

Rudolf Flotzinger (Graz)

Was neu war an *methodo nova ac certa* von Johann Joseph Fux

Der Repräsentant der Barockmusik in Österreich, Johann Joseph Fux, kann zwar als heute richtiger beurteilt und näher an das herangerückt gelten, wie er sich selbst gesehen haben mag (als Musiker, Komponist und Lehrer). Doch ebenso wahrscheinlich ist manch verbreitete Meinung über ihn fragwürdig und wurden selbst naheliegende Fragen noch nicht ernst genug gestellt. Als Einstieg diene vorerst der rezente Hinweis auf jene Stelle in der Widmung, mit der er wohl vor 1695 seine *Missa Sanctissimae Trinitatis* samt eingefügter Triosonate Kaiser Leopold I. überreichte.¹ Neben dem Anspruch auf Autorschaft dieser „frühen Früchte [s]einer Arbeit (fructus laboris mei primulos)“, indem er sich, zwar nicht mehr ganz jung, einen „frischgebackenen Autor“ nannte,² ist Weiteres wert zu bedenken: Mit dem Hinweis, der Kaiser habe „nicht erst einmal seine gütigen Ohren und Augen auf diese unedlen Sprösslinge, nämlich Noten, gerichtet (non semel benignas aures, et oculos deflexerit in ignobiles partus, seu notas)“, stellt Fux eine Beziehung zu Schriftlichkeit her, auch nimmt er, indem „auf allgemeinen Wunsch auf dem Titelblatt des umbenannten Werks erst jetzt ‚der heiligsten Dreifaltigkeit‘ geschrieben stehe (demum exigit omnium, quod SS^{mae} Trinitatis fronti operis neodicati inscriptus sit)“, den Ausdruck „Werk (opus)“ vorweg und bestätigt, dass jenes schon einige Zeit zuvor entstanden und anders benannt war, zugleich liefert er eine Grundlage für die verbreitete Anekdote seiner Entdeckung durch den Kaiser selbst.³ Die mit der Wiederholung, der habe „die Messe und ihren jungen Autor, noch Neuling der Kirchenmusik, schon einmal seines erhabensten Blicks gewürdigt (hanc Missam, et novellum authorem, sacrae musices Tyronem, quem Augustissima facie semel dignatus es)“ verbundene Bitte, er möge ihm gewogen bleiben, war erfolgreich: Fux hat bekanntlich bei Hofe neben seinem Amt als Schotten-Organist als Kirchenkomponist begonnen.

Mehrere spätere Texte⁴ werden ähnlichen Mustern folgen und nebstbei biographisch verwertbare Hinweise enthalten. Allein so wird nicht nur offenbar, dass Fux auch mit Eigenheiten unterschiedlicher Textformen vertraut war, sondern in den Jesuitenschulen zu Graz und Inngolstadt eine solide sprachliche Ausbildung genossen hatte. Besonders dürften in dem frühesten autograph erhaltenen Dokument über die zu erwartende Unterwürfigkeit hinaus zwei Diminutiva zu beachten sein: in primulos eine gewisse Diskrepanz zwischen der kleingeredeten Frucht seiner Mühe (labor) und dem Gewicht von opus liegen, weil in letzterem Wort schon seit der Antike bei Hand- und Kunstwerken auch ein metonymisches

1 Johann Ev. Habert / Gustav Adolf Glossner (Hrsg.), *Johann Josef Fux Messen* (= DTÖ 1), Wien 1894, S. 3; Rudolf Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumentation*, Graz 2015, S. 376.

2 Martin Eybl, „Triosonaten“, in: Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 167–201, insbes. S. 168; Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 88, 107.

3 Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 29ff., 34ff.

4 Ebd., S. 376–378.

„vollendet“ steckte.⁵ Nur wenige Jahre später wird Fux dann im Titel seiner *Concentus*⁶ die übliche Prestige-Bezeichnung *Opus primum* verwenden. In ähnlicher Weise könnte er mit novellus einen gewissen Unterschied zu novus (etwa im Sinn von: nicht ganz neu) meinen. Klar stellt er, worin für ihn ein Musikwerk bestand: in Noten als den eigentlichen Kindern (partus) des Schöpfers. Ob in handwerklich geprägten Improvisationen oder allein im Kopf entstanden, war schriftliche Fixierung schon vor einiger Zeit zu Unveränderbarkeit eines Werks⁷ gesteigert worden (vgl. Listenius ab 1533: „Musica poetica consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit“⁸). In methodischer Hinsicht ergibt sich, dass einerseits die Vielfalt an Informationen über die Beziehung von Autorschaft und Werkcharakter hinaus einer genaueren Beachtung von Fuxens Ausdrucksweise und Wortwahl geschuldet ist und andererseits eine Ausweitung dieser Einsicht gleichfalls weitere Momente für die Beurteilung seiner „Leistungen als Theoretiker und Komponist“, „seines pädagogischen Könnens“ und „des in gelehrtem Latein geschriebenen *Gradus ad Parnassum*“⁹ erwarten lässt.

Als Beispiel dafür sei aus den vielen Möglichkeiten der Annäherung an Fuxens Denken und Ansprüche allein anhand dieses Buchs die wohl verbreitetste mit ihm assoziierte Meinung gewählt: Er hätte insbesondere mit den später sprichwörtlich gewordenen „Fuxischen Gattungen“ eine Kontrapunktlehre geschaffen, die sich der Harmonielehre à la Jean-Philippe Rameau (ab 1722) entgegenstellen ließ, und er selbst habe dies als Neuerung in seinem Buchtitel angesprochen. Allerdings ist selbst in wissenschaftlichen Texten nicht immer ganz klar, was mit „dem“ bzw. „den“ *Gradus ad Parnassum* gemeint sei: das lateinische Original (1725), die deutsche Übersetzung von Lorenz Mizler (1742),¹⁰ eine von späteren in andere Sprachen oder eine der Bearbeitungen, in denen zunehmend gewisse Abschnitte fehlen. Die Aufdeckung dieser im Zuge der Rezeptions- und Forschungsgeschichte vorgenommenen Veränderungen und Berichtigung erfolgt durchwegs anhand besonderer Fragestellungen. Tatsächlich haben die Kürzungen vor allem die Grundlagen der Kontrapunktlehre überstanden, darunter die je bis zu fünf an Schwierigkeitsgrad und Stimmenanzahl zunehmenden Übungen (exercitia) für fünf Idealtypen (species), die ursprünglich kaum ein Drittel des

5 Belegstellen auch in: *Stowassers Lateinisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Wien 1936, S. 543.

6 *Concentus musico-instrumentalis in septem partittas, ut vulgo dicimus, divisus: dedicatus Iosepho Primo Romanorum Regi authore Joanne Iosepho Fux, sacrae Caesareae Majestatis musices compositore, Opus primum*, Norimbergae [...] M.DCCI.

