

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Stefan Eckert

»... nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«

Gender-Metaphern in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst*

Die musiktheoretische Schriften Joseph Riepels (1709-1782) sind nicht nur für ihren Beitrag zur Satzlehre des 18. Jahrhunderts, sondern auch für ihre Dialogstruktur und Riepels eigenwilligen Sprachgebrauch bekannt. In der Tat, Riepels Traktate, die einem wirklichen Kompositionsunterricht ähneln und sich als lebhaftes Zwiegespräch zwischen einem Lehrer und Schüler entfalten, bestehen nicht aus einer Sammlung trockener Kompositionsregeln, sondern sie konfrontieren uns mit dem musikalischen Denken des 18. Jahrhunderts. Gender-Metaphern spielen eine große Rolle in Riepels Beschreibung von musikalischer Form. Während er, nicht unerwartet, den Dur-Moll Tonartenkontrast dem männlichen und weiblichen Geschlechtsunterschied gleichsetzt, erstreckt sich sein Gebrauch von Gender zur Erklärung von Musik auch auf andere Gebiete. Beispielsweise vergleicht Riepel den Effekt einer Komposition in Moll, die mit einem Dur-Akkord endet, mit einem Mann, der, nachdem er für eine lange Zeit den Geschichten seiner Frau zugehört hat, ihr dann einfach sagt: »Halt den Mund Frau«. Er bezeichnet eine bestimmte melodische Fortführung als »verkehrten Zwitter«, beurteilt Melodien in Bezug auf Gender und erklärt, »nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«, und er vergleicht nicht zuletzt die Hierarchie innerhalb einer Tonart mit der Rangordnung zwischen Männern und Frauen auf einem Bauernhof. Ausgehend von den Studien von Lakoff und Johnson betrachte ich Metaphern nicht einfach als unterhaltsame Art und Weise, um über Musik zu sprechen, sondern ich verstehe sie als Zeugnis dafür, wie soziale Strukturen in musikalische Strukturen eingebettet sind. Während stetige Strömungen der Zeit und ein größeres Verlangen für sprachliche Abstraktion, diese Verbindung zwischen musikalischen und sozialen Strukturen weggewaschen haben, bringen Riepels Schriften sie nachdrücklich zum Vorschein. In diesem Vortrag untersuche ich deshalb einen Moment in der Entstehung von Gender-Metaphern als Beitrag zur historischen Bewertung von musikalischen Konzeptionen.

The music theoretical writings of Joseph Riepel (1709-1782) are known not only for their contribution to eighteenth century compositional theory but also for their dialogue structure and Riepel's idiosyncratic language usage. Indeed, Riepel's treatises, which resemble actual lessons in composition and unfold as lively dialogues between a teacher and a student, render not stifled attempts in regulating musical composition but confront and engage us with mid-eighteenth century musical thought. Gender metaphors play a large role in Riepel's account of musical structure. While not unexpectedly he equates the major-minor key difference with the masculine-feminine opposition, his use of gender as a means of explaining music extends to other areas as well. For example, within his discussion of form he compares the effect of a composition in

minor that ends with a major chord to a husband who, after listening for a long time to his wife's stories, simply says to her "Shut up woman," and he identifies a particular continuation of a phrase as a "reversed hermaphrodite." He judges melodies in terms of gender, stating, for example, that "... only a womanly man would love such a softhearted melody." And, finally, he compare the relationships within a given key to the hierarchical relationship between the men and women working on a farm. Drawing on Lakoff and Johnson's work I argue that these metaphors constitute not simply "entertaining" ways of talking about music, but that they tell us something about how underlying social structures reside in musical structure. While the steady currents of time and the desire for greater linguistic abstraction have washed away the association between musical and social structures, Riepel's writings forcefully articulate these associations. This paper examines a moment in the formation of gender metaphors contributing to a historical appraisal of musical conceptions.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anfangsgründe; dialogue; Gender metaphors; Gender-Metaphern; Generalbass; Johnson; Lakoff; Riepel; social structures; soziale Strukturen; thorough bass; Zwiegespräch

