zufrieden seyn kann, wenn man sie singen oder spielen gehört hat; und man würde sie sehr in Verlegenheit setzen, wenn man sie aus ihrer Sphäre reißen, und mit ihnen in das Feld der Theorie spazieren wollte.“²⁸

²⁶ Den Übergang vom Baum zur Karte artikuliert auch Jean LeRond d’Alembert an prominenter Stelle, in seinem *Discours préliminaire* (1751) zur *Encyclopédie*, vgl. ders., *Einleitung zur ‚Enzyklopädie‘*, hrsg. und mit einem Essay von Günther Mensching, Frankfurt am Main 1989, S. 46. – Der Paradigmenwechsel ließe sich (wozu hier kein Platz ist) als Modernisierungsphänomen mithilfe der jüngeren kulturgeschichtlichen Gedächtnisdebatte theoretisieren, vgl. modellhaft Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, übersetzt von Alessandra Corti, Frankfurt am Main 2002, insb. S. 32–43 und 229–253.

²⁷ Die Metapher des Raums als Ausdruck für die Strukturierung menschlichen Wissens ist selbstverständlich keine Erfindung des 18. Jahrhunderts, vielmehr scheint es sich bei der Wechselbeziehung von räumlicher Orientierung und Erkenntnisprozeß um eine anthropologische Konstante zu handeln. Es ist in dieser Hinsicht auf die (inzwischen sehr weitgreifende) kognitionswissenschaftliche Literatur zu verweisen, z. B. Herbert L. Pick und Linda P. Acredolo (Hrsgg.), *Spacial Orientation. Theory, Research, and Application*, New York und London 1983; Christian Freksa und Christopher Habel (Hrsgg.), *Repräsentation und Verarbeitung räumlichen Wissens* (= Informatik-Fachberichte 245), Berlin u. a. 1990.

²⁸ Johann Adam Hiller, *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek*, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Jahrgang, Erstes Stück (4. Juli 1768), S. 2. Vgl. Vincent Duckles, *Johann Adam Hiller’s ‚Critical Prospectus for a Music Library‘*, in: Howard C. Robbins Landon in collaboration with Roger Chapman (Hrsgg.), *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970, S. 177–185.

Messen wir dem Ikon „Feld“ Bedeutung bei, dann müssen wir fragen, welche Funktion ihm in der projizierten Systematik zukommt. Wie bei Sulzer ist der souveräne überblickende Zugriff auf Wissenszweige durch eine räumliche Bewegung ersetzt, die den Blickpunkt vom Himmel in die Landschaft verlegt. In Rücksicht auf seine Adressatengruppe vermeidet Hiller das Bild der mühsamen Reise und wählt eine besinnliche oder vergnügliche Form des Durchmessens von Raum, den Spaziergang.²⁹ Bezeichnenderweise verniedlicht Hiller durch dieses kommunikative Entgegenkommen seinen systematischen Anspruch, der sich im folgenden aber doch Geltung verschaffen möchte:

„An einem vollständigen Systeme der Musik fehlt es uns zur Zeit noch. Prätorius und Kircher glaubten vielleicht Systeme zu schreiben; aber ihre Werke sind weiter nichts, als Compilationen, denen es an Wahl und Anwendung fehlt; die Musik hat auch seit ihren Zeiten eine ganz andere Gestalt gewonnen, so daß Erklärungen und Beschreibungen meistens anders werden müßten.“³⁰

Was unter einem System der Musik genau zu verstehen ist, sagt Hiller nicht (kurze Denotationen wie jene von Spiess über Fux [„Universale Systema“], scheinen seinem theoretischen Anspruch nicht Genüge zu leisten).³¹ Erwähnt werden Mizler und Scheibe, die beide „ehemals den Vorsatz“ hatten, „der Welt so ein Werk zu geben;

²⁹ Der „Spaziergang“ ist als Metapher für ein Verstehensprinzip dechiffrierbar, das den neuzeitlichen Leser „aus der auktorial vorgegebenen Lenkungsform des [höfischen] par-cours in die Freiheiten des vom individuellen Erlebnis geprägten dis-cours“ entläßt (und damit zugleich eine für das 18. Jahrhundert spezifische Form empirischer Hermeneutik bedient). Vgl. Andreas Keller, *Spaziergang und Lektüre: Analogien zwischen fiktionaler Bewegung und faktischem Rezeptionsverhalten als hermeneutische Hilfestellung für Textkonzeptionen des 17. Jahrhunderts*, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.) unter Mitarbeit von Barbara Becker-Cantarino, Martin Bircher, Ferdinand von Ingen, Sabine Solf und Carsten-Peter Warncke, *Künste und Natur in Diskursen der frühen Neuzeit* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), Teil II, Wiesbaden 2000, S. 951–967, hier zit. S. 967. Vgl. für die Folgezeit auch Gudrun M. König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780–1850* (= Kulturstudien, Sonderband 20), Wien, Köln, Weimar 1996. – Als ein in unserem Kontext aussagekräftiges (wenngleich nur anekdotisches) Beispiel für den besinnlichen Spaziergang zu einem Fischteich, der durch seine unmittelbare Erlebnisqualität in direkten Kontrast zu normativer Systematizität gesetzt wird, vgl. Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Vol. II, Chapter XVII. – Die diskursive Öffnung durch Dialog und Spaziergang akzentuiert auch Groth, *Texttypen* (wie Anm. 9), S. 177, als konzeptionelles musiktheoretisches Texttypen-Merkmal am Beispiel von Carlo Giovanni Testoris *Musica ragionata*, Vercelli 1767.

³⁰ Hiller, *Entwurf – Erste Fortsetzung*, in: *Nachrichten und Anmerkungen*, 3. Jg., 2. Stück (11. Juli 1768), S. 9.

³¹ Als skizzenhaften Abriß der musiktheoretischen System-Diskussion vgl. meine Skizze ‚Anschauende Erkenntniß‘ und ‚natürliches Ohr‘ – zum Begriff ‚System‘ in den Schriften Georg Joseph Voglers, in: Thomas Betzwieser und Silke Leopold (Hrsgg.), *Abbé Vogler – ein Mannheimer im europäischen Kontext. Internationales Colloquium Heidelberg 1999*, Frankfurt am Main u. a., im Druck (S. 165–182).

beyde haben ihr Versprechen unerfüllt gelassen“.³² Daß Hiller mit seinem Versuch, zwischen wissenschaftlicher Systematik und unterhaltsam aufbereiteter Literatur-Synopse zu vermitteln, scheitert, muß uns hier nicht interessieren. Wichtiger scheint, daß er anstelle apodiktischer Festlegungen eine Krise aufdeckt, indem er die Schwierigkeit artikuliert, die die Forderung nach einem musikalischen System um 1770 aufwirft: Zum einen erwähnt er die historische Wandelbarkeit, die sich deduktiven, sub specie aeternitatis entworfenen Systematiken entziehen möchte; zum anderen bringt er mit dem Moment der didaktischen Pragmatik („Wahl und Anwendung“) weitere Variablen ins Spiel, die das oszillierende Verhältnis von Theorie und Praxis reflektieren. Wer bestimmt aber Kriterien und Paradigmen einer empirisch orientierten Sicht, und wo sind die Grenzen des Feldes zu ziehen, zu dessen Durchmessung ein Spaziergang nicht hinreichen würde?