7 Nicht dasselbe wie Individualität; vgl. Ludwig Finscher, „Die ‚Entstehung des Komponisten‘. Zum Problem Komponisten-Individualität und Individualstil in der Musik des 14. Jahrhunderts“, in: *IRASM* 6 (1975), S. 29–44.

8 Nicolaus Listenius, *Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comparata*, Wittenberg 1533.

9 Z. B. Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux. Persönlichkeit. Umwelt. Nachwelt* (= Jahressgabe 1979 der Johann Joseph Fux-Gesellschaft), Graz 1979, S. 12.

10 *Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae regularem, Methodo nova, ac certa, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata* [...] Joanne Iosepho Fux, Sacrae Caesareae, ac Regiae Catholicae Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Praefecto, Viennae Austriae [...] 1725. – *Gradus ad parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition Auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux, Weil. Sr. Kayserl. und Königl. Cathol. Majest. Carls des VI. Ober Capellmeister. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizlern, Der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig. Mit sieben und funfzig Kupfertafeln in Quart*, Leipzig, 1742. – Vgl. Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 342–351.

Gesamtumfangs des Buches (pag. 43–140 in 280) umfasst hatten und das Hauptgewicht der geplanten umfassenden Kompositionslehre kaum hätten tragen können.¹¹

Das Titelblatt [1*]¹² der *Gradus* ist so typisch barock wie informativ. Schon in seiner Studienzeit mag Fux eine von älteren Schriften in die Hände gefallen sein, deren Titel oder Inhalt auf seine eigene vorausweisen könnte.¹³ Die oberste Zeile blieb als Kurztitel erhalten, obwohl man sich nicht einmal über die Philologie des Worts *gradus* (Singular oder Plural; Bedeutung Schritt oder Stufe) einig war. Den für Benutzer wichtigeren Zweck nennen erst die Zeilen nach *sive / oder*: „Anleitung zur musikalischen Komposition anhand von Regeln nach einer neuen und sicheren Methode, die bisher noch nie in so klarer Ordnung veröffentlicht wurde.“ Die sichtlich auch als Werbung gemeinte Sequenz Funktion (Lehrbuch) – Ziel (Kompositionen) – deren Art (Regel-gerecht) – dessen Weg (Methode) leuchtet sofort ein, ist aber nicht eindeutig: Im Zentrum steht das Interesse an Kompositionen, deren Neuheit doch einerseits bei erstmaligem Auftreten selbstverständlich, andererseits von Können, Muster, Erwartung etc. abhängig ist. Ausdrücklich sind neu und Methode miteinander verbunden und ist letztere nicht gemäß dem griechischen Grundwort *hodós* (Straße [Ort], Reise [Handlung], Verfahren [metonymisch]) näher bestimmt, sondern bewertet (erfolgversprechend, neuartig dargestellt). Beide Momente gehorchen Regeln und pädagogischen Zwecken. Die abschließenden Autor- und Verlagsangaben erklären sich aus der Titel-Funktion und können hier ebenso übergangen werden wie die Widmung an den Kaiser [3*f].

Wie wichtig Fux (vielleicht von René Descartes' *Discours de la méthode*, 1637 angeregt) Methodik war, ist auch darin ersichtlich, dass er in der Vorrede an den Leser (*praefatio ad lectorem* [5*ff]) auf sie zurückkommt. Er beginnt die Begründung für sein Buch mit der Wiederholung einer in der Musikgeschichte nicht seltenen und von ihm selbst um 1718 mit ähnlichen Worten¹⁴ geäußerten Klage: dass „die Musik [als *ars*] fast willkürlich geworden sei, da sich Komponisten an keine Vorschriften mehr binden wollten (*musicâ ferè arbitrariâ factâ, Compositores nullis praeceptis, nullisque institutis obstringi volentes*“ [5*]) – womit er an der nicht erst seit Tinctoris (1477) verfochtenen Notwendigkeit von Regeln¹⁵ festhält, und dass es zwar hinreichend spekulative (theoretische) Schriften über Musik gebe, aber wenige über deren aktive (praktische) Seite; in denen gehe es nicht „um eine leichte Methode, nach der Anfänger behutsam fortschreiten und wie auf einer Leiter zum Vollbesitz dieser Kunst gelangen können (*methodo facili, qua pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis hujus adeptionem pervenire possent*“ [5*f]), da möge jeder der eigenen Sichtweise (*consilium*) folgen; aber seine „Intention ist Hilfestellung für mittellose Heranwachsende [wie einst er selbst] bei ihrem Wunsch, die Kompositions-Wissenschaft [vgl. später Haydn] zu erlernen (*institutum mei est, praesidium ferre adolescentibus ad hanc*

11 Einen gewissen Endpunkt bildet: Ernst Tittel, *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach J. J. Fux*, Wien 1959.

12 Die Angaben in eckiger Klammer beziehen sich auf das lateinische Original, dort unpaginierte Seiten mit Asteriscus *; deutsche Übersetzungen sind teilweise nach Mizler.

13 Z. B. Sigismund Salminger, [Einblattdruck] *Gradatio, sive scala principiorum, artis musicae, pro tyronibus. iam primum incipientibus. Ain Gesanglatter, darmit die anfänger der Musik leichtlich mögen in die kunst geführt werden*, Augsburg [c.1545]; vgl. Theodor Göllner bzw. Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts I–II* (= Geschichte der Musiktheorie 8), Darmstadt 2003, S. 265–272 bzw. 1994, S. 403–414.

14 Widmung der *Messa di San Carlo* an Kaiser Karl VI.; Flotzinger in *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 65, 377.

