

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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

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

»Nun sind meine Ohren endlich doch einmal zu Hause«

Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte«
und die Poetik einer Konvention des Galants

VON STEFAN ECKERT

Im zweiten Kapitel seiner *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752–1768) beschreibt Joseph Riepel drei Fortführungsmuster für den zweiten Teil eines Menuetts.¹ Er nennt diese in Anlehnung an ihre Kontur »Monte«, »Fonte« und »Ponte« und diskutiert sie ausführlich in den darauffolgenden Kapiteln. Obwohl verschiedene Studien sie erwähnen, gibt es keinen wirklichen Konsens darüber, wie Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte« zu verstehen sind, oder was sie bedeuten. Wolfgang Budday,² Nola Reed³ und Robert Gauldin⁴ halten sie z. B. für spezifisch harmonische Fortschreitungen, während Elaine Sisman⁵ und Steven Jan⁶ sie nur als ein Ergebnis der melodischen Fortführung beschreiben.⁷ Hinzu kommt, daß – abgesehen von ihrer Klassifizierung – auch ihre Funktion im Zusammenhang mit dem »Galant« noch immer nicht erforscht ist.

In diesem Aufsatz konzentriere ich mich auf Riepels ausführliche Beschreibung von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« im zweiten, dritten und vierten Kapitel der *Anfangsgründe*.⁸ Ich schlage als Ausgangspunkt – wie bereits verschiedene andere wissen-

1 Joseph Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Frankfurt, Leipzig, und aller Orten Teutschlands, wo das erste Capitel von der Tactordnung zu haben ist 1755, S. 43 ff.

2 Vgl. Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel 1983, S. 77 ff.

3 Vgl. Nola Jane Reed, *The Theories of Joseph Riepel as expressed in his »Anfangsgründe zur Musicalischen Setzkunst« (1752–1768)*, Ph. D. Dissertation, University of Rochester 1983, S. 77 ff.

4 Vgl. Robert Gauldin, *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*, Prospect Heights, IL (Waveland Press Inc.) 1995, S. 92 ff.

5 Vgl. Elaine R. Sisman, *Small and Expanded Forms. Koch's Model and Haydn's Music*, *Musical Quarterly* 68/4 (1982), S. 444–475; dies., *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, MA (Harvard University Press) 1993, S. 80 ff.

6 Vgl. Steven B. Jan, *X Marks the Spot. Schenkerian Perspectives on the Minor-Key Classical Developmental Section*, *Music Analysis* 11/1 (1992), S. 37–53.

7 Leonard Ratner beschreibt Riepels *Monte*, *Fonte* und *Ponte* umfassender sowohl als funktionalen Bestandteil einer Komposition (Beginn des zweiten Teils, den Ratner auch *X Section* nennt) als auch als eine sequenzierende Fortschreitung (vgl. Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York [Schirmer] 1980, S. 213 ff.).

8 Riepel, *Tonordnung insgemein* (Anm. 1), S. 43 ff. und S. 58 f.; Joseph Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere. Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Frankfurt, Leipzig und aller Orten Teutschland, wo das erste und zweyte Capitel, wie auch die 3 Violinconcerte zu haben sind 1757, S. 1 ff. u. S. 81 ff. und Joseph Riepel, *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Augsburg 1765, S. 13 ff. u. S. 28 ff.

schaftliche Beiträge – die Annahme vor, daß Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte« sich einer eng verordneten Definition verweigern. In der Tat demonstriert Riepel anhand einer großen Anzahl von Beispielen eine Vielzahl von Veränderungen, die diese Muster eingehen können, ohne dabei ihre Identität zu verlieren. Riepels Verständnis von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« scheint deshalb am besten mit Hilfe von Wittgensteins Begriff der »Familienähnlichkeiten« erklärt: als ein »Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.«⁹ Darüber hinaus erlaubt uns Riepel durch seine Beschreibungen dieser und anderer Muster, Zugang zu der Poetik einer Konvention des Galants und ermöglicht uns dadurch, die Musik des mittleren achtzehnten Jahrhunderts von einem historischen Standpunkt aus zu hören und zu verstehen.