Joseph Riepels musiktheoretische Schriften¹ sind nicht nur für ihren Beitrag zur Satzlehre des 18. Jahrhunderts, sondern auch für ihre Dialogstruktur und Riepels eigenwilligem Sprachgebrauch bekannt. Riepels Traktate, die einem wirklichen Kompositionsunterricht ähneln und sich als lebhaftes Zwiegespräch zwischen einem Lehrer, dem Præceptor, und dessen Schüler, dem Discantista, entfalten, bestehen nicht aus einer Sammlung trockener und praxisferner Kompositionsregeln, sondern sie konfrontieren uns mit dem musikalischen Denken des 18. Jahrhunderts. Riepel, der 1709 in einem österreichischen Dorfe nahe der Grenze zu Böhmen geboren wurde, starb 1792 in Regensburg, wo er seit ungefähr 1750 die Position eines Kapellmeisters² am Hofe des Fürsten von Thurn und Taxis innehatte. Obwohl Riepel die Universität Graz besuchte (er studierte dort Mathematik und Philosophie von 1735–36)³ lehnt er im Allgemeinen abstrakte Ansätze zur Erklärung von Musik, ganz besonders solche, die sich auf pythagoreische Konzep-

1 Riepels theoretisches Werk besteht aus zwei Traktaten, den (zehnbändigen) *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst* und dem (dreibändigen) *Harmonischen Sylbenmass* (vgl. Riepel 1996).

2 Weder die Einzelheiten von Riepels Anstellung in Regensburg noch der genaue Zeitpunkt seines Amtseintritts sind Eindeutig durch Dokumente belegt. Für eine Diskussion dieser Aspekte von Riepels Biographie vgl. Emmerig 1984, 33 f.

3 Ebd., 23.

te oder die philosophische Logik berufen, ab.⁴ Im Vorwort zum dritten Kapitel der *Anfangsgründe* beschreibt sich Riepel selbst als

[...] ein ehrlich und ehelich erzeugter Ländler, (aber NB. keiner von der neuerlichen Empörungsbrot,) oder Oberösterreichischer Bierwirths Sohn, im Dorfe Hörschlag, zum grünen Baum genannt, in meiner Jugend dem Feldbau, wie es im dasigen Gäu üblich ist, so gestreng habe obliegen müssen, daß ich mir getraue, in dieser Wissenschaft viele hochtrabende Gelehrte, Pharisäer, große und kleine Müßiggänger, u.s.w. weidlich zu unterweisen. Wir wären auch alle viel gesünder dabey.⁵

Tatsächlich bevorzugt Riepel auch in seinen Schriften einen praktischen Ansatz zur Musik, eine Vorliebe, die in der unterrichtsgleichen Struktur der *Anfangsgründe* und in Riepels Gebrauch von süddeutscher Umgangssprache und ausdrucksstarken Metaphern zum Tragen kommt. Auch Gender-Metaphern spielen eine bedeutende Rolle in Riepels Beschreibung von musikalischen Aspekten. Während er, nicht unerwarteter Weise, den Dur-Moll Tonartenkontrast mit dem männlichen und weiblichen Geschlechterunterschied gleichsetzt, erstreckt sich sein Gebrauch von Gender zur Erklärung für Musik auch auf andere Gebiete. In Anlehnung an die Studien von George Lakoff und Mark Johnson⁶ betrachte ich Metaphern nicht einfach als eine unterhaltsame Art und Weise, um über Musik zu sprechen, sondern als ein Spiegelbild sozialer und konzeptioneller Beziehungen, also als Zeugnis dafür, wie soziale Strukturen in musikalischen Strukturen eingebettet sein können. Obwohl der Strom der Zeit und ein größeres Verlangen für sprachliche Abstraktion die Verbindung zwischen musikalischen und sozialen Konstrukten weggewaschen haben, erlauben uns Riepels Schriften diese Verbindung in Worte zu fassen. Im Folgenden untersuche ich einen Moment in der Entstehung von Gender-Metaphern als Beitrag zum historischen Bewusstsein musikalischer Konzeptionen.