15 Vgl. Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1964, S. 5–8.

facultatem adspirantibus“ [vgl. Salminger¹⁶]). Deshalb habe er „schon vor Jahren darüber nachzudenken begonnen und weder Arbeit noch Mühe gescheut, eine einfache Methode wie die zu finden, mit der man selbst noch sehr Junge zunächst Buchstaben kennen, danach Silben lesen, Silben verbinden, und endlich lesen und schreiben lehrt („quapropter jam plures ante annos animo scrutari coepi, nulli neque labori, neque studio parcens in reperienda methodo facili, simili prorsus, qua tenera aetas primò literas noscere, post syllabizare, plures deinde syllabas conjungere, postremò legere, & scribere docetur“). Nachdem er „beim Gebrauch in eigenen Unterweisungen gesehen habe, dass damit Lernende innert kurzer Zeit unglaubliche Fortschritte machen, [...] will er] das während dreyßig Jahren, in denen er drei Römischen Kaisern dienen durfte, das durch ständige Nutzung Erfahrene und Erlernte [...] der musikalischen Welt getreulich vermitteln (Cùm enim eâ usus in dandis lectionibus advertissem, studiosos parvo temporis spatio mirabilem hac in arte progressum fecisse, [...] quidquid per triginta annorum propè continuam praxis, tribus A. A. Romanorum Imperatoribus inserviens [...] cum Republica Musica fideliter communicarem).“ [6*f]. Der Ausdruck „res publica“ war schon seit Jahrhunderten nach römischem Vorbild einfach für öffentlich verwendet, mehrfach spezifiziert und Monarchien gegenübergestellt worden. Also ist hier die Erwähnung der Kaiser assoziativer Natur, doch sind Fuxens „Republica Musica“ (1725) und Mizlers Übersetzung „Musikwelt“ (1742) willkommene Belege für Parallelen zu „res publica literaria“, die über Öffentlich- und Schriftlichkeit im 17. Jahrhundert zur freien Gelehrtenrepublik und im 19. Jahrhundert zu weiterer Idealisierung führen sollten. Übrigens spricht Fux nur hier einmal von Aufsteigen „wie auf einer Leiter / tanquam per scalam“, doch selbst bei der Anpreisung seiner Methode als leicht / facili [5*, s. Salminger u. a.] nur vom erzielbaren Lernfortschritt (progressum), weiterhin von Arbeit (labor) und liefert nebstbei wieder biographische Aspekte.¹⁷

Die angepriesene, doch nicht genauer bestimmte Methode ist dem Zusammenhang gemäß auf die Gesamtdarstellung und nicht nur gewisse ihrer Teile zu beziehen. Trotzdem dürften Missverständnisse, die zu den obenerwähnten Bearbeitungen führen sollten, von hier ausgegangen sein: einer Verbindung von Methode als Weg mit einer Bedeutung von gradus weniger als zielstrebiges Fortschreiten, sondern als Aufstieg, der vielleicht eher vom Parnass als Musenberg suggeriert, als von Fux intendiert oder wenigstens gestützt war. Dazu liefert er in der Praefatio keine Präzisierung nach, sondern eine andere Argumentationskette: wer (strebende Schüler, auch Anfänger = von Anfang an) auf dieser Straße wie (leicht, sicher, in kurzer Zeit) und wodurch (Übungen / lectionibus) wohin (Einsicht / ad artis hujus adeptionem) gelange. Dabei werden ihm zwar enge Bezüge zur Musik (aus und für sie, „pädagogisch-zweckmäßige Anlage und die Darstellung des Lehrstoffes“¹⁸) wichtiger gewesen sein als Leichtigkeit, doch konnten Missverständnisse nicht nur in Blick-Verengung auf bestimmte Abschnitte wurzeln, sondern ebenso sich äußern. Nicht zuletzt könnte die bis in jüngste Zeit allzu selten gestellte Frage nach der intendierten Kompositionslehre zum Teil sogar im Erfolg der erhalten gebliebenen Abschnitte begründet sein, indem er als Be-

16 Marie Luise Göllner, „Salminger“, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 22, London 2001, S. 169f.

17 Unter der Annahme, die Vorrede sei kurz vor Druckbeginn verfasst, führen die 30 Jahre zu 1694/95 als plausiblen Zeitpunkt für die obzitierte Widmung und den Beginn einer formellen Bindung an den Kaiserhof.

18 Hellmut Federhofer, „25 Jahre Johann Joseph Fux-Forschung“, in: *Acta musicologica* LII/2 (1980), S. 155–194, insbes. S. 192.

stätigung verstanden und nicht abgetan werden konnte. Auch mochte Rezeption sowohl die Bedeutung von Regeln anerkannt als auch *gradus* und Methode verknüpft haben, weil beides als zielführend gemeint sein und so einem Lehrbuch wie einer „bislang nie dargestellten“ Sache gerecht werden konnte.

Weder Fuxens Titel ist eine Einschränkung der „*methodus nova*“ auf bestimmte Abschnitte des Buchs noch diesem eine simple Analogie zu Lesen- und Schreiben-Lernen zu entnehmen. Wohl aber hat sich nun die Anzahl der Bestimmungsmomente für jene erhöht, ja ist zu ergänzen: Nicht nur sämtliche *species* sind mit Musterbeispielen versehen, sondern auch die abgestoßenen Kapitel waren das gewesen. Somit bietet sich bei der Suche nach einer eigenen Methode die einzige bisher je mit Fux in Zusammenhang gebrachte an: die aus der Antike stammende, durch den ‚Dreischritt‘ *doctrina* (*praecepta* / Lehre) – *exempla* (Beispiele) – *imitatio* (von Mustern) gekennzeichnete der Rhetorik und *Ars poetica*.¹⁹ Eigentlich allen Lernvorgängen zugrunde liegend, hat das Prinzip Nachahmung in entsprechenden Adaptierungen schon längst auch der Ausbildung von Künstlern gedient. Als spezielle „rhetorisch-pädagogische Tradition“ war sie im 16. Jahrhundert verstärkt aufgegriffen worden und fand im 17. nicht nur Eingang in die höheren Schulen (führte hier u. a. zum „Unterricht im Lateinischen als Muttersprache der Gelehrten“, zu lateinischen Stilübungen und Theaterformen, zeitigte „gelehrte Stufen des Sprechen- und Schreibenlernens“, und selbst „nichtliterarische Disziplinen“ bedienten sich ihrer „bewährten Formen zur Darstellung des Lehrstoffes oder zur Überprüfung der Kenntnisse“; kurzum: Sie war „als Bildungsdisziplin während der Barockepoche ein zentraler Faktor des literarischen Lebens“²⁰. In den *Gradus* war sie bislang nur als Verfahren zur Eruierung und Beurteilung möglicher Vorbilder angesehen worden. Dass jedoch auch Fux an eine umfassende Musik-spezifische Adaptierung gedacht habe, wäre vielleicht schon der Ansage in der Praefatio zu entnehmen gewesen, er „möchte lieber verstanden werden denn als Redner erscheinen (*malo etiam intelligi, quàm Orator videri*)“, und ebenso den Zentralbegriffen *doctrina* und *praecepta* daselbst: „*compositores nullis praeceptis [...] volentes sowie permultos, & doctrinâ, & auctoritate claros scriptores*“ [5*]. Das gilt es also weiterzuverfolgen.