Es ist anzunehmen, daß die Aufwertung der Raummetapher mit der durch den Buchdruck stetig wachsenden und beschleunigten medialen Verbreitung des Wissens in engem Zusammenhang steht. Im Erscheinungsjahr von Hillers *Kritischem Entwurf* veröffentlicht Joseph Riepel das fünfte Kapitel seiner *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. In der vorangestellten „Rückschrift des Verfassers“ auf das fiktive „Schreiben des Freundes“ kommt unzweifelhaft zum Ausdruck, daß die von Hiller begrüßte diskursive Ausbreitung der gelehrten Musiktheorie als Moment bedrohlicher Unwägbarkeit empfunden werden kann. Erwähnung finden die Ansprüche an den Schreibstil, die das Medium der gedruckten Abhandlung fordert, weil nun „auch Discantisten entlegener Provinzen, Städte, Flecken und Dörfer verstehen möchten“, was in der Publikation steht. Im besonderen aber scheint sich Riepel vor offener Polemik und Kritik zu scheuen, die er als „unaufhörliches Geschmier und Gezänk“ der „schädliche[n] Wörtler“ abtut. Als besonders abschreckendes Beispiel spielt er auf Matthesons Verriß von Murschhausers *Academia*³³ an, der verdeutliche, „wie unvermuthet [...] einer [...] auf ein verhaßtes Wespennest hinstrucheln“³⁴ kann. Aus dieser nicht ganz unbegründeten Angst heraus entzieht sich Riepel in mehrerlei Weise der Debatte, indem er ein Versteckspiel mit Pseudonymen betreibt, die Diskussion als Lehrdialog maskiert, dabei häufig hinter Meinungen stehende Namen verschweigt, mit einem humoristischen Stil von vornherein an das Wohlwollen des Lesers appelliert; aber auch dadurch, daß

³² Hiller, *Entwurf – Erste Fortsetzung* (wie Anm. 30), S. 9.

³³ Franz Xaver Anton Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita. Oder: hohe Schul der musicalischen Composition* [...], Nürnberg 1721; Matthesons Verriß in *Critica musica*, Bd. 1, Hamburg 1722, S. 4–83 (*Die melopoetische Licht-Scheere*).

³⁴ Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hrsg. von Thomas Emmerig, 2 Bde. (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 20), Wien, Köln, Weimar 1996. Im folgenden zitiert als RSS I und II. Alle Zitate in diesem Absatz: RSS I, S. 445.

er Hillers kultiviertes Feld re-naturalisiert und die fiktionalen Abspaltungen seines Ich auf einen exterritorialen Posten im Freien zurückzieht. Wir betrachten es nicht als unsere Aufgabe, die Legitimität dieser Haltung zu beurteilen; festzuhalten aber ist, daß sie eine mögliche Reaktion auf die landschaftsplanerischen Entwürfe anderer darstellen konnte.

„... ein unerschöpfliches Meer“ – Riepels Entgrenzungsstrategien

In welchem starkem Maße sich Joseph Riepel in seinem Versuch, eine den aktuellen Produktionsbedingungen seiner Zeit entsprechende Kompositionslehre zu verfassen, auf die *Manuductio* von Fux bezogen hat, ist in vollem Umfange erst durch das Register von Thomas Emmerigs Gesamtedition der theoretischen Schriften Riepels ersichtlich geworden.³⁵ (Dies kann auch als Anlaß dienen, gegen die bisweilen als Wert sui generis akzentuierte „Originalität“ des Theoretikers Riepel einmal vorzubringen.³⁶) Doch sagen die positiven Daten eines Personenregisters noch nicht viel, zumal ein Text seine Anspielungen auch kaschieren kann, wie dies etwa bei Riepels erster und, wie wir sehen werden, konzeptionell zentraler intertextueller Bezugnahme, der Fall ist. In Riepels *Anfangsgründen* fällt vor allem eine Metapher ins Auge, der auch eine strukturierende Funktion zukommt, da er sie zu Beginn des ersten Kapitels einführt und am Ende aller Kapitel ostinat auf sie rekurriert: Die Musik, sagt Riepel, sei ein „unerschöpfliches Meer“.³⁷ Damit spielt er auf den Dialogbeginn aus den *Gradus* an, wo der Schüler vor der Gefahr gewarnt wird, in die er sich begibt, wenn er das Studium der Musik aufnimmt. Die Musik, heißt es dort, sei ein „immensum [...] mare, neque Nestoris annis terminandum“.³⁸

³⁵ RSS I enthält eine rekonstruktive editorische Gesamtdarstellung der teils in einzelnen Kapiteln veröffentlichten und teils handschriftlich überlieferten „Capitel“ als *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildung-Art der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehend mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Wie bereits Wilhelm Twittenhoff (*Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels* [wie Anm. 15], S. 47–115) nahegelegt hat, läßt sich das Konvolut als zusammenhängender Großentwurf interpretieren. – Mit 71 Einträgen im Personenregister (RSS I, S. 891) ist Fux in den *Anfangsgründen* mit weitem Abstand der meisterwähnte Theoretiker, gefolgt von Spiess (12 Einträge) und Murschhauser (11 Einträge).

³⁶ So etwa Nola Jane Reed, *The Theories of Joseph Riepel as expressed in his „Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst“ (1752–1768)*, Ph.D. Diss. University of Rochester 1983, S. 187: „It is clear that Riepel was influenced by the writings of earlier theorists such as Mattheson and Murschhauser, but the great majority of his most significant ideas seem to be original.“

³⁷ RSS I, S. 21, 99, 236, 328, 439, 634, 724, 846; RSS II, S. 65, 93 und 175.

³⁸ *GrP*, S. 43.

Zu Fux' Zeiten dauern Seereisen lange, vor allem aber sind sie ein lebensgefährliches Geschäft. Prägnanten Ausdruck hat die vom Meer ausgehende Bedrohung in Johann Amos Comenius' *Orbis sensualium pictus* gefunden, jenem außerordentlich erfolgreichen propädeutischen Lehrbuch, das ein Konzept der Versinnlichung durch „aller vornehmsten Welt-Dinge und Lebens-Verrichtungen Vorbild und Benahmung“³⁹ verfolgt. Nach einer sich ausdifferenzierenden Deskription der äußerlichen Welt, des Menschen und der Handwerke thematisiert Comenius (ab LXXXII: „Viator. Der Wandersmann“)⁴⁰ die Fortbewegung zu Land und zu Wasser. Den Abschluß dieser Partie bildet der Schiffbruch (Naufragium), in dem alles, worauf die menschliche Schöpfung abzielt (das Lastschiff als Krönung der menschlichen Mobilität), zugrunde geht. Die Stelle ist insofern auffällig, als sich im Weltbild des *Orbis pictus* selten in derart heftiger Weise zerstörerische Kontingenz Raum verschafft („Aldann verderben jämmerlich die Menschen, die Wahren, und alles“).⁴¹ Hans Blumenberg hat die innerhalb der nautischen Metaphern besonders nachhaltig verwendete des Schiffbruchs als Teil einer Gruppe von Metaphern erschlossen, über die eine „Orientierung für das Zurückfragen vom faktischen Status des theoretischen Weltverhaltens zu den ihnen zugrunde liegenden lebensweltlichen Sinngebungen“⁴² möglich scheint. Das Schiff ist hierbei als Bild für Strategien und Konzepte interpretierbar, deren sich der Mensch bedient, um eine als erdrückend oder kontingent erscheinende dunkle Masse, Chaos bewältigen zu können. Im Rahmen dieser Metaphorik ist ein Rückschluß auf Fux' pädagogisches Konzept möglich: Die *Manuductio* läßt sich als Anleitung verstehen, mit deren Hilfe der Schiffbruch vermieden werden kann. Das Konzept der Bewältigung bedrohlicher Erhabenheit wird in den affektiven Momenten von Fux' Dialog permanent thematisiert: Oft artikuliert der Schüler Gefühle von Angst, Unsicherheit, Überwältigung und Bewunderung; er scheint des Rückhalts durch ein stabiles autoritäres Kontrollverhältnis zu bedürfen.