Joseph Riepel diskutiert »Monte«, »Fonte« und »Ponte« im Zusammenhang mit dem musikalischen Satzbau, den er als eine Kombination von musikalischen Einheiten von verschiedener Länge, bestimmten melodischen Inhalts und Schlußqualität versteht. Riepel unterscheidet dabei zwischen »Einschnitt«, »Absatz« und »Cadenz«. Obwohl sich diese drei im Sinne ihrer Schlußqualität klar voneinander unterscheiden – ein »Einschnitt« ist schwächer als ein »Absatz«, welcher wiederum weniger schlußkräftig als eine »Cadenz« ist –, hängt deren Identifizierung jedoch weit weniger von ihrer Definition, als vom musikalischen Zusammenhang ab. Riepel beschreibt sie in folgender Weise:

»[Præc.] Nun diese dreyerley Exempel muß du dir merken, so lang du lebst und gesund bist. Das erste, wobey Monte stehet, fängt nach der ☒-Cadenz in G, mit einem Schusterfleck an, welcher aber doch ein wenig varirt ist. Das zweyte (Fonte) macht nach besagter Cadenz einen Einschnitt in D Terz minor, um hiedurch eine Stufe tieffer wieder einen Grundabsatz, nämlich in C als dem Haupttone, zu formiren, und glücklich wieder nach Hause zur ☐-Cadenz zu kommen, das dritte (Ponte) hebt nach mehrbemeldeter Cadenz glatterdings wieder in G an, um zur ☐-Cadenz zurück zu kehren.«¹⁰

Und in einer Fußnote erklärt er, daß »Monte, Berg zum hinauffsteigen. Fonte, Brunn zum hinabsteigen. Ponte, Brücke zum hinübergang« bedeutet.¹¹

9 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York (Macmillan), 1953, S. 31 ff.

10 Riepel, *Tonordnung insgemein* (Anm. 1), S. 44. Eine kurze Bemerkung zu Riepels Symbolen: Das ausgefüllte Quadrat bedeutet ein »Absatz« oder eine »Cadenz« in der Tonika oder im Grundton, das leere Quadrat hat meist mit der Dominante zu tun. Im Gegensatz zu Koch, der für die letzteren den Begriff »Quintabsatz« oder »Quintcadenz« benutzt, nennt Riepel diese Absätze und Cadenzen »Aenderungs-Absatz« und »Aenderungs-Cadenz«, weil danach »allezeit eine Ausweichung des Tones geschieht« (Riepel, *Tonordnung insgemein* [Anm. 1], S. 36).

11 A. a. O., S. 36.

Bsp. 1a, »Monte« (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 43)

Bsp. 1b, »Fonte« (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 43 f.)

Bsp. 1c, »Ponte« (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 44)

Während Riepel im Falle von »Monte« und »Fonte« (Bsp. 1a und b) jeweils Schlußstufe und Fortsetzung unterscheidet – »Monte« besteht aus einem »Einschnitt« in F (Dur), der von einem »Aenderungs-Absatz« gefolgt ist, und »Fonte« aus einem »Einschnitt« in d (Moll) gefolgt von einem »Grundabsatz« –, besteht der »Ponte« (Beispiel 1c) nur aus einem einzigen »Grundabsatz« (» \square -Abs.«). Beispiel 2 faßt die Struktur der drei Muster noch einmal graphisch zusammen.

| | : 1ster Teil : | | : 2ter Teil : | | |
|--------------|-----------------|-------------------|-----------------|-------------------|-----------------|
| <i>Monte</i> | \square -Abs. | \boxtimes -Cad. | Einschnitt in F | \boxtimes -Abs. | \square -Cad. |
| <i>Fonte</i> | \square -Abs. | \boxtimes -Cad. | Einschnitt in d | \square -Abs. | \square -Cad. |
| <i>Ponte</i> | \square -Abs. | \boxtimes -Cad. | | \square -Abs. | \square -Cad. |

Bsp. 2, »Monte«-, »Fonte«-, und »Ponte«-Struktur (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, 43–44)

Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte« erscheinen also am Beginn des zweiten Teils in einem Menuett, nach einem starken Schluß in der Dominante, und besitzen eine klar ausgeprägte melodische Form und spezifische harmonische Ausrichtung.¹² Wie wir jedoch durch Riepels weiterführende Diskussion sehen werden, sind nicht alle diese Merkmale notwendig, um die Identität von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« festzustellen.