Als eine frühe musikalische Adaptierung der „rhetorisch-pädagogischen Tradition“ kann die Orgelschule *Il Transilvano*²¹ des Minoriten Girolamo Diruta (I/1597, II/1609 u. ö.) gesehen werden. Sie könnte bei Fuxens Ausbildung benutzt worden sein, erinnert jedenfalls stark an ihn: ebenfalls zwei Teile, Dialog, Anspruch auf leicht und rasch erfolgreichen *vero modo*, Regeln, Übungen (*practica*) anhand eigener und fremder Musterbeispiele, die jeweils Prinzipien gelten und wichtiger sind als die mündliche Unterweisung (d. h. es ist Aktivität des Schülers gefordert), 2- bis 4-stimmige Beispiele für Intavolierung, zur Diminuierung sei nur ein guter Sänger und Kontrapunktiker in der Lage, Generalbass eher ein „fauler Schwindel“, Einschub einzelner Fragen in bestimmte größere Zusammenhänge. Als direkte Vorlage für Fux fungierte Diruta jedoch offenbar nicht. Im Unterschied zu den *Gradus* handelt dessen erster Teil allein über Spielpraxis (ebenfalls durch Vor- und Nachmachen), die später im

19 Rudolf Flotzinger, „Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux (1660?1741)“, in: *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 10 (1995), S. 92–115, insbes. S. 110f.

20 Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 44, 59, 241ff., 335, 348, 448, 472.

21 *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & instrumeti da penna [...] Nel quale facilmente, & presto s'impãra di conoscere [...] provando la verità, et necessità delle sue Regole [...]*, Venetia [...] MDXCVII. – Vgl. Carl Krebs, „Girolamo Diruta's *Transilvano*. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert“, in: *VjMw* 8 (1892), S. 307–388.

zweiten theoretisch unterlegt wird, während Fux Grundlagen des prosaischen ersten Teils²² im dialogischen zweiten zur Anwendung bringt und auch andere Ziele verfolgt, indem es um Kompositionen und nicht um deren Wiedergabe geht. Ob auch die Gegenüberstellung von *musica speculativa* und *activa* in der Praefatio generell so gemeint ist, bleibe offen, doch ist sie in der nachfolgenden Darstellung mehrmals zu beobachten. Sodann könnte allein aufgrund der Übereinstimmungen in den Titeln eine vorerst nicht klar zu bewertende Wirkung der *Schule der gebundenen Rede, die nach einer neuen und leichten Methode und Maßregel [...] einen Weg zu Eloquenz eröffnet* des Kölner Jesuiten Jakob Masen,²³ eines führenden Autors des Jesuitentheaters und Befürworters der um 1650 modischen *argutia*-Bewegung [*argutus* = geistvoll, spitzfindig] auf Fux vermutet werden (*gradus* ist hier eindeutig Plural, *palaestra* wörtlich als Ringschule Hinweis auf Komplexität der Ergebnisse?). Einer anderen und etwa zur gleichen Zeit ebenfalls zwecks Lehrbarkeit vorgenommenen Systematisierung sog. rhetorisch-musikalischer Figuren (z. B. Joachim Burmeister, *Hypomnematum musica poetica*, 1599²⁴) sollte später die auf seinem Lehrer Heinrich Schütz fußende Kompositionslehre von Christoph Bernhard (1627–92) entsprechen, die in Österreich unter verschiedenen Namen verbreitet war und gewiss zu Fuxens Hauptquellen gehört. Beim Vergleich letzterer „lässt sich zwar nicht in der Methode, wohl aber in der gleichen Zielsetzung vollkommene Übereinstimmung feststellen“²⁵. Diese Divergenz würde sich bereits erklären, wenn Fux seine neue Methode für die Kompositionslehre durch eine Verbindung verschiedener rhetorisch unterlegter und ungleich alter Erfahrungen gewonnen hätte. Voraussetzung wäre in diesem Fall, dass ihr keines der ersichtlich gewordenen Bestimmungsmomente widerspricht. Das trifft nun ebenso zu wie der kaum zu bezweifelnde Eindruck, dass alle Musterkompositionen in den *Gradus* den exempla jenes „Dreischritts“ entsprechen und weiterhin demselben Zweck der Befähigung zu schöpferischer Nachahmung (*imitatio*) dienen sollen. Ein solches Weiterwirken schiene nur in einem Rahmen möglich, dessen Momente klar musikbezogen sind (nicht so bei bloßer Projektion), sich in den *Gradus* schon bewährten und „in bislang unbekannter Art dargestellt“, doch im Zusammenwirken relativ neu sind.

Ohne Zweifel bilden die *Gradus* ein System von gewichteten Momenten und / oder gerichteten Schrittfolgen. Bereits diejenige von den allgemeinen Grundlagen (*naturegegebene* [*natura adjuvante*, 44], theoretische, mathematische etc.) im ersten Teil zu deren praktischen Anwendungen im zweiten ist pädagogischer Natur und einem Lehrbuch angemessen. Erst im zweiten Teil finden sich mehrfach Abfolgen, die – wie schon im Mittelalter von *cantor* zu *musicus* – als aufsteigend verstanden werden und zu Überbetonungen führen konnten: An erster Stelle die zunehmende Anzahl der Stimmen von zwei bis vier, denen zunächst drei Übungsfolgen (*exercitia*) mit je zwei bis fünf *Lectiones* gemäß den *Contrapuncti species* eins bis fünf (von *punctus contra punctum* bis *contrapunctus floridus*) gewidmet sind [pag. 45–140]. Unterschiedlichen Charakter besitzen sodann die Lektionen betreffend *Imitation*, *Fuge*, doppelten Kontrapunkt, *Modi*, *Geschmack* und *Stil*, in letzterem außerdem die Arten vom rein vokalen über den instru-

22 Zur Vermeidung von Verwechslungen steht hier Teil für originaliter liber für Abschnitt im Buch.

23 Jakob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae, Novam ac facilem tam concipiendi, quam scribendi quovis Stylo poetico methodum ac rationem complectitur* [...], 2 Tle., Coloniae 1654.

24 Hans-Heinrich Eggebrecht in: Ders., *Riemann Musik Lexikon. Sachteil*, Mainz 1967, S. 599f., 286–288.

25 Hellmut Federhofer, „Der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux und seine Vorläufer in Österreich“, in: *Musikerziehung* 11 (1957), S. 31–35, insbes. S. 32; Ders., „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 264–279.

mental begleiteten a cappella bis zum stilus mixtus aus vokalen mit instrumentalen Gruppen, und zuletzt auch die implizit kompositorisch wirksamen Werk-Gattungen. Trotz abnehmender Klarheit der Disposition – pag. 198/99 besitzt falsche und anschließend gleichbleibende Kolumnentitel²⁶ – steuern die letzten Abschnitte auf die musikdramatischen Formen als inhaltlichen Höhe- und formalen Endpunkt der Darstellung zu.