³⁹ Nürnberg 1658, Titelformulierung.

⁴⁰ Ebenda, S. 168. Die räumliche Bewegung fungiert bei Comenius schon explizit als Metapher für Verstehensprozesse, vgl. S. 3: „Darnach wollen wir wandern in die Welt, und beschauen alle Dinge“. Die Schule selbst wird als „Schola Sensualium“, im Deutschen als „wahrhaftiger Schauplatz der sichtbaren Welt“ bezeichnet. „Pictura“ (S. 160) wird als Landschaftsmalerei dargestellt. Lehrer und Schüler stehen von Beginn an in der freien Landschaft, vgl. S. 2 (Invitatio). Es wäre zu untersuchen, inwieweit der *Orbis pictus* zur Ikonisierung von räumlichen Vorstellungen beigetragen hat, eine genauere Analyse verdienten hierbei v. a. entallegorisierte Bilder, die Räume in verschiedenen Darstellungsmodi beschreiben (z. B. CXXXVI. Regnum & Regio [Vedute]; CVIII. Europa [Landkarte]); ferner solche, in denen das Beobachten selbst thematisiert wird (z. B. CXXX. Ludus scenicus).

⁴¹ Comenius, *Orbis sensualium pictus*, S. 184f. Die drastische Schilderung geht wohl auf Comenius' eigene Erfahrungen während seiner England-Reise (1641) zurück, vgl. Jan Amos Comenius, *Labyrinth der Welt*, hrsg. von Ilse Seehase, Leipzig 1964, S. 63–65 und 229.

⁴² Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main 1979, S. 81.

Anders bei Riepel. Bezeichnenderweise tritt die Meeresmetapher im Zusammenhang mit dem Regelbegriff auf den Plan:

Disc[antista]. [...] Hier hat mein Herr etliche Bogen Papier mit[ge]geben, damit du mir die sammentlichen Regeln darauf schreiben könnest.

Prae[ceptor]. Alle Compositionsregeln in entliche Bogen Papier einzuschließen, ist in Betrachtung des unerschöpflichen Meers der Musik weniger möglich, als die Donau hier durch den engen Springbrunnen zu leiten. { * Verùm gutta cavat lapidem. und diese Anmerkungen mache ich zum Theil eben nur aus Kurzweil; massen ich nicht gern müßig gehe, wenn ich was zu tändeln kann haben. }⁴³

In dieser kurzen Bildsequenz schießt eine von Riepels Grundstrategien gegenüber den *Gradus* (und auch anderen systemhaften Entwürfen) zusammen. Fux' Topos schrecklicher Erhabenheit wird durch ein Spiel des Witzes auf die schöne Natur abgelenkt. Die Reduktion der unbezwingbaren Wassermassen *ad fontes* (die sich in der Anmerkung noch auf den ovidischen Tropfen zusammenzieht) symbolisiert eine konzeptionelle Entlastung, die das Lernen weniger als strenges „Überlebenstraining“, vielmehr als Spiel erscheinen läßt. Lehrer und Schüler duzen sich.⁴⁴ Offensichtlich unterrichtet man im Freien, wohl in einem in der Donaulandschaft liegenden Gärtchen mit Springbrunnen. Die Mauern des anonymen fensterlosen Unterrichtsraums der *Gradus*, in denen 1725 Fux' Schüler unter der Lehrer-Observanz das Regelwerk der Musikgrammatik gelernt hat, werden 1752 in Riepels erstem Capitel verlassen, zugleich wird im Freien ein topographisch ausgreifend erfaßter Raum sichtbar. Riepel fingiert eine komplette pädagogische Landschaft mit Orten, deren lateinisch-deutsche Nomenklatur wohl nicht zufällig an den *Orbis pictus* erinnert: Monsberg, Vallethal, Opolisburg, Urbsstadt.⁴⁵ Erst hier scheint eingelöst, was Fux in Rekurs auf Plato und Cicero sagt: „non solùm

⁴³ RSS I, S. 21. „Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo“, lateinische Sentenz nach einem Fragment (F 10) des griechischen Epikers Choirilios von Samos, vgl. Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München 1975, Bd. 1, Sp. 1153. Vgl. auch Lukrez, *De rerum natura*, 1, 313 („stilcidi casus lapidem cavat“). Riepel spielt mit seinem „tändelnden“ Zitat wohl auf Ovid an, *Epistulae ex Ponto*, IV, 10, 5. Die Assoziationsfolge in Ovids Gedicht führt nämlich über den Selbstvergleich Ovids mit dem Dulder Odysseus wieder zum unzuverlässigen Meer zurück: „Gutta cavat lapidem, consumitur anulus usu, | atteritur pressa uomer aduncus humo. | Tempus edax igitur praeter nos omnia perdet: | cessa duritia mors quoque uicta mea. | Exemplum est animi nimium patientis Vlixes | iactatus dubio per duo lustra mari, | tempora solliciti sed non tamen omnia fati | pertulit, et placidae saepe fruere morae. | an grave sex annis pulchram fuisse Calypso | aequoreaeque fuit concubuisse deae?“

⁴⁴ Explizit thematisiert RSS I, S. 21: „Ich kann das Herrnwort nicht wohl vertragen.“

⁴⁵ Als andere Quelle für diese Kompositnamen läßt sich die utopische Literatur vermuten. Riepel bezieht sich an einer Stelle (satirisch gegen Rameau) auf Ludvig Holberg, *Nicolai Klimii iter subterraneum*, Kopenhagen und Leipzig 1741, zugleich ebenda deutsch als *Nicolai Klims Unterirdische Reise*, vgl. RSS I, S. 159.

nobis nati sumus“⁴⁶, denn im Verlauf des Gesprächs wird eine komplette Musiklandschaft sichtbar, man vernimmt die Stimmen von Chorregenten, Schul- und Kapellmeistern, von Kollegen und Mitschülern.⁴⁷ Diese Entgrenzung läßt sich auch in der zeitlichen Ordnung feststellen: Kann man in den Unterkapiteln der *Gradus* (zumindest bis zum Abschnitt über die „Imitatio“) tägliche Lehreinheiten und in den *Exercitia* wöchentliche Strukturen erkennen⁴⁸, so scheint es utopisch, daß sich die Stoffmassen der *Anfangsgründe* (trotz Riepels bisweilen minutiöser Zeitangaben)⁴⁹ im Verlauf der wenigen angegebenen Tage vortragen, geschweige denn auffassen und behalten ließen.