Im ersten Kapitel der *Anfangsgründe* bittet der Præceptor seinen Schüler um ein Beispiel-Menuett, das er im Laufe des Unterrichts eingehend analysiert und kritisiert und anhand dessen er den rhythmischen und metrischen Aufbau einer Melo-

4 In den *Anfangsgründen* vergleicht Riepels Præceptor seine Philosophiestudien mit »Mückenfangen im dichten Nebel«. Seinen Schüler warnt er, »das a) Einbildungsding, das Unding, das allmögliche Ding der Alchemisten, und vielhundert dergleichen Dinge mehr, haben mich so tumm und verwirrt gemacht, daß ich zur Musick beynahe auf ewig hätte untüchtig können werden.« (Riepel 1755, 52)

5 Riepel 1757, Vorwort (ohne Seitenangabe).

6 Vgl. Lakoff/Johnson 2000.

die erörtert. In diesem Zusammenhang verwendet der Lehrer Metaphern von Alter und Gender in Bezug auf den Tonumfang. Er findet das Beispiel seines Schülers zu hoch, was er mit »zu jung« gleichsetzt. Die Melodie eines Menuetts, so erfahren wir, muss einen gewissen »ernsthaften und mannbaren« Charakter haben.⁷

Im zweiten Kapitel, das sich mit dem harmonischen Aufbau von Menuetten, Konzerten und Symphonien beschäftigt, bezeichnet der Lehrer einen Akkord mit einer großen Terz (einen Durakkord) als männlich und ein Akkord mit einer kleinen Terz (ein Mollakkord) als weiblich.⁸ Der Discantista, der Schüler, führt die geschlechtsspezifische Identifizierung seines Lehrers weiter und mutmaßt über die Gründe für diese Gleichsetzung. Er glaubt, dass die »Terz major deutlicher oder verständlicher ist als (die) Terz minor«⁹, und stützt sich in seiner Begründung auf seinen Dienstherrn: »Denn die Männer (pflegt mein Herr oft ganz still und seufzend zu sagen) sind viel aufrichtiger und verständiger erschaffen worden als die Weiber.«¹⁰ Der Præceptor weist eine solche Begründung jedoch zurück: »Ey behüte! deswegen ganz und gar nicht; sondern weil die mit Terz minor in den Ohren viel sanfter und schmeichelhafter sind als jene.« Zusätzlich beruft er sich, in einer für Riepel recht untypischen Geste, auf eine historische Quelle und gibt an: »Zudem so habe ich nur einst diese Benennung bey einem zweyhundert-jährigen Lateiner gesehen.«¹¹

Im dritten Kapitel, begegnen wir einer weitere Gegenüberstellung von Dur und Moll: Nachdem der Discantista ein Beispiel in Moll mit einem Dur Akkord schließt, fragt ihn sein Lehrer, »warum schliessest du eine weibliche Tonart mit Terz major?«¹² Der Schüler, der sich in seiner Begründung auf seinen früheren Lehrer, den *Schulmeister in Monsberg* stützt, erwidert: »Mein Herr schließt ohne Ausnahme allzeit mit Terz major; wenn auch das ganze Præludium oder musikalische Stück eine halbe Stund gedaurt hat.« Wiederum lehnt der Præceptor die Sichtweise des Discantisten ab und er vergleicht dessen Standpunkt mit einer Situation im Haushalt des Herrn seines Schülers: »Das kömmt just so heraus, als

7 Riepel 1752, 7.

8 Riepel 1755, 33.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Riepel 1757, 71.

wenn seine Frau eine halbe Stund Historien erzählete, und er endlich auf einmal zu ihr sagete: Schweig still Weib!«¹³

