Oliver Wiener, Würzburg

„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 Fux ist als Phänomen der Kanonbildung musikalischer Literatur beschreibbar. 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 anté 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 Conrad 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.

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. Auch hilft uns im Falle der im 18. Jahrhundert einsetzenden spezialisierten Literaturkanones (für unterschiedliche, sich spezialisierende Adressatengruppierungen) der Begriff der „Tradition“ nur wenig, ist der retrospektive selektierende (und


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.


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.


7 Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition [...] Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nötigen 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. Auch in Bezug auf den Texttyp erweist sich das Etikett Satzlehre, ja der Satzbegriff


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.\(^\text{10}\) 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) Kompositionslehre\(^\text{11}\) geplant gewesen sein. Im dritten Abschnitt ihres fünften Kapitels findet sich eine „Betrachtung über die Tonarten, Moden und Oktavengattungen der Alten“\(^\text{12}\), in der Scheibe Fux nicht nur als einen der wichtigsten Gewährsmänner der Modustheorie zitiert, 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 Werh] nach, anschätzbares Werck“\(^\text{13}\) beruft. Auf Riepels Kompositionslehre, die sich – viel

---


\(^\text{12}\) Ebenda, S. 385–463.

\(^\text{13}\) Ebenda, S. 388: „Skribenten, die, meines Bedünkens, sie [diese noch sehr verworrne 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 II Musico Testore, und nächst ihm Printz und Kircher, nebst noch einigen ältern, als Zarlino, Artusi, Aron und andere.“

\(^\text{14}\) Meinrad Spiess, Tractatus musicus compositorio-practicus ..., Augsburg (Johann Jacob Lotters Erben) 1745, Vorrede, sine pag.
intensiver, als bislang herausgearbeitet worden ist — auf Fux beruht, 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. Auch Kirnbergers Kritik bleibt im respektvollen Ton.


17Johann Philipp Kirnberger, Gedanken über die verschiedenen Lehrraten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss, 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.


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 scientiarum²⁰ hin zur Land-

---


schaftsmetapher beobachten. Dieser Ablösungsprozeß sei hier anhand zweier aussagekräftiger Zeugnisse skizziert. 1759 entwickelt der aufklärerische Fortschrittsideologe Johann Georg Sulzer seinen Kurzer Begriff aller Wissenschaften, indem er die Gelehrsamkeit mit einem Baum vergleicht, „der alle Jahre Zweige treibt, aus welchen hernach große Aeste werden“.

Mühllos läßt sich in dieser Ursprungsvision das Bild vom paradiesischen Baum der Erkenntnis und damit einer jener transformierten Ursprungsmynthen entdecken, die Hans Robert Jauß als Wunschbilder für historische Narrationen der Aufklärung herausgearbeitet hat. Bei Sulzer ist dieses Paradies, der Ursprung der Gelehrsamkeit, verlorengegangen, aber nicht durch menschliche Übertrachtung eines Gebots, sondern aufgrund des defizitären Status‘ menschlicher Wahrnehmung: Der Baum hat seine Samen ausgestreut, und allmählich sind so viele Bäume gewachsen, daß der Mensch den Ursprung und damit auch den Gesamtzusammenhang der Gelehrsamkeit aus den Augen verloren hat:


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

---


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


„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


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. 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. Praetorius 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 meistentheils anders werden müßten.“

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

---


beyde haben ihr Versprechen unerfüllt gelassen.\footnote{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 \textit{Kritischem Entwurf} veröffentlicht Joseph Riepel das fünfte Kapitel seiner \textit{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 gelehrtten 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 \textit{Academia}\footnote{33} an, der verdeutliche, „wie unvermuthet [...] einer [...] auf ein verhaftes Wespennest hinstrucheln“\footnote{34} kann. Aus dieser nicht ganz unbegründeten Angst heraus entzieht sich Riepel in mehrerelei 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

\footnote{32} Hiller, \textit{Entwurf – Erste Fortsetzung} (wie Anm. 30), S. 9.

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

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 welchen starken 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 Anspiegelungen 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


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 Murschhauer, 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.

---

⁴³⁹ Nürnberg 1658, Titelformulierung.


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 samtentlichen Regeln darauf schreiben kannst.

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. (4 Verūm 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.)

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 Unterrichtsräums der Gradus, in denen 1725 Fux ‘Schüler unter der Lehrer-Obervanz 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, Urbstadt.45 Erst hier scheint eingelöst, was Fux in Rekurs auf Plato und Cicero sagt: „non solum


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 (satinisch 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.


---

^{46} GrP, Praefatio, sine pag.


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


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


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 blossom Regeln behelfen 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 deral 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.\footnote{Ebenda.}


\textit{Tunc Musica aliunde non est nisi variatio: „Imitationen“ und Transformationen}

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)89 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.90 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 Oberstimmsatz 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 Kademz als an dieser Stelle nicht sachdienliches Moment


60 Diese „Instrumentierung“ ist explizit als Aktualisierungsnötigkei3 erläutert in RSS I, S. 464.

61 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 Quartenten und verminderte Quinten in dieser Konstellation gebräuchlich sind. Das Exempel büßt bei dieser Überladung durch didaktischen Nutzen seine imitatiorische trioassonatentartige Faktur und die Stringenz der Stimmführung ein.


Murschhauser

Riepel

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 Contrapunkt, 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. 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, bekritet 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

---

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


Spieß

Riepel


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.“


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.


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 legitimierte 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 erürt werden.


70 RSS I, S. 301–308. Riepel wendet das Verfahren auch auf Vierstimmmigkeit 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.).


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 Modualtion, 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.

Anbetracht der tabellarischen Fakultätsrechnung jene Horazverse, die Fux wortspielerisch im Hinblick auf das Modussystem zum Gebrauch in der Fuge anführt: „Est modus in rebus, sunt certi denique fines | quos ultra citraque nequit consistere rectum“. 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 möglich sayn zu wenig noch zu vil.“

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“", 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“", 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 theoretierten Praktiken jeweils unterschiedlich formieren. Mit dieser (im Rahmen eines noch umfassend geplanten


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

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

77 *RSS* I, S. 131.

Großprojektes) voll entfalteten Aufsplittung 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 aufgelöst“ fänd, 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.]“

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 Prättexten 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?


79 RSS I, S. 97.