An einer den Sprachkünsten (rhetorica bzw. poetica) entsprechenden Lehrbarkeit der musikalischen Kunst hat Fux sichtlich nicht gezweifelt. Bei der Analogisierung in den *Gradus* entstand allerdings die Schwierigkeit, den besagten Drei-Schritt mit dem einfachen von den Grundlagen zu deren Anwendungen zur Deckung zu bringen. Zwar lägen gewisse Parallelen zwischen doctrina (praecepta) und musica theoretica (= I. Teil [42]) nahe, doch nicht mehr im gleichen Maß von musica practica im II. Teil und zugehörigen Übungen (exercitii) anhand von Mustern (exempla), d. s. vorliegenden Kompositionen, während die des Schülers nur mögliche waren, und die erwähnte Unterordnung der alten Methode für Überprüfungen unter die neue. Ziel des Lehrbuchs ist die Befähigung zu Kompositionen aller Gattungen, Arten und Funktionen, die – auch das ist dem Fux oft nachgesagten Vorwurf von Konservativität entgegenzuhalten – durch Offenheit und mögliche Neuheit charakterisiert sein sollten. Dass Fux musikalische Werke mit solchen anderer Künste als wenigstens gleichrangig betrachtete, ließ er wiederholt und dabei – man unterschätze die Parallelität des Ausdrucks Composition nicht – eine besondere Inklinatio zur Literatur erkennen: z. B. indem er das damalige Sprichwort „Orator fit, poëta nascitur“ wandelte zu „Musicus et poeta nascuntur“ [43]. Er meinte damit – wie in den *Gradus* und in Gutachten über Musiker mehrfach gefordert – die voraussetzende (von Gott / Natur geschenkte) Begabung und deren notwendige Pflege mit Fleiß und durch Übung (vgl. schon praefatio). Diese Schrittfolge erinnert abermals an die erwähnte rhetorische und liegt auch der dreiteiligen Generalbasslehre des Salzburger Johann Baptist Samber (*Manuductio ad organum, Continuatio und Elucidatio*, 1704–10) zugrunde,²⁷ in der die Notwendigkeit des Kontrapunkts so begründet wird: dass ein Komponist zu befriedigenden Leistungen „nur durch langwürige Mühe und Fleiß auch mit genauister Beobachtung der Grund-Regeln gradatim[!] gelangen kan und nicht allein die Fundamenta des regulirten Basses zu verstehen gnug ist“²⁸. Diese wörtlichen Übereinstimmungen sowie die Versicherung im letzten Satz des eigenen Traktats, der Schüler werde erfolgreich sein, wenn er „dies alles durch beständige Uebung sich angeeignet habe (assidua exercitacione in habitum, facilitatemque redactis [279])“, scheinen hinreichend zu bestätigen, dass Fux die Nutzung von Begabung als ein dem rhetorischen gegenüber gleichgewichtiges Prinzip und höchstwahrscheinlich seine *methodus nova ac certa* für die Kompositionslehre in einer vernünftigen Verbindung beider (zweimal sind es eigentlich drei durch zwei Schritte / gradus verbundene Elemente) gesehen hat.

Dass Fux in der Praefatio nicht als Redner hatte erscheinen wollen, enthielt nicht bloß einen kritischen Unterton, sondern korrespondiert damit, dass er ein enges Nebeneinander von orator und poëta sichtlich ablehnte (s. Sprichworte) und im weiteren Verlauf des Buchs neben einem musicus v. a. letzteren duldete (vgl. Rolle der Verschriftlichung für beide).

26 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-Brookfield 1992, S. 72–77.

27 Flotzinger, „Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux“, S. 96.

28 Zitiert nach Federhofer, „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich“, S. 274.

Das spricht auch gegen einen direkten Einfluss von Masen, d. h. dass diesem abermals nur ersten Blick erst ein weiterer gerecht wird: Versieht man diesen „Redner“ mit Adjektiven wie „modisch“ oder „spitzfindig“, findet der Unterton ebenso seine Erklärung wie Masens Rolle als bloßer Anknüpfungspunkt *ex negativo* für Fuxens Projektion sowie für seine Vorbehalte gegen die *argutia*-Bewegung und „Unordnung als Stilprinzip“ („typische Ordnungswidrigkeit“) in der österreichischen Literatur der Leopoldinischen Zeit,²⁹ zu denen er in der Musik noch immer Parallelen im Widerstand gegen Regeln diagnostizierte, die er mit seinem Buch zu bekämpfen trachtete. Das ist nicht allein in sachlichem Rahmen (v. a. Wirkungsgeschichten) zu würdigen, sondern auch von dynastisch-politischen Interessen zu verstehen. Hinweise auf eine engere Verbindung zum literarischen sog. *Concettismus* (dem „Versuch, die beobachtete Unordnung der konkurrierenden Ordnungsvorstellungen in einer neuen poetischen ‚ordentlichen Unordnung‘ aufzuheben“³⁰) finden sich jedoch nicht.

Dass Fux die sein Buch *Gradus* tragenden Termini nicht vereinheitlicht hat, hängt wohl auch mit unterschiedlichen Quellen zusammen und sein Umgang mit ihnen ist weniger inkonsequent als es den Anschein haben mag. Die Erwähnung der wichtigsten griechischen Autoren (Pythagoras, Euklid, Platon, Aristoteles, Aristoxenos, Ptolemeus) im ersten Teil entspricht der Rolle der Antike im Stoffaufbau des von ihm durchlaufenen jesuitischen Bildungskanon. Deutlicher auf die „rhetorisch-pädagogische Tradition“ verweist sodann, dass er nur einen Seitenblick auf zwei römische Schriftsteller zu werfen scheint: Alle Zitate nach Cicero hängen mit deren Doktrin zusammen (*Somnium Scipionis* [22], *De officiis* [33f], am deutlichsten *cum legunt Orationes bonas aut Poëmata probant Oratores & Poëtas* [240]), und Dramen Senecas [242] zählen zu ihren wichtigsten Mustern. Als einziger jüngerer wird der (ob seiner Einstellungen mit Masen vergleichbare) Modephilosoph Jean Baptiste Morvan de Bellegarde (1648–1734, zeitweise Jesuit) mit einem Beispiel von Lächerlichkeit³¹ zitiert. Anders verhält sich Fux in eigentlich musikalischer Hinsicht: Die theoretischen Grundlagen überantwortet er ein für alle Mal (erstes Wort in Cap. I/II und neben Aristoteles gestellt [1]) dem Paulaner Marin Mersenne (*Harmonie universelle* 1636/37), nicht etwa dem Jesuiten Athanasius Kircher. Im zweiten Teil erwähnt er mit Palestrina (Werke) und Gioseffo Zarlino (*Istitutioni harmoniche* 1558), Giovanni Maria Bononcini (*Musico pratico* 1673) und Angelo Berardi (*Documenti harmonici* 1687, *Miscellanea musicali* 1689) bekannte Namen, doch scheinen auch sie z. T. (da Einzelfragen betreffend) nur demonstrieren zu sollen, sozusagen auf dem Laufenden zu sein. Schütz und Bernhard (der übrigens über Bertali auch indirekter Schüler Carissimis war) bleiben ebenso unerwähnt wie v. a. die Vorbilder für den *species*-Abschnitt: Dirutas *Il Transilvano* (II/1609 u. ö.), Adriano Banchieris *Cartella musicale* (1614) und des 1585–96 am Grazer Hof tätig gewesen Ludovico Zacconi *Prattica di musica*, in deren II. Teil (1622) schon „sämtliche Fuxsche Arten in genauer Reihenfolge“ vorlagen.³² Also fehlen zwar genauere Quellenangaben zu allen wesentlichen Inhalten, doch