Ähnlich wie Riepel, haben auch andere Theoretiker im 18. und 19. Jahrhundert Dur und Moll mit männlich und weiblich gleichgesetzt, und obwohl wir sie in wissenschaftlichen Abhandlungen vermeiden, sind diese Gender Metaphern auch heute noch Teil des allgemeinen Musikverständnisses. Während diese Verbindung immer noch Teil unseres Diskurses über Musik ist, eröffnet uns der Lehrer-Schüler Dialog in Riepels *Anfangsgründen* Einblick in Aspekte der sozialen Strukturen, die diesen Metaphern zugrunde liegen. In ihrem Buch *Leben in Metaphern – Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* vertreten George Lakoff und Mark Johnson die Ansicht, dass

die Metapher unser Alltagsleben durchdringt, und zwar nicht nur unsere Sprache, sondern auch unser Denken und Handeln. Unser alltägliches Konzeptsystem, nach dem wir sowohl denken als auch handeln, ist im Kern und grundsätzlich metaphorisch.¹⁴

Da wir uns unseres Konzeptsystems jedoch nicht bewusst sind, können wir ›merkwürdig‹ anmutende Vorstellungen und Aussagen aus historischen Quellen, in unserem Fall Riepels *Anfangsgründen*, als Katalysator dazu benutzen, um den konkreten Bezug zu erkennen, denn die historische Distanz gibt uns die Gelegenheit (oder fordert uns dazu heraus), darüber nachzudenken. Das Lehrer-Schüler Gespräch spiegelt den Unterschied zwischen dem alten und neuen Denken über Weiblichkeit und die Rolle der Frau und im 18. Jahrhundert wieder. Wie Donald G. Charlton in seinem Buch *New Images of the Natural in France* beschreibt, basierte bis ins 18. Jahrhundert die vorherrschende Sicht der Frau auf dem Buch Genesis: Gott erschafft Eva aus Adams Rippe, und Eva verführt Adam zum Essen der verbotenen Frucht. Dies macht Eva verantwortlich für die Vertreibung aus dem Paradies.¹⁵ Riepels Schüler, der vom Land kommt, scheint diese Position einzunehmen, wenn er Männer als »aufrichtiger und verständiger« als Frauen beschreibt. Der städtische Lehrer, auf der anderen Seite, betont die ›Sanftheit‹ der Frauen und schließt sich damit einer (im 18. Jahrhundert) ›neuen‹ Sichtweise an, die die Frau in erster Linie als nährenden Mutter betrachtet. Jean-Jacques Rousseau, einer der Hauptbefürworter dieser Sichtweise, beginnt *Emil oder Über die Erziehung* von 1762

13 Ebd.

14 Lakoff /Johnson 2000, 11.

15 Vgl. Charlton 1984, 158.

mit einem Aufruf zum Stillen und gegen das Wickeln.¹⁶ Anstatt ein neugeborenes Baby einer Amme zu übergeben, die es dann wickelt damit es sich nicht bewegen kann, ruft Rousseau Frauen dazu auf, selbst für ihre Kinder zu sorgen und sie zu stillen. Rousseaus Position hatte einen ganz praktischen Grund, denn in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden ganz besonders in den Städten weniger als ein Drittel aller Kinder von ihren Müttern großgezogen. Die meisten Kinder verbrachten ihre ersten Lebensjahre in der Fürsorge einer professionellen Amme ohne direkten Kontakt mit der Geburtsmutter. Abgesehen von Verletzungen und Tod durch Unachtsamkeit und Unfällen mussten ärmere Ammen oft mehr Kinder annehmen, als sie Stillen konnten, was dazu führte, dass viele Kinder verhungerten.¹⁷