Ohne Mühe läßt sich diese Entgrenzung und Öffnung des Konzeptes auf den angeführten Wandel der topologischen Metaphorik (vom Baum zum Raum) beziehen. Häufig wird Riepels Lehrer durch die Kolportagen des Schülers mit Meinungen anderer Musikausübender konfrontiert, die in unterschiedlichen Kontexten, oder, um mit Sulzers Landschaftsmetaphorik zu sprechen, verschiedenen „Distrikten“, „Städten“ und „Provinzen“ tätig sind und entsprechend unterschiedliche Praktiken repräsentieren. Angesichts dieser Aufsplitterung der Musik in viele Praktiken hütet sich Riepel davor, ein vereinheitlichendes deduktives System zu konstruieren. An die Stelle des Lehrsystems tritt der (scheinbar objektive) Beobachterposten, auf dem *Discantista* und *Praeceptor* stehen – die soziale Stellung des letztern bleibt im Unklaren, wodurch seine exzeptionelle beobachtende Sonderstellung unterstrichen wird. Doch läßt sich die Auf-

⁴⁶ *GrP*, Praefatio, sine pag.

⁴⁷ Zu dieser sozialen Kontextualisierung gehört auch Riepels Formulierung der Tonartentheorie mit dem Modell des landwirtschaftlichen Hofes in den *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*. Vgl. Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York und London 1980, S. 48ff. Aus dem Blick der Gender-Forschung Gretchen A. Wheelock, *Schwarze Gretel and the Engendered Minor Mode in Mozart's Operas*, in: Ruth A. Solie (Hrsg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley 1993, S. 201–221.

⁴⁸ Man kann hier einen Bezug zu den *Exercitia* des Ignatius von Loyola herstellen, vgl. Karl Braunschweig, „*Gradus ad Parnassum*“: *A Jesuit Music Treatise*, in: *In Theory Only* 12 (1994), S. 35–58. Weitergehend könnte man Rückschlüsse vom (in den *Exercitia* formulierten) semiotischen Konzept der Verzweigung auf die Anlage der *Gradus* ziehen, etwa mit Hilfe von Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, übersetzt von Maren Sell und Jürgen Hoch, Frankfurt am Main 1986, S. 67–73.

⁴⁹ Das erste Kapitel etwa besteht aus zwei Tagen. Möglicherweise hat Riepel eine 14-tägige Struktur vorgeschwebt. Jedenfalls sagt der *Praeceptor* zu Beginn: „Kurz: in 14. Tagen sollst Du von mir lernen, was ich in mehr dann 14. Jahren von andern erlernet habe; NB. so fern du nur alles wohl fassest.“ *RSS I*, S. 21. Weitere Thematisierungen des Temporalen *RSS I*, S. 94: „Wenn wir auch einen halben Tag damit zubrachten, so wäre es der Mühe werth“, oder S. 451: „Du hast vor ungefehr 2. Minuten gesagt, daß [...]“. Andererseits bricht Riepel die fiktive Illusion auf, indem er die Zeit der Abfassung und erzählte Zeit in späteren Kapiteln vermischt, z. B. *RSS I*, S. 567: „Du hast mir schon vor etlichen Jahren geraten, alle Beyspiele von Fux nachzuahmen“.

lösung des einen baumartigen Zusammenhangs auch in Riepels Kapitel-Gliederung der Materie konstatieren, die von sich aus keine hierarchische Ordnung suggeriert. Bei genauerer Lektüre kann von einer übergreifenden systematischen Ordnung innerhalb der einzelnen Kapitel nicht die Rede sein: Riepels Darstellungsform und Disposition sind zutiefst digressiv, ja es ist sicher nicht überspitzt, von einer Subversion des Systematischen sprechen.⁵⁰

Es liegt auf der Hand, daß diese Enthierarchisierung Konsequenzen für den Regelbegriff zeitigt. Auf die rationalistische Reduktion des Regelkanons, die man zweifellos als ein Hauptverdienst der *Gradus* betrachten kann⁵¹, reagiert Riepel mit einer völligen Auffächerung und Relativierung desselben, wie an der zitierten Eingangspassage zu ahnen ist: Die Regel steht nicht mehr wie bei Fux als zeitloses Gesetz über der Musik („Lex, & Propheta“)⁵², sondern ist ihr und ihren historischen Veränderungen eingeschrieben, sie gehört selbst zum unerschöpflichen Meer der Musik. Grundsätzlich negiert Riepel eine ausschließliche Geltung von Regeln, wie etwa das folgende durch Fettdruck hervorgehobene ‚Gebot‘ – gewissermaßen eine Anti-Regel – belegt: „Du sollst dir niemals einbilden, daß man just so, und nicht anders setzen müsse { * Nulla regula sinè exceptione }“.⁵³ Riepel begreift Regeln als situationsgebundene Formulierungen, die der Aktualisierung bedürfen. Beispielsweise unterstellt er Murschhauser, dieser „würde uns nun, wenn er aufstünde, selbst helfen, einige seiner Sätze mehr ins Licht zu setzen, um Anfängern keine widernatürliche Seltenheiten vorzubilden.“⁵⁴ Im gleichen Kontext versucht Riepel, anhand einer verworrenen Mischung aus Erfahrungsbericht und abstrahierender Reflexion, den Zusammenhang von Regel, Gattung und historischer Veränderung darzustellen:

Praec. Es scheint [...] offenbar zu seyn, daß die Alten ihr Vergnügen mehrentheils in der vollen Harmonie [...] suchten; hingegen heut zu Tage wird anbey noch ein guter Gesang, *sammt der reinen Harmonie*

⁵⁰ Klassische Ordnungsschemata wie etwa der siebenstufige rhetorische Fragenkatalog (quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?) werden der Satire unterzogen, vgl. *RSS I*, S. 374–476. Eine ähnliche Diskreditierung findet sich bei Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 104f. Vgl. dazu Wolfgang Horn, Art. *Inventio / Invention*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Auslieferung 1997, S. 14.

⁵¹ Als jüngste und bislang gründlichste Darstellung, wie Fux in den *Gradus* musiktheoretische Prätexte reduziert und in eine konzentriertere Form bringt, sei empfohlen Ian Bent, *Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725. Precursors and Successors*, in: Thomas Christensen (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (= *The Cambridge History of Music* 33), Cambridge 2002, S. 554–602, insb. S. 554–568.

⁵² *GrP*, S. 42: Mit der Formulierung hebt Fux die Bedeutung der Bewegungsregeln hervor.

⁵³ *RSS I*, S. 42.

⁵⁴ *RSS I*, S. 475.

verlangt; nur daß der Gesang allenthalben den Vorzug hat. Ich will hiemit sagen, daß ich von zwey berühmten Theatral-Componisten Kirchenstücke hörte, die mit 4 Vocal-Stimmen, und Contrabasso, übrigens ohne ein einzig anders Instrument gesetzt waren. Alle Zuhörer wurden drüber entzückt; und alle Kenner betheurten, daß der pathetische Ausdruck der Worte natürlicher; der Ausdruck der Wörter nicht so jung; die Harmonie sanfter, und der Gesang durchgehends viel erhabner und angenehmer war, als derer, die sich nur mit blossen Regeln behelffen müssen. Es versteht sich, daß die berühmten Meister die Regeln deßwegen gar nicht aus den Augen setzen. Ihnen sind alle bisherige Regeln so bekannt, wie uns das A B C. Wir haben in einem Hauffen uralte, alte, und neuere Regeln, die sich von Jahr zu Jahr nach dem Masse der Erfindung des unerschöpflichen Gesanges vermehren. Die *uralten* Regeln sind dermal so gemein, daß sie der kleinste Anfänger gleich kennet, die *alten* sind nicht so leicht, und die *neuern* schwer zu merken. Jedoch [...] so hat mancher eine Freude und auch Gelegenheit für das Theater zu setzen; da inzwischen (heißt es oft) zehn andre dazu viel geschickter wären. Wenn einer nur zugleich weiß was Gesang ist; item ein ausserordentlich gutes Naturel scheint zuweilen allen Regeln trotz zu bieten.⁵⁵

Über den Status der Regel erfährt man gerade soviel, daß er relativ zu Stil und „Naturell“⁵⁶ steht. Klassifiziert werden die Regeln nach „älteren“ und „neueren“, wobei diese stufenweise über jenen errichtet wurden, vergleichbar dem „guten Gesang“ über der „reinen Harmonie“. Und in dieser Weise, als Akkumulation zweier Setzweisen, scheint Riepel sein Verhältnis zu älteren Theoretikern zu definieren. Es ist anhand einiger Beispiele zu prüfen, wie Riepel dieses ‚historische‘ Modell zur Anwendung bringt.