29 Genannt „österreichische Barockliteratur“; vgl. Dieter Breuer, „Abraham a Sancta Clara. Der Kaiserliche Prediger als Erfolgsschriftsteller“, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*, hrsg. von Herbert Zeman, Bd. 2, Graz 1986, S. 1335–1358, insbes. 1342; Ders., „Vivat Unordnung! Die österreichische Literatur im 17. Jahrhundert. Orte, Gestalten, Stilwille“, in: *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Herbert Zeman, Graz 1996, S. 221–258.

30 Breuer, „Vivat Unordnung!“, S. 253.

31 Bellegarde, *Reflexions sur ce qui peut plaire ou déplaire dans le commerce du monde*, Amsterdam 1690 (41709, S. 191); dankenswerter Hinweis von Mario Aschauer, Wien 2015.

32 Jeppesen, *Kontrapunkt*, S. 30f; Federhofer, „Der Gradus und seine Vorläufer“, S. 31.

korrespondieren diese mit Fuxens Biographie. Dass Kenner dieser Tatsachen nicht schon seit über 100 Jahren gefragt haben, worin denn die so betonte Neuerung eigentlich bestanden hätte, entspricht den alten Fehleinschätzungen, die eine genaue Trennung von Ursache und Wirkung bei den Reduktionen so erschweren.

Auffallend lang blieb auch unbeachtet, dass das Frontispiz der 1725 erschienenen *Gradus* von dem in Paris geborenen und seit 1716 als Wiener Hofmaler tätigen Jakob van Schuppen (1670–1751) stammt und ganz dessen monumentaler *Allegorie der Malerei* entspricht, dass außerdem das lang unbekannt gebliebene Bologneser Fux-Porträt (sichtlich als Hofkapellmeister) ebenso van Schuppen zuzuschreiben sein wird wie das schon länger bekannte wohl den Architekten Johann Lukas von Hildebrandt (1668–1745) darstellende. Nicht dass nun von einer Hinwendung zur Malerei auszugehen wäre und man sich Fux als in diese Spitze der vom Hof besonders geförderten Künste drängend vorzustellen hat, sondern sich schlicht als gleich hoch (ein)geschätzt. Daher liegt nahe, dass Fux sich sowohl durch van Schuppens Ehre als auch Bemühungen um eine Wiener Kunstakademie in der eigenen Steigerung der Lehrbarkeit musikalischen Schaffens von der persönlichen Aufgabe von deren Beförderung in den *Gradus* bis hin zur Annäherung an Akademisierung unterstützt gefühlt habe. Dass dabei pädagogische Absichten, ein möglichst hohes Maß an Vollständigkeit und Flexibilität wesentliche Rollen spielen mussten, liegt auf der Hand und wurde durch gewisse Erfolge bis in jüngste Zeit ja auch bestätigt. Sowohl die sachlichen Konzepte, die jeweils zu qualitätsvolleren Werken führen sollten, als auch die Unterschiede zwischen dem Buch (z. T. in Dialogform mit adaptierter Methode) und der durch den Hof beförderten Institution (deren Direktor Schuppen 1726 werden sollte) können nicht gegeneinander aufgewogen, sollten jedoch in der Folge entsprechend sichtbar werden: vom Unterschied zwischen persönlichen Studien (z. B. von Haydn oder Mozart) und kollektiv geprägtem Gebrauch bis zu ästhetischen Auswirkungen (z. B. fundierte Differenzierung der Künste oder der österreichische Zug zu musikalischer Autonomie).³³ Daher ist abermals kein Zufall, doch zwischen Ursache und Wirkung nicht zu unterscheiden, dass die schon bald nach Fuxens Tod (1741) einsetzenden Reduktionen der *Gradus* v. a. in Konservatorien (Akademien) außerhalb Österreichs erfolgten.

Ebenso nicht zufällig sind unter den Ausdrücken, die in den *Gradus* eine besondere Rolle spielen, auch solche, die schon eingangs in den Vordergrund getreten waren: auctoritas (Autorität, Vorbild guter und klassischer Autoren, z. B. Aristoteles primus autor [34], auctorum classicorum auctoritas [72], bonis auctoribus [106]); opus dient fallweise einer Qualifizierung. Adressaten sind „tyrones“ (tiro = Anfänger, seit dem Mittelalter v. a. Knaben). Fux unterscheidet vielfältiges Weitergehen – progressus / progredior, „in einer Sache“ oder „Lektion fortschreiten“ / „ad opus / lectionem / progrediamur“ [57, 73], „zur Tat schreiten / ergo ad opus pergamus“ [44], einen Schritt weitergehen / „ad rem ipsam partemque Operis secundum gradum promoveamus“ [42] u. ä. – von progressio für Tonfortschreitung (auch „motus, quatuor regulae cardinales“ [42, 44]; sogar gradus / Schritt, wenn dem saltus / Sprung gegenübergestellt [41]). Gewiss lagen dem Juristen Fux nicht nur Urteile (judicium über Muster, der Ohren über Intervalle und Harmonien [28, 34]), sondern auch Gesetze (der Kunst / artis [45]) in Form von Regeln und Vorschriften nahe. Besonders musste die Neuheit auffallen: weniger weil sie mit Fuxens Kompositionen nur selten assoziiert wurde (und wird),³⁴ sondern

33 Rudolf Flotzinger, „Dichter als Musikästhetiker? Die österreichischen Beispiele Franz Grillparzer und Adalbert Stifter“, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Aringer u. a., Wien 2019, S. 813–828.