Obwohl Riepels Lehrer und Schüler unterschiedliche Gründe für ihre Gleichsetzung von Dur und Moll mit männlich und weiblich angeben, sind sich beide einig, dass die Terz minor (Moll), dass ist die weibliche Tonart, der Terz major (Dur), der männlichen untergeordnet ist. Dies ist auch die Position Rousseaus, der, obwohl er die Bedeutung der Frau als Mutter und Erzieherin hervorhebt, nicht an einer emanzipierten und selbständigen Frau interessiert ist, sondern behauptet, dass »die Frau dazu geschaffen ist, zu gefallen und sich zu unterwerfen«. ¹⁸ Rousseau beschreibt die Pflichten einer Frau in erster Linie als »Gehorsam und Treue, die sie ihrem Ehemann, Zärtlichkeit und Fürsorge, die sie ihren Kindern schuldet«. ¹⁹ Riepels Præceptor unterstreicht die untergeordnete Rolle der Frau, wenn er die Hierarchie auf einem Bauernhof mit den Tonbeziehungen innerhalb einer Tonart vergleicht.²⁰ Im Zuge seiner Beschreibung der Tonika-Dominant-Beziehung vergleicht der Lehrer diese mit der Interaktion zwischen einem Meyer und seinem Oberknecht, die draußen auf dem Feld arbeiten oder eine Unterhaltung haben. Dieser Vergleich führt den Discantisten dazu, die hierarchische Struktur bei ihm zu Hause zu beschreiben:

Unser Meyer draußen, der auf dem Landgut von dem gnädigen Herrn Baron über die Hauswirtschaft bestellt ist, hat aber mehrere Leute, nämlich 1) einen Oberknecht, 2) eine Obermagd, 3) eine Untermagd, 4) einen Tagelöhner, 5) eine Unterläuferin, und überdieß

16 Rosseau 1971. Catherine Cole hat darauf hingewiesen, dass dieses neue Frauenbild, das Rousseau propagiert, auch musikalischen Niederschlag in Christoph Willibald Glucks Opern *Iphigénie en Aulide* (1774) und *Alceste* (1776) findet (vgl. 2003, 299 ff.).

17 Vgl. Senior 1983.

18 Rosseau 1971, 386.

19 Ebd., 415.

20 Vgl. auch Wheelock 1992.

noch muß ihm manchmal die schwarze Gredel seine Nachbarin ein klein Stück Landes weg-
arbeiten helfen. Allein der Herr Meyer ist allezeit der erste und letzte zur Arbeit, und unter
allen der fleissigste.²¹

Der Lehrer nimmt diese Ausführung sofort zum Anlass die Tonbeziehungen in-
nerhalb einer Tonart zu demonstrieren und er weist jedem Arbeiter auf der Farm
eine Tonstufe zu:

C ist also der Meyer, oder Grundton. G ist der Oberknecht; A mit Terz minor die Obermagd;
E mit Terz minor die Untermagd; F der Tagelöhner; D mit Terz minor die Unterläufferin; C
mit Terz minor ist sonst die Obermagd des Eb weil sie aber hier manchmal eben auch mit-
helfen kann, so wollen wir sie für die schwarze Gredel gelten lassen.²²

Alle Durakkorde sind männlich und alle untergeordneten Mollakkorde sind weib-
lich. Die Hierarchie innerhalb einer Tonart spiegelt die soziale Hierarchie auf
dem Bauernhof wieder. Beispiel 1 zeigt die ›Miniatur‹ des Lehrers, ein musikali-
sches Rollenspiel der beschriebenen hierarchischen Beziehungen.

Beispiel 1: Joseph Riepel (1755, 66 f.), ›Miniatur‹

Der ›Meyer‹ öffnet und schließt das Beispiel, er kontrolliert deutlich fast die Häl-
fte der zwanzig Takte langen Melodie. Während der ›Meyer‹ den Grundabsatz im

21 Riepel 1755, 66.

22 Ebd.

zweiten Takt²³ macht, ist der ›Oberknecht‹ für die Kadenz in Takt 4 verantwortlich. Die Rückkehr des Meyers‹ ist von vier kurzen zweitaktigen Einsätzen der ›Obermagd‹, der ›Untermagd‹, des ›Tagelöhners‹, und der ›Unterläuferin‹ gefolgt. Nach einer erneuten Rückkehr des ›Meyers‹ in Takt 15 schließt das Stück mit einer wiederholten Kadenz im Grundton, jedoch nicht vor einer kurzen Exkursion zur ›Schwarzen Gredel‹ (Takt 16), die hier für einen Moment aushilft um für Kontrast zu sorgen.