Tunc Musica aliunde non est nisi variatio: „Imitationen“ und Transformationen

Die Abhandlungen, die Riepel am häufigsten zitiert, sind diejenigen von Murschhauser, Fux und Spiess. Hinter dieser Konstruktion einer explizit süddeutschen Tradition lassen sich zwei zusammenhängende Motivationen erkennen: Erstens bildet sie eine Art polemischen Gegenmodells zur norddeutschen Musiktheorie. Zweitens handelt es sich um Texte, deren texttypologisch verbindendes Merkmal im Pragmatisch-Exemplarischen gesehen werden kann, also in einer durch intensive Interaktion von Notenbeispiel und Text angestrebte Deutlichkeit resp. Anschaulichkeit.⁵⁷ Allerdings liest Riepel seine Prätexte höchst selektiv.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ „Naturell“ findet sich bereits in Riepels erstem Kapitel (vgl. *RSS I*, S. 43) und scheint ein relativ neuer Begriff zu sein, jedenfalls ist er in Zedlers *Universal-Lexicon* als Lemma noch nicht nachweisbar und findet sich auch nicht unter dem Eintrag ‚Natur‘. Zur anthropologischen Verwendung des Begriffs vgl. Isaak Iselin, *Ueber die Geschichte der Menschheit*, 2 Bde., Frankfurt und Leipzig 1764, Bd. 1 (Erstes Buch, V. Hauptstück: Geschicke, Genie, Character eines Geistes), S. 45.

⁵⁷ Murschhauser, Spiess und Riepel weisen jeweils auch in den Titeln auf die ausführliche Verwendung von Exempeln hin. Zu den verbindenden Merkmalen gehört auch das (Folio-)Format aller dieser Kompositionslehren: Die Zitation vieler Notenbeispiele erfordert Raum.

Häufigster Stein des Anstoßes sind für Riepel als dezidiertem Vertreter der Dur-Moll-Tonalität die sogenannten „Tonarten der Alten“, die er für ausgestorben und deren Wiederbelebung er (im Gegensatz zu Kirnberger und Scheibe)⁵⁸ selbst im kirchenmusikalischen Rahmen für ein Ding der Unmöglichkeit hält. Auch macht er die von Fux aufrechterhaltene Modustheorie dafür verantwortlich, daß die *Gradus ad Parnassum* für Anfänger so schwer zugänglich seien. Wenn Riepel auf modale Beispiele von Fux und Murschhauser rekurriert, manipuliert er sie in der Regel so, daß sie sich ins Dur-Moll-System fügen, was oft mit einem erheblichen Verlust an Struktur und Charakter einhergeht.⁵⁹ Mit der Aufgabe der strukturellen Integrität der Modi kommt auch dem Ambitus der Stimmen nur mehr eine nebensächliche Rolle zu. Im sechsten Kapitel (*Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt*), das sich mit Vorhalten, Durchgängen und Vorschlägen befaßt, findet sich ein ausführliches Referat des „Dritten Tractats (Von denen Dissonantibus)“ aus Murschhausers *Academia*.⁶⁰ Da Riepel auf die Verfertigung eines vierstimmigen Streichersatzes abzielt, trennt er die Murschhauserbeispiele in Oberstimmensatz und Baß auseinander⁶¹, zudem transponiert bzw. ‚verschiebt‘ er sie (der Einfachheit halber) alle nach C-Dur.⁶² Im folgenden kleinen Satzbeispiel etwa (vgl. Notenbeispiel 1), das die Verwendung halbtaktiger Durchgangsnoten zeigt, eliminiert Riepel die schließende Kadenz als an dieser Stelle nicht sachdienliches Moment

⁵⁸ Zur langanhaltenden Nachwirkung der Modustheorie im 18. Jahrhundert vgl. Joel Lester, *Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802* (= Harmonologia Series 3), Stuyvesant 1989, S. 119ff., zu Kirnberger S. 142–145; zu Fux, Murschhauser und Spiess S. 126–133.

⁵⁹ So wird beispielsweise Fux' zweistimmige phrygische Fuge (*GrP*, S. 149f.) durch Kreuzvorzeichnung einfach nach e-Moll umgemünzt und dabei „natürlicher“ gemacht (*RSS I*, S. 405f.), wodurch die kadentielle Spannungsphase zugunsten einer nicht eben geschickt gesetzten Kadenz aufgegeben werden muß. – In der Regel wird bei Riepel das Phrygische als e- oder a-Moll interpretiert, vgl. zu letzterem etwa *RSS I*, S. 316 (Fux „hat die Terz major [über e] zur phrygischen Tonart E gebraucht, welche Tonart unsre Ohren heut zu Tage ohnedas gleichsam nicht anders als für A Terz minor erkennen“). Dorisch und Lydisch werden in der Regel mit b-Vorzeichnung, Hypomixolydisch mit Kreuzvorzeichnung versehen, hierzu *RSS I*, S. 406. Bei *RSS I*, S. 741, wo Riepel Fux' dreistimmige lydische Fuge (*GrP*, S. 163) zitiert, legitimiert er die b-Vorzeichnung mit Fux' eigener Verwendung des b. Problematisch sind Riepels Übernahmen von Fux' Themen-Beantwortungen aus dem Abschnitt „De variis Fugarum subjectis“. So wird etwa das bei Fux transponierte Beispiel, das bereits ein fis vorgezeichnet hat (*GrP*, S. 234), als G-Dur auf gleicher Tonhöhe mißinterpretiert (*RSS I*, S. 773).

⁶⁰ Riepel übernimmt die schiere Masse von 93 Beispielen von Murschhauser, *RSS I*, S. 458–486. Er kehrt übrigens die Reihenfolge von Murschhausers Abhandlung um, indem er von (einfacheren) unbetonten Durchgangs- und Wechselnoten (in der *Academia* Kapitel XV/XVI) zu (komplizierteren) betonten Dissonanzbildungen (Kapitel X–XII) übergeht.

⁶¹ Diese „Instrumentierung“ ist explizit als Aktualisierungsnotwendigkeit erklärt in *RSS I*, S. 464.

⁶² Programmatisch zu Beginn des Fünften Kapitels, *RSS I*, S. 447: „Und nur alles hübsch in der Tonart C“.

und demonstriert darüber hinaus im zweiten und dritten Takt, daß neben Septimen auch übermäßige Quarten und verminderte Quinten in dieser Konstellation gebräuchlich sind. Das Exempel büßt bei dieser Überladung durch didaktischen Nutzen seine imitatorische triosonatenartige Faktur und die Stringenz der Stimmführung ein.