34 Vgl. z. B. Wessely, *Johann Joseph Fux*, S. 10ff.; Federhofer, „25 Jahre Fux-Forschung“, S. 189–192.

weil er sie als „menschliche Begierde und Ergebnis von Änderungen (aliud systema necessitas / hominum [...] cupidita[s] in varietatem novitatemque“ [35]) sieht. In ihrer Tragweite oft übersehen wurde, dass die im Titel betonte Ordnung (ordo) dort sogar als ein Kennzeichen der *methodus nova* gemeint sein dürfte, sie als exakt best-qualifiziert („tam exacto ordine“) ist und jeder Unordnung gegenübersteht. Als explizit geordnet erscheinen u. a. „elementa arithmeticae“ [2], Konsonanzen („ordine naturali“ [115]), modi („est [...] antiquum chaos in ordinem redigere“ [221]). Gewissermaßen selbstverständliche Voraussetzung ist Ordnung nicht erst in Systemen, sie ist vielmehr unveränderliche Grundlage von Natur und Kunst („naturae artisque praeceptis inversis fundamentum“ [279]). Tonarten, Intervalle und Fortschreitungsarten behandelt Fux im Rahmen von „novo hodiernae musicae systemate“ [34, 35–42, 116], also durchaus in heutigem Sinn. Dass auch Schütz 1648 in seiner Vorrede an den Günstigen Leser der *Geistlichen Chormusik* u. a. von „Composition in guter Ordnung“, „Modell“ und einem „rechten Weg“ gesprochen hatte,³⁵ wird Fux ebenso wenig entgangen sein wie dessen lapidare Unterschrift „Author“. Das Interesse für und die Bedeutung von Methoden betreffend war nicht nur an Descartes zu erinnern, sondern wäre auch ein tieferes Eingehen auf den Aufschwung der (Natur)wissenschaften seit dem 16. Jahrhundert angebracht, der bekanntlich zur „industriellen Revolution“ führen sollte, nachgerade von „Erfindung“ von Entdeckung, Tatsache u. a. sprechen lässt, Schriftlichkeit, Buchdruck und die charakteristische Gelehrten-Korrespondenz in den Vordergrund rückte, Übernahmen bestimmter Begriffe nicht nur zwischen (z. T. neuen) Wissenschaften, v. a. aus Mathematik (Theorie, Hypothese) und Jurisprudenz (Faktum, Gesetz, Beweis, Natur) sowie von Methode, System u. a. in alle Richtungen und bis in die Alltagssprache hinein beförderte.³⁶ An derartige kulturhistorische Zusammenhänge muss gedacht werden: In ihnen kommt nicht nur dem neuen Weltbild des Musikersohns Galileo Galilei (* 1564) oder der Begründung der modernen Philosophie durch Descartes (* 1596) Bedeutung zu, sondern können auch hier als relevant angesprochene Schriften (*Gradus* inklusive) als Parallelen gelten.

Zur ursprünglich geplanten Anlage der *Gradus* ist nachzutragen: In der publizierten Version sollte außer der Kenntnis der Notenschrift („notularum figurae“ [44f]) je nach Alter und Zielsetzung der Schüler die Ausbildung zum Sänger und / oder Generalbass-Spieler bereits vorausgegangen sein. An jene erinnert sich Schüler Joseph mehrmals („wegen der Singbarkeit / cantandi / canendi ratione“ [52, 112, 142], „als ich die Gesangkunst erlernte, hörte ich / audivi, cum artem canendi addiscerem“ [55]), Fux war zeitlebens auch als Singlehrer tätig und hat dafür ein (nachträglich sogar entsprechend erweitertes) *Singfundament* geschrieben. Dass er dem Generalbass überhaupt reserviert gegenübergestanden und daher die Verwendung selbst in den zwei „Tutti“ überschriebenen Beispielen pag. 263–271 als inkonsequent anzusehen sei, wäre jedoch unhaltbar: Nicht erst nach der hier vorgelegten Herleitung der *methodus nova* und wegen des zweimaligen Schritts von Voraussetzungen bzw. Grundlagen zur jeweiligen Nutzung, sondern als Missverständnis der Ausdrücke *regularis* / *irregularis*, die auf die Einhaltung der jeweiligen Regeln zielen (z. B. betrachtete Antonio Bertali nach Giacomo Carissimi nur A-cappella-Satz ohne Generalbass als *regularis*³⁷ und gehörte er auch für Fux selbstverständlich zu gemischten bzw. großen Besetzungen und Gattungen). Daher wäre auch die Annahme ungerechtfertigt, die *Gradus* hätten von vornherein

35 Vgl. Hellmut Federhofer, „Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre“, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 157–170, insbes. S. 165f.

36 Vgl. David Wootton, *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution*, London 2015.

37 Federhofer, „25 Jahre Fux-Forschung“, S. 192.

nur bis dahin nicht systematisch dargestellte Inhalte behandeln sollen oder seien zunächst umfanglicher geplant gewesen und allenfalls während der Arbeit (aus Gesundheitsgründen) eingeschränkt worden. Damit würden sowohl die verschiedenen Funktionen der Teile als auch das Verhältnis zwischen schöpferischem Werk und Wiedergabe übersehen. Immerhin sollten sich Spekulationen über die Entstehung von Fuxens Schriften (vor bzw. nach etwa 1715) aber erledigt haben: Das *Singfundament* bildete sowohl biographisch als auch sachlich eine den *Gradus* vorangehende Stufe.