Der Præceptor und der Discantista benutzen jedoch auch die Konzeption des untergeordneten Weiblichen in ihrer Betrachtung des harmonischen Aufbaus eines Satzes. Inmitten seiner Erklärung der Tonstufen, die in einem Konzert berührt werden können, führt der Præceptor ein Beispiel an und erklärt, »Das ist ein verkehrter Zwitter«²⁴, und in einer Fußnote identifiziert er den ›Zwitter‹ als ›Hermaphrod‹.

Beispiel 2: Joseph Riepel (1755, 103), ›verkehrter Zwitter‹

Der Præceptor erklärt seinem Schüler, dies sei ein »verkehrter Zwitter«, da das *as* im zweit- und drittletzten Takt einen Schluss in c-Moll ankündige, die Melodie schließe jedoch in C-Dur. Der Præceptor betrachtet eine solche Melodieführung als fehlerhaft.²⁵ Ein Anfänger, der das nicht weiß, so begründet der Lehrer, könnte leicht die verminderte Septime *cis-b* (Bsp. 2: erste Zeile, letzter Takt; das *cis* ist mit einem Kreuz markiert), die zu d-Moll gehöre, mit einer verminderten Septime *h-as* beantworten wollen (Bsp. 2: zweite Zeile, drittletzter Takt; markiert mit doppeltem Kreuz); diese Melodiewendung bedeute jedoch eine Führung nach c-Moll, die dem

23 Das Beispiel steht im ›zusammengesetzten‹ Takt: Jeder notierte Takt besteht in Wirklichkeit aus zwei Takten.

24 Riepel 1755, 103.

25 Das Fonte ist eines von drei Fortführungsmustern die den zweiten Teil eines Minuets eröffnen. Riepel beschreibt Fonte mit »eine Quell zum runtersteigen« als absteigende melodische und harmonische Sequenz, die von der zweiten zur ersten Stufe herabsteigt (vgl. Riepel 1757, 43 ff.). Für eine ausführliche Beschreibung des Fonte vgl. auch Eckert 2004.

Fonte widersprüche. Der Præceptor verwirft das *as* als »verkehrten Zwitter«, da es nicht seine Implikation erfülle und im Zusammenhang mit einem Fonte unangebracht sei. »Wenn der Zwitter«, so erläutert er, »aber länger ausgedöhnt, und besser angebracht wird, so kann er die Ohren wohl noch auf eine zierliche Art betriegen.«²⁶ Beispiel 3 zeigt, wie dies erreicht werden soll.



Beispiel 3: Joseph Riepel (1755, 103), ›verkehrter Zwitter‹, Detail

Der ›Zwitter‹, der in Takt vier beginnt, ist als ›Zweytes Glied‹ markiert und schließt in c-Moll. »Er gefällt hundert Kennern«, erklärt der Præceptor, »mir aber hat er noch selten gefallen.«²⁷ Und er distanziert sich noch weiter von diesem ›neuen‹ Geschmack und erklärt: »Hieraus schliesse ich abermal, daß ich einen Naturfehler habe, und nicht recht harmonisch geboren bin.«²⁸ Obwohl der Præceptor die Möglichkeit einräumt einen ›Zwitter‹ zu benutzen, fühlt er sich selbst offensichtlich nicht wohl mit dem Vorhandensein des weiblichen in der männlichen Fortführung des Fonte. Die Reaktion des Schülers ist sogar noch aufschlussreicher. Er erzählt dem Præceptor:

Das Wort Zwitter habe ich neulich in unserm Wörter-Buch angetroffen, und meinen Herrn darum gefragt. Er spricht, es gebe unter Bäumen und Kräutern mehr dergleichen Gattungen; die Lilien hingegen seyen noch von einer anderweitigen Beschaffenheit, ec. Unter uns, sagt er endlich lächelnd, ist Zwitter ein Mensch, der auf beiden Achseln trägt.²⁹

Der Discantista, die sexuelle Konnotation des Zwitters hervorhebend, verwirft jedoch sofort diese Melodiewendung: »Allein ich kann einen solchen unharmonischen Schalk nicht leiden; folglich will ich auch (ohne *b*) bey meinem natürlichen und deutlichen Fonte bleiben«³⁰, und er stellt in Beispiel 4 ein ›wirkliches Fonte‹ vor.

26 Riepel 1755, 103.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd., 103 f.

30 Riepel 1755, 104.



Beispiel 4: Joseph Riepel (1755, 104), ›wirkliches Fonte‹

Angefangen mit dem ›verkehrten Zwitter‹, den der Lehrer als falschverstandene Fortführung und damit als Fehler identifiziert, steht ›Zwitter‹ für eine Melodiewendung, die, obwohl sie erwartungsgemäß in Dur gesetzt ist, in Moll erscheint und dadurch die männliche Phrase verweiblicht. Die Bemerkung »auf beiden Achseln tragen« des Discantisten hat eine offensichtlich bisexuelle Konnotation. Der Schüler scheint damit anzudeuten, dass der Zwitter sowohl eine Fortführung in die ›weibliche‹ Moll-Tonart darstellt, die jedoch gleichzeitig ihre ›männliche‹ Identität als Fonte erhalten will. Dies verwirft er, den für ihn lässt eine Melodie nur eine Interpretation zu. Er korrigiert das Beispiel um die ›unnatürliche‹ Wendung zu beseitigen.

Beispiel 5 gibt ein Adagio in g-Moll wieder, welches der Præceptor »erst vor 14 Tagen« gehört haben will. Begeistert beschreibt er, wie der Violinist die Verzierungen effektiv mit starkem Nachdruck gespielt habe, um dann gleich wieder die anderen Noten ganz delikate vorzutragen.³¹



Beispiel 5: Joseph Riepel (1755, 124), Adagio (Fassung Præceptor)

Da wir angesichts der wohlwollenden Beschreibung des Præceptors annehmen können, dass ihm die Komposition und der musikalische Vortrag gefallen haben, ist es interessant, dass er keine Gender-Metaphern bei seiner Beschreibung benutzt. Ganz im Gegensatz jedoch der Discantista, der erwidert:

31 Vgl. Riepel 1755, 124.

Das mag meinethalben wohl ein pathetischer Geschmack seyn; allein hier zu Land wollte ich denjenigen für einen rechten Weiberer halten, der einen so weichherzigen Gesang liebte. Denn der Hauptton selbst ist weiblich, und die darauffolgende Cadenz in der Quint ist auch weiblich.³²

Er lehnt die ›weibliche‹ Melodieführung des Adagios ab und geht sofort daran, eine akzeptablere Version (Bsp. 6) herzustellen.



Beispiel 6: Joseph Riepel (1755, 124), Adagio (›Korrektur‹ Discantista)

Anstatt den ersten Teil in d-Moll wie in Beispiel 5 schließen zu lassen, kadenziiert Beispiel 6 vor dem Wiederholungszeichen in B-Dur. Wie es der Fall war beim ›Zwitzer‹, die ›verweiblichte‹ Phrase, die der Discantista zurückweist, ist es eine Wendung in Moll, die eine erwartete Wendung in Dur ersetzt. Während seine aufgeklärte Haltung es dem Lehrer ermöglicht, eine solche Wendung zu akzeptieren, missbilligt der Schüler alles, was er für unangemessen hält. Dieser assoziiert eine ›unnatürliche‹ harmonische Fortführung mit einem ›unnatürlichen‹ Mann und kann so wenigstens die ›verweiblichte‹ Phrase loswerden und seine bedrohte Männlichkeit wieder zurückgewinnen.