Notenbeispiel 1. Murschhauser-Exempel (*Academia*, S. 98), Riepels Bearbeitung (*RSS I*, S. 458).

Murschhauser

The musical score for Murschhauser's example consists of three staves in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in eighth and quarter notes, with some rests. Vertical bar lines are present at the end of each measure.

Riepel

The musical score for Riepel's example consists of three staves in treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music includes fingerings (7, 4+, 5) and trill ornaments (&c.). The notation includes eighth and quarter notes, with some notes beamed together.

Die große Gliederung nach Kontrapunkt-Spezies und Stimmenzahl, die den Hauptteil des zweiten Buchs der *Gradus* strukturiert, übernimmt Riepel nicht, bzw. nur temporär im Kapitel *Vom Kontrapunkt*, und zwar durch den Filter des *Tractatus* von Spiess, dessen Beispiele im Kontrapunkt zum cantus firmus er vollständig bespricht und verbessert – es handelt sich ja nur um 14 Exempel.⁶³ Weshalb Riepel nicht direkt auf Fux rekurriert, liegt auf der Hand: Der cantus firmus von Spiess hat deutliche Züge eines Baßmodells, steht in C-Dur (ionisch) und steuert in der Mitte die fünfte Stufe an. Daß Spiess seinen cantus firmus auch fast ausschließlich im Baß präsentiert, bekrittelt Riepel zwar, ändert an diesem für seine Zwecke aber recht günstigen Umstand nichts. Im Wesentlichen zielt er auf Möglichkeiten dominantischer Harmonisierung ab, wie an der Verbesserung eines dreistimmigen Beispiels im einfachen Kontrapunkt, vor allem

⁶³ Spiess, *Tractatus*, Kapitel 22: Vom einfachen Kontrapunkt, S. 107–112. *RSS I*, S. 541–550.

aber an der eigenen vierstimmigen Überformung deutlich werden mag (vgl. Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2. Die beiden oberen Akkoladen: Riepels Verbesserung eines Spiess-Exempels (RSS I, S. 541f.). Untere Akkolade: Vierstimmiger modulierender Satz von Riepel über Spiess' cantus firmus (RSS I, S. 594).

Spiess

The score for Spiess consists of three staves in G major (one sharp). The top two staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. All staves contain whole notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A '6' is written above the second measure of the bass staff.

Riepel

The score for Riepel consists of three staves in G major. The top two staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The cantus firmus is the same as in the Spiess example. The upper voices are more active, with some notes beamed together. A '6' is written above the second measure of the bass staff, and another '6' is written above the third measure of the bass staff.

This score shows a four-voice setting of the cantus firmus. It has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The cantus firmus is in the bottom staff. The upper voices are more complex, with some notes beamed together. A '7 6' is written above the first measure of the second bass staff, a '#' is above the second measure, and '3 6' is above the third measure. Further down, '6 b5 3 6 6' is written above the fifth measure.

Es verwundert nicht, daß sich Riepel nach der Auseinandersetzung mit Spiess' Baßcantus firmus mit der Aussetzung sequenzierender linearer Baßmodelle („Reihen“) beschäftigt. In diesem Kontext kommt er auf ein vierstimmiges dorisches Exempel aus den *Gradus* zu sprechen, dessen Behandlung über Riepels Verhältnis zu Fux am meisten aussagt. Etwas hellhörig macht der Begriff der „Nachahmung“, den Riepel hier bringt.⁶⁴ Die *Anfangsgründe* sind in einer Zeit geschrieben, in der das didaktische

⁶⁴ RSS I, S. 567: „Du hast mir schon vor etlichen Jahren geraten, alle Beypiele von Fux nachzuahmen, das ist, immer wieder mit einem anderen Gesange.“

Konzept der Nachahmung als ein dem Plagiat nahes Verfahren gründlich verpönt ist.⁶⁵ So ahmt schon Fux, obwohl er Palestrina als musikalischen Leitstern beschwört, keine einzige seiner Komposition direkt nach. Eine genauere Betrachtung zeigt, daß auch bei Riepels Bearbeitung des Fux-Beispiels von Imitation nicht die Rede sein kann, eher von aneignender Transformation (vgl. Notenbeispiel 3). Er präpariert mit Hilfe der Generalbaßbezifferung (die übrigens nicht korrekt ist) ein Sequenzmodell heraus (a). Dieses entwickelt er in einem eigenen Satz über den Fuxschen cantus firmus weiter (b), womit er sich über Fux' Forderung nach varietas in der Stimmführung bedenkenlos hinwegsetzt. Doch offensichtlich geht es ihm hier nicht um stilgerechte Normerfüllung, sondern um die experimentelle Überblendung zweier Prinzipien, Generalbaßmodell und Kontrapunkt. In einem weiteren Schritt (c) wirft Riepel nämlich den originalen cantus firmus über Bord, baut einen eigenen Satz über den Baß des Fux-Beispiels, der ihn zu der Sequenz-Idee angeregt hatte, und montiert darüber nachträglich einen neuen cantus firmus. Durch diese Prozedur wird der in den *Gradus ad Parnassum* entwickelte Inventionsprozeß auf den Kopf gestellt.⁶⁶ Überdies läßt sich an dieser ‚Pfropfung‘ gut erkennen, daß Riepel zwischen abstraktem Satz und kalkuliertem stilistischen Effekt (hier ‚nach Art der Alten‘) differenziert.⁶⁷ Ein komplementäres Beispiel findet sich im fünften Kapitel: Hier komponiert Riepel ein (modernes) Violin-solo über einem Streichergrund „in achtbaren Bindun[en]“, wo „alles von Glied zu Glied, gleich einem Kettenwerk, artig aneinander hanget“ und „ziemlichermaßen an Frescobaldi“ gemahnen soll.⁶⁸

⁶⁵ Vgl. zu diesem Zusammenhang meinen Aufsatz *Die ‚schmutzige Kehrseite‘ der Originalitätsdebatte. Bruchstücke einer ‚Theorie des musikalischen Plagiats‘ 1750–1800*, in: Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau, Michael Polth (Hrsgg.), *Individualität in der Musik*, Stuttgart und Weimar 2002, S. 275–293. Daß die imitatio als theoretisches Konzept verpönt war, heißt nicht, daß man sich ihrer im Unterricht nicht bedient hätte. Vgl. im Zusammenhang mit Fux Wolfgang Horn, *Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der „imitatio“*, in: Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel (Hrsgg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (=Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), Laaber 1996, S. 137–170. – Riepel „entschuldigt“ übrigens die ausführliche Verwendung von Murschhauser-Exempeln in der Titelformulierung des fünften Kapitels (RSS I, S. 443): „Theils auf Borg und theils auf eigne Gefahr mit musikalischen Exempeln abgefaßt“.

⁶⁶ Generell differieren Fux' und Riepels Inventions-Begriff erheblich. Bei Fux bedeutet inventio noch in stärkerem Maße das Finden des Richtigen, bei Riepel dagegen liegt die Betonung eindeutig auf dem Erfinden (von etwas Neuem). Zu diesen grundsätzlichen Bedeutungen von inventio Horn, *Inventio/Invention* (wie Anm. 50), S. 1–3.

⁶⁷ Das Beispiel ist insofern ganz raffiniert ausgeführt, als Riepel über dem Satz den Choral „Pracht und Macht auf Erden währt nur bis ins Grab“ montiert, ohne Fux' Baß stark zu verändern.