Als in den *Gradus* systemisch zu sehen ist, dass gewisse kompositionstechnische Momente (Stimmtausch, Transposition, Gegenbewegung, Umkehrung, Variation, Diminution etc.) anscheinend nur nebenbei innerhalb größerer Zusammenhänge (auch praktischer, z. T. Tempo) behandelt sind. Das erklärt sich nicht als abnehmende Planungssequenz ab einem gewissen Zeitpunkt während der Drucklegung, sondern eher als Behandlung je nach Wichtigkeit: z. B. Tonarten im Rahmen der Fugen [221ff.] oder Affekte im Rezitativ, und zwar charakteristischerweise nicht durch Aufzählung und Erläuterung sogenannter rhetorischer Figuren, sondern anhand einiger Prinzipien wie Notenwerte, Ausdrucksweise etc. und Beispiele von Zorn bis Liebe [276f.]; da ist eben Phantasie und Initiative des künftigen Komponisten gefragt. Ob man auch zunehmende Komprimierung des Textes wegen des bevorstehenden frühzeitigen Endes der Arbeit daran zu sehen hat, bleibe offen. Jedenfalls finden sich zuletzt und keineswegs zufällig im Zusammenhang mit Arien neben schon früher exemplifizierten musikalischen Mitteln, die hier ihren „eigentlichen Ort“ haben, nochmals bloß scheinbar unvermittelt einige Sätze zur Neuheit eingefügt bzw. zur Form-Gestaltung nachgetragen – gewiss weil sie Fux am Herzen lagen. Besonders fällt die Wiederholung zur Neuheit auf: er tadelt sie „keineswegs (novitatis studium quidem nequaquam reprehendo“) wohl nicht nur wegen der bei Kompositionen nötigen Trennung von Selbstverständlichkeit (erstmal Existierendes ist notwendig neu [vgl. 35]), sondern als endgültige Antwort auf die mit ähnlichen Worten wie eingangs wiederholte Klage, die Musik sei willkürlich (arbitraria) geworden und fast zu einem eitlen „Lustralopfer (lustrati mutationi subjecta“ [278]) verkommen, so dass „fallweise Musik [...] zu hören ist, in der die Regeln der Natur und der Kunst vertauscht [und] Grundlagen ihrem eigentlichen Zweck entfremdet sind (passim in musica [...] audimusque, ubi naturae artisque praeceptis[!] inversis fundamentum de loco proprio extrusum“ [279]). Weil er jedoch Anpassungen besonders bei Opern als angebracht ansah, hielt Fux sie für „notwendig (Musica temporis accomodanda est“ [279, vgl. Gluck!]). Dass dies später geradezu als Erlaubnis genommen wurde, ästhetische (Geschmack, Stil) und andere Abschnitte fallenzulassen, wird verständlich. Für die vorliegende zentrale Frage aber handelt es sich nicht nur um eine der gewichtigsten Kernaussagen, sie enthält eine letzte: Muster sollen helfen, aber die Phantasie nicht einschränken. Mit diesen Ausführungen rundet Fux seinen Traktat endgültig ab und betont ein letztes Mal dessen Zweck als Kompositionslehre. Im Sinne von beider Vollständigkeit sind auch die auf Form gerichteten Vergleiche nicht einfach als zu kurz oder lapidar abzutun, sondern als Veranschaulichungen methodischer Prinzipien zu verstehen: Ein Komponist muss Werke schaffen wie ein Schneider (sartor) im wörtlichen Sinne angemessene Kleider, und wie ein Baumeister (architectus) Häuser mit Fundament und Dach. Erst in diesem Sinne konnte Fux zuletzt den Schüler in die Eigenverantwortung entlassen, denn „wer einen guten vierstimmigen Satz beherrsche“, für den werde eine Komposition mit noch mehr Stimmen kein Problem sein („cui perfecti Quatricinii perficiendi potestas est, ad plurimum partium compositionem viam[!] jam stratum esse“). Nicht unterschätzt werden darf noch, dass der vorletzte Satz überhaupt nicht nur auf diese letzteren Zusammenhänge, sondern auf die Aufgaben aller Gattungen und die Verantwortung von Komponisten zu beziehen ist: Dass

„die Strenge der Regeln gar nicht so wenig abnimmt (de regularum rigore nonnihil remittitur“ [279]), gehört zur Abrundung des Lehrbuchs und ist nicht allein rhetorischer Natur. Erst von da zurückblickend wird das Fortschreiten, ja Aufsteigen seiner neuen Methode, ja die Offenlegung von deren Ansätzen zu Beginn und am Ende seines Traktats so recht sichtbar. Dass dies in Übersetzungen erschwert wiederzugeben war, mag dazu beigetragen haben, dass die *Gradus* besonders in der österreichischen Musik über Haydn, Gluck, Mozart und viele andere hinaus so vielfältig wie bis ins letzte Jahrhundert nachhaltig wirken sollten. Die angehängte Abschiedsfloskel bedarf keines Kommentars.

Der nur wenig ältere Universalgelehrte Johann Gottfried Leibniz (1646–1716) müsste für Fux ein idealer Gesprächspartner gewesen sein, als beide 1712–14 in Wien in Diensten der Kaiserinwitwe Amalia Wilhelmine standen. Nach dessen Gutachten *Grundriss eines Bedenkens von Aufrichtung einer Sozietät in Deutschland zu Aufnehmen der Künste und Wissenschaften* (1671) sei an Schriften erinnert wie: *Nova methodus discendae docendaeque jurisprudentiae* (1667) und *Nova methodus pro maximis et minimis* (1684), die auffällig bald nach Descartes (1637) und Masen (1654) ebenfalls eine *nova methodus* im Titel tragen und weitere Brücken zu Fux darstellen könnten; sodann sollten Leibnizens *Système nouveau de la nature et de la communication des substances* (1695) und schließlich die *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (1714) Fux sowohl inhaltlich wie zeitlich nahe gelegen sein. Unabhängig von Spekulationen über Einflüsse, ob aufgrund von Gesprächen (z. B. über „Sozietäten der Wissenschaften und Künste“ nach Berlin 1700) oder Publikationen, sind es abermals Worte von Neuheit bis Natur, die gleichartige „reformerische Tendenz“ und Ersatz „scholastischer Autoritäten [durch] die Gesetzmäßigkeit der Vernunft“³⁸, die ins Auge springen. Zwar würde die Suche nach näheren Anhaltspunkten noch weiter weg führen, doch ließen sich neue Tendenzen Aufgreifendes und später zu Mustern Gewordenes auch in Fuxens Kompositionen finden. Jedenfalls hat trotz inhaltlicher Beschränkung auch die vorgelegte Beschäftigung zu Ausweitungen und Vertiefungen geführt, die nicht als nur biographische abzutun sind, sondern Neuheitsansprüche durchaus rechtfertigen und in ein Pauschalurteil münden können: den umfassend gebildeten und tätigen Autor J. J. Fux als Frühaufklärer anzusehen.

Abstract

Since the first monograph by Ludwig v. Köchel about J. J. Fux (1872) music historiography has been successful in researching his biography, and as in recent decades sometimes his compositions can be heard (although few and always the same), we have also gained an impression of this side of his personality. But although his book *Gradus ad parnassum*, at least in principle, is known to many musicians and is often seen as complementing, with respect to musical counterpoint, the famous writings about harmony by J. Ph. Rameau, Fux's book is among the most misunderstood treatises on composition. This paper highlights many aspects that will change our present understanding of *Gradus ad parnassum*, beginning with the fact that Fux intended it as textbook for musical composition as a whole, starting with the question what he meant with a "new and safe method", as he stated on the titlepage. It is certainly not correct to assume that this "new method" only refers to the relatively short section about the famous Fuxian species of counterpoint but to the book as a whole. A close reading of the text reveals Fux's historical studies and his familiarity with contemporary intellectual discourses and literary publications. On the other hand, potential personal connections to contemporary artists and philosophers show us Fux as a very interesting personality: a real representative of the early Enlightenment.

38 Ernst R. Sandvoss, *Gottfried Wilhelm Leibniz. Jurist – Naturwissenschaftler – Politiker – Philosoph – Historiker – Theologe* (= Persönlichkeit und Geschichte 89/90), Göttingen / Zürich / Frankfurt 1976, S. 13f., 21ff., 17, 25.