*
**

In diesem Beitrag habe ich einen Augenblick in der Geschichte der Musiktheorie untersucht, in dem die Musik im Allgemeinen und Moll und Dur im Besonderen konkrete Bezüge zu sozialen und Gender-Hierarchien hat. Während die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Lehrer und Schüler in Bezug auf den Grund für die Assoziation von Moll mit weiblich eine Bedeutungsschicht aufdeckt, die verloren gegangen ist, hebt die Lehrer-Schüler-Diskussion hervor, wie die unterliegenden sozialen und geschlechtlichen Bezüge weiterbestehen. Die ›Merkwürdigkeit‹ (im besten Sinne) der *Anfangsgründe* hilft uns, besser wahrzunehmen, welche Spuren

32 Ebd.

dieser Metaphern immer noch in unserem konzeptionellen Musikverständnis fort-dauern, obwohl wir uns nicht mehr wohl damit fühlen, musikalische Zusammenhänge in solcher Weise zu beschreiben. In beiden Fällen, dem ›Zwitter‹ und dem ›Weiberer‹ ist es Moll, die weibliche Tonart, die in die Domäne des Männlichen eindringt. Obwohl der Præceptor Aspekte des Weiblichen in der männlichen Welt toleriert, erklärt er sie zu Ausnahmen und zieht sich auf patriarchalische Gender-Konstruktionen zurück. Solche Konstruktionen sind jedoch nicht statisch, sondern fließend und können neu konzipiert werden. Ein Beispiel aus der Vergangenheit kann also unserem Verständnis der Gegenwart nützen. In der Tat, Riepels *Anfangsgründe* bieten uns nicht nur Zugang zu einem Augenblick in der Entstehung dieser Konzeption, die gesprächsweise Vermittlung bewahrt die Mehrdeutigkeit und Widersprüche, die ein Teil dieser Konzeption sind.

Literatur

- Charlton, Donald G. (1984), *New Images of the Natural in France: A Study in European Cultural History 1750–1800*, Cambridge: Cambridge University.
- Cole, Catherine J. (2003), *Nature at the Opera: Sound and Social Change in France, 1750–90*, Ph.D., University of Chicago.
- Eckert, Stefan (2004), »Nun sind meine Ohren endlich doch einmal zu Hause.« – Riepels ›Monte‹, ›Fonte‹, und ›Ponte‹ und die Poetik einer Konvention des Galants«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten; Augsburg: Wißner, 145–152.
- Emmerig, Thomas (1984), *Joseph Ripel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis*, Kallmünz: Lassleben.
- Lakoff, George / Johnson, Mark (2000), *Leben in Metaphern – Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, 2., korrigierte Aufl., Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Riepel, Joseph (1752), *De Rhytmopoeia, oder von der Tactordnung (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, Cap. 1), Regensburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 17–99.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal, Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, [Cap. 2]), Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 103–237.

- Riepel, Joseph (1757), *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein, Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, [Cap.3]) Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 241–330.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, 2Bde., Wien: Böhlau.
- Rousseau, Jean-Jacques (1971), *Emil oder Über die Erziehung*, vollständige Ausgabe, in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts, Paderborn: Schöninghs.
- Senior, Nancy (1983), »Aspects of Infant Feeding in Eighteenth-Century France«, *Eighteenth-Century Studies* 16/4, 367–388.
- Wheelock, Gretchen (1992) »Schwarze Gredel« in Mozart's Operas: Tonal Hierarchy and the Engendered Minor Mode«, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991*, hg. von Rudolph Angermüller, Kassel: Bärenreiter, 274–284.

© 2022 Stefan Eckert

Eastern Illinois University

Eckert, Stefan (2022), »... nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«. Gender-Metaphern in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst*« [Gender metaphors in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst*], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 169–181. <https://doi.org/10.31751/p.223>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022