⁶⁸ RSS I, S. 487. Riepel beginnt sein Modulationskapitel (*Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*) mit der Toccata duodecima aus Girolamo Frescobaldis *Libro primo di Toccate*, Rom 1615, vgl. RSS I, S. 340–346. (Die Toccata wird natürlich als Streicherpartitur umgesetzt.) Der Griff zu Frescobaldi

Notenbeispiel 3. (a) Vierstimmiges Exempel aus den *Gradus ad Parnassum* (S. 135) mit Riepels Generalbaßbezeichnung (RSS I, S. 564). (b) Riepels Umarbeitung (S. 565). (c) Bearbeitung über dem Baß des Fux-Exempels mit neu appliziertem cantus firmus (S. 567).

(a)

Cantus firmus

6 - 6 6
2 - 2 2

(b)

[Cantus firmus]

2 6 2 6 - 3

(c)

Cantus firmus

3 - 2 6 4+ 4b
2 6 2 6 2 6 3

Mit den deutlich der Generalbaßpraxis entlehnten Sequenzmodellen wird der Blick auch auf die vertikale Faktur des Satzes gelenkt. Eine geschlossene Akkordtheorie entwickelt Riepel nicht. Damit steht er (wohl bewußt) abseits von der nach-rameauschen deutschen Musiktheorie, deren Hauptanliegen in der reduktiven Akkord-Systematisierung liegt (wie etwa am Leitbegriff „System der Harmonie“ erkennbar wird). Bekanntlich gehört die Skala zu den ältesten Bedeutungen des Begriffs System. Umgekehrt dient die Systematik suggerierende Linearität der Skala der Theoretisierung des Akkords. Mit der Verabschiedung der Vorstellung, daß unter den Terminus Akkord lediglich die trias harmonica falle, öffnet sich ein Feld rationalistischer Spekulation. Hier wären vor allem die Namen Scheibe, Marpurg und Riedt zu nennen. Letzterer hatte 1756 (in eine Polemik mit Scheibe verwickelt) in Marpurgs *Beyträgen* seine „Tabellen über alle drey- und vierstimmige in der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter enthaltene [...] Grundakkorde“⁶⁹ veröffentlicht, eine permutative Systematik, die viele zu ihrer Zeit zweckfreie Aggregate wie etwa *ais-cēs-es* oder *his-des-fēs-a* enthält. Ein Reflex hierauf findet sich im sechsten Kapitel der Anfangsgründe, in dem Riedts Akkorde kritisiert werden. Riepel, dem permutative Verfahren alles andere als fern lagen, hatte (wohl unabhängig von Riedt) einen vergleichbaren Versuch in seinem dritten Kapitel (1757) selbst ausgeführt⁷⁰, allerdings auf der Basis der diatonischen Skala, wodurch von vornherein das „Bürgerrecht“⁷¹ der entstehenden Akkorde gesichert schien.

Um den Praxisbezug der so entstehenden Akkorde (vgl. Notenbeispiel 4) zu erweisen, gibt Riepel Beispiele. Zumeist handelt es sich um Vorhaltbildungen, die etwa in Fux' vierter Species gut aufgehoben wären. Auf diese Weise legitimiert die Stimmführung bei Riepel sekundär wieder die Akkordbildung. Zugleich aber wird der Satzverlauf als Kombination kleiner Fortschreitungsmodelle begriffen. Deren Menge könnte abermals mit Hilfe kombinatorischer Verfahren eruiert werden.

ist nicht allzu verwunderlich. Seine gedruckten Werke waren im deutschsprachigen Raum weit verbreitet und wurden bis ins 18. Jahrhundert gerne für pädagogische Zwecke genutzt, vgl. Friedrich W. Riedel, *The Influence and Tradition of Frescobaldi's Works in the Transalpine Countries*, in: Alexander Silbinger (Hrsg.), *Frescobaldi Studies*, Madison 1983, S. 218–232. Möglicherweise hat Riepel auch von Zelenka Anregung erhalten, sich mit Frescobaldi zu beschäftigen. In Zelenkas Collectaneen findet sich eine Abschrift der *Fiori musicali*, vgl. Wolfgang Horn und Thomas Kohlhasse in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich (Hrsgg.), *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, Wiesbaden 1989, Bd. 1, S. 71 und 73.

⁶⁹ In: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, II. Bd., 5. Stück, Berlin 1756, S. 387–413. Voraussetzung hierzu ist Riedts Publikation *Versuch über musikalische Intervallen*, Berlin 1753. Diese wurde kritisiert von Johann Adolph Scheibe, *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik*, Altona und Flensburg 1754, S. XL–XLII. Riedts erste Beantwortung findet sich bei Marpurg, *Beyträge*, I. 5 (Berlin 1755), S. 413–430.

⁷⁰ RSS I, S. 301–308. Riepel wendet das Verfahren auch auf Vierstimmigkeit und in Moll an.

⁷¹ Begriff in diesem Kontext von Scheibe, *Ursprung und Alter*, S. XLI.

Notenbeispiel 4. Oben: Riepels kombinatorische Akkordbildung auf der Basis der diatonischen Skala (RSS I, S. 301f.). Unten: Anwendungsbeispiele im Stimmführungskontext (S. 303f.).

The image shows two systems of musical notation. The top system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with 21 chords. Below each chord is a figured bass notation (numbers 1-8). The bottom system shows a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). Four specific chords from the top system are highlighted with arrows and numbered below: 2, 12, 16, and 19.

Riepels dreitönige Gebilde (vgl. Notenbeispiel 5) erinnern an Francesco Geminianis *Guida armonica*⁷², die auf 34 gestochenen Tabellen 2235 zwei- bis fünftönige Baßmodelle auflistet, die in 53 Gruppen absteigend nach dem Baßton des jeweiligen Anfangsakkordes geordnet sind. Riepel hat Geminianis *Guida* nicht gekannt. Doch ist die Denkfigur die gleiche, nämlich die einer grundsätzlichen Kombinier- und Variierbarkeit musikalischen Materials.

Notenbeispiel 5. Kombinatorisch auf der Basis der Dur-Skala gebildete dreitönige Baßmodelle; RSS I, S. 580).

The image shows a single bass staff with six three-note bass models. Each model is represented by three notes on the staff with a figured bass notation (the number 6) above it.

Die Kombinatorik liefert bei Riepel, anders als bei Kircher, weniger den Beweis eines „Ordo rerum als Zusammenhang dynamischer, strukturierender Kräfte [...] und deren jeweiliger Manifestationen in Gegenstandskonstellationen“⁷³, wie Thomas Leinkauf in Hinblick auf Kircher formuliert hat, sondern fungiert eher als ein beliebig und hierarchieunabhängig applizierbares Programm. Zwar möchte Riepel den Eindruck erwecken, die Kombinatorik zeige einen tieferen Konnex der Dinge an. Er zitiert in

⁷² *Guida armonica o Dizionario armonico. Being a sure Guide to Harmony and Modulation, in which are exhibited the various Combinations of Sounds, Consonant, and Dissonant, Progressions of Harmony, Ligatures and Cadences, Real and Deceptive [...]* Opera X., London s. a. Als Erläuterungsschrift erschien im Anschluß noch *A Supplement to the Guida Armonica [...]*, London s. a.

⁷³ Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1601–1680)*, Berlin 1993, S. 176.

Anbetracht der tabellarischen Fakultätsrechnung jene Horazverse, die Fux wortspielerisch im Hinblick auf das Modusystem zum Gebrauch in der Fuge anführt: „Est modus in rebus, sunt certi denique fines | quos ultra citraque nequit consistere rectum“.⁷⁴ Riepel ironisiert die Bezugnahme jedoch, indem er – wohl auf Mizlers Eindeutschung der *Gradus* anspielend – das Diktum als „uralte[n] teutsche[n] Knüttelvers“ ausgibt:

„Es stöckt in aller sach ein gewiß gemaß und zil,
Wo nit kann müglich sayn zu wenig noch zu vil.“⁷⁵

Das Zitat gibt an dieser Stelle einen Wink, daß die Kombinatorik in den *Anfangsgründen* jene „alt-mathematische Einbildungsart der Zirkelharmonisten“, worunter auch Fux' zarlinistische Intervallherleitung und Mizlers erneutes Aufgreifen des senario fallen, abgelöst habe. An die Stelle eines in sich geschlossenen Tonsystems tritt ein offenes, entgrenzendes, auf die unendliche Zahlenreihe gegründetes Verfahren, das sich, wie Riepel nicht müde wird zu demonstrieren, auf alles musikalisch Mögliche beziehen läßt: Töne, Taktgruppen, Akkorde, Stimmverteilungen, Tonartendispositionen, ganze Formteile. „Tunc Musica aliunde non est nisi Variatio“⁷⁶, merkt Riepel an. Wenn es sich also so verhält, „daß man in der Composition, wie auch in der Musik überhaupt, mit Veränderung alles ausrichten kann“⁷⁷, dann wird die Kombinatorik zum Instrument, die Fülle der musikalischen Zeichen zu demonstrieren. Zugleich löst sie die festen Beziehungen des Zeichens zum System, indem sie seine Wandelbarkeit vor Augen führt.⁷⁸ Da die Kombinatorik als Verfahren die zu permutierende Einheit nicht definiert, wird sie zum Indikator einer generellen Mobilisierung der musikalischen Zeichen, die sich in unterschiedlich, auch heterogen theoretisierten Praktiken jeweils unterschiedlich formieren. Mit dieser (im Rahmen eines noch umfassend geplanten

⁷⁴ Quintus Horatius Flaccus, *Sermones* 1, 1, 106f., *GrP*, S. 143. In Mizlers Übersetzung, S. 123: „Jedes Ding hat seine Schranken, sein gesetztes Maaß und Ziel, | Und ist, wenn man es verändert, bald zu wenig, bald zu viel.“

⁷⁵ *RSS* I, S. 133, die Zahlentabelle gegenüberliegend S. 132.

⁷⁶ *RSS* I, S. 154. Dieses Diktum wird gleich gegen die ältere mathematische Musiktheorie gewendet: „Von der Proportion eines Ganzen haben wir heut zu Tage genug Muster; so daß wir aus der Mathematick weiter nichts brauchen als die Verwechslungskunst.“

⁷⁷ *RSS* I, S. 131.

⁷⁸ Auf die Bedeutung der Kombinatorik für den Wissenschaftsbegriff Kirchers und Mersennes kann hier nicht eingegangen werden. Zu Mersenne lediglich referierend Hellmut Ludwig, *Marin Mersenne und seine Musiklehre* (= Beiträge zur Musikforschung 4), Halle an der Saale und Berlin 1935, S. 80–82; ungleich ergiebiger Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 3), Tutzing 1972, S. 238–244. Auf den engen Zusammenhang zwischen der Auffassung des musikalischen und sprachlichen Zeichens

Großprojektes) voll entfaltetem Aufsplitterung der Applikationsbereiche ist die Vorstellung einer auf ein in jeder Hinsicht vereinigendes Fundament (als das Fux den Kirchenstil begreift) verabschiedet.

Auf die Frage des Discantisten am Ende des ersten Kapitels, ob man in der *Manuductio* von Fux denn „nicht alle Schwierigkeiten aufgelöset“ fände, antwortet der Praeceptor:

„Da hätte er nicht nur eine, sondern ein ganzes Duzend Manuductionen herausgeben müssen. Er hat mit wenigem vieles gesagt; wie umständlich bewiesen soll werden. { * Inventis autem facile est addere; und mehr wird man von mir gewiß nicht verlangen können. }“⁷⁹

Daß Riepels Kapitel, ein gutes Dutzend Manuductionen, nicht lediglich als schlichte Addition, als Supplement zu den *Gradus ad Parnassum* gelesen werden können, dürfte deutlich geworden sein. Sie thematisieren in vielfacher Weise die Schwierigkeit, vor der krisenhaften Erfahrung historischen Wandels ein eigenes Konzept aus musiktheoretischen Prätexten zu entwickeln. Das Großprojekt *Anfangsgründe*, das vielleicht am ehesten an seinem Anspruch leidet, noch einmal alles zusammenfassen zu wollen, was die ‚Composition‘ als Einheit begreifen ließe, verdeutlicht, wie grundlegend sich das Verhältnis zum „unermesslichen Meer“ der Musik verändert hat. Riepel steht am Strand, die Natur wird ihm zum Schauplatz, ihre vormalige Naturgeschichte eine Geschichte der Natur. Er hat Zeit, das Spiel von Ebbe und Flut zu betrachten, zum Sammeln kuriosen Getiers, zum Bestaunen von Meerwundern, zur Kontemplation über Treibgut. Es gehört ihm nicht. Im Falle eines Schiffbruchs wäre er der Zuschauer. (Und die pythagoräisch-mathematische Musikauffassung scheint aus seiner Sicht ja schon ein Schiffbruch gewesen zu sein.) Man darf den humoristischen Anteil von Riepels Schriften nicht vergessen. Unter den Reisenden zu jener terra incognita, die die Musiktheorie seiner Zeit manchmal verheißen wollte, erweckt Riepel am wenigsten den Eindruck, ein Schiff zu besteigen, weniger noch das Ruder ergreifen zu wollen. Aus Riepels Sicht verständlich: Wer möchte auch gerne der Kapitän eines Narrenschiffes sein?

in der ars combinatoria Mersennes hat zuletzt Umberto Eco aufmerksam gemacht, s. *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, aus dem Italienischen von Burckhart Kroeber, München 1997, S. 148–152. Zur Kombinatorik als Schlüssel zu einer kosmologischen scientia universalis bei Kircher vgl. Leinkauf, *Mundus combinatus* (wie Anm. 73). – Zum spielerisch-kreativen Potential von Riepels „Verwechslungskunst“ grundlegend Leonard Ratner, *Ars combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*, in: Howard C. Robbins Landon und Roger E. Chapman (Hrsgg.), *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970, S. 343–363. Wir stützen uns mit der These einer fundamentalen Zeichenmobilisierung im 18. Jahrhundert (unter dem Einfluß der Wahrscheinlichkeitsrechnung) in erster Linie auf Sebastian Klotz, *Ars combinatoria oder „Musik ohne Kopfzerbrechen“*. *Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger*, in: *Musiktheorie* 14 (1999), S. 231–245.

⁷⁹ RSS I, S. 97.

Impressum:

Herausgeber und Medieninhaber: Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft.
Präsident Reinhold Purr, Präsident des Steiermärkischen Landtages, 8010 Graz, Herrengasse, Landhaus.
Redaktion: o. Univ.-Prof. emer. Dr. Wolfgang Suppan, A-8951 Pürgg 3.
Für den Inhalt ist der Autor verantwortlich.