Nachdem Riepels »Præceptor« diese drei Fortführungsmuster vorgestellt hat, beginnt der »Discantista« – nach alter Gewohnheit – sie im Gespräch weiter zu ergründen.¹³ Dabei kreiert er eine Reihe von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« mit allen möglichen Veränderungen. Im folgenden werde ich mich der Einfachheit halber auf den »Monte« konzentrieren.

| | : 1ster Teil : | | : 2ter Teil : | | |
|-----|----------------|--------|-----------------|---------------------------|--------|
| (1) | ▣-Abs. | ▣-Cad. | Einschnitt in F | ▣-Abs. mit Schusterfleck | ▣-Cad. |
| (2) | ▣-Abs. | ▣-Abs. | Einschnitt in F | ▣-Abs. mit Schusterfleck | ▣-Cad. |
| (3) | ▣-Abs. | ▣-Abs. | Einschnitt in F | ▣-Abs. ohne Schusterfleck | ▣-Cad. |
| (4) | ▣-Abs. | ▣-Cad. | Einschnitt in F | ▣-Abs. ohne Schusterfleck | ▣-Cad. |

Bsp. 3, Veränderungen des »Monte«
(Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 45)

Bsp. 3 stellt seine Veränderungen des »Monte« dar, die alle möglichen Kombinationen von »▣-Cad.« oder »▣-Abs.« am Ende des ersten Teils und »▣-Abs.« oder »▣-Abs.« am Anfang des zweiten Teils erschöpft. Am auffälligsten ist, daß er in den letzten zwei Veränderungen die harmonische Sequenz wegläßt, so daß diese ohne Schusterfleck erscheinen. Später im selben Kapitel benutzt der »Præceptor« den »Monte«, »Fonte« und »Ponte« auch im Zusammenhang mit seinen Erklärungen zur Erweiterung der Melodie.¹⁴ Unter Beibehaltung von »Einschnitt« und »Absatz« dehnt er dabei den »Monte« bis auf sechzehn Takte aus. Im dritten Kapitel der *Anfangsgründe*, in dem die »Tonordnung insbesondere« ihren Platz hat, stellt der »Discantista« dem

12 Im Gegensatz zu vielen nachfolgenden Beispielen hat Riepels erster Beispiel-»Monte« interessanterweise keine aufsteigende Melodie. Wie Riepel im ersten Kapitel ausführlich darstellt, kann er jedoch mit einem aufsteigenden Baß harmonisiert werden (vgl. Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst: Nicht zwar nach arithmetischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst, De Rhythmpoeia, oder von der Tactordnung*, Regensburg 1752, S. 19).

13 Die *Anfangsgründe* dokumentieren Riepels Angaben zufolge den Kompositionsunterricht zwischen einem Lehrer, dem »Præceptor« und seinem Schüler, dem »Discantista«. Ich bin in meiner Dissertation ausführlich auf die Auswirkungen der Dialogform auf das Verständnis von Riepels Schriften eingegangen (vgl. Stefan Eckert, *Ars Combinatoria, Dialogue Structure, and Musical Practice in Joseph Riepel's »Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst«*, Ph. D. Dissertation, State University of New York at Stony Brook 2000).

14 Riepel, *Tonordnung insgesamt* (Anm. 1), S. 58 f.

›normalen‹ »Monte« – dem »Monte insgesamt« – den »Monte insbesondere« gegenüber.¹⁵ Der »Monte insbesondere« geht dabei nach einem »Einschnitt« in A-Dur zu einem »Absatz« in b-moll, also von der V. zur VI. Stufe. Während der Schusterfleck erhalten ist, ändert sich dabei der erste »Einschnitt«, der bisher bei allen Beispielen unverändert war.

| : 2ter Teil : | | | |
|---------------------------|-----------------------------|----------------|------------|
| <i>Monte insgesamt</i> | <i>Einschnitt</i> in G (IV) | ☒-Abs. (V) | ☒-Cad. (D) |
| <i>Monte insbesondere</i> | <i>Einschnitt</i> in A (V) | Abs. in b (vi) | ☒-Cad. (D) |

Bsp. 4, »Monte insgesamt« und »Monte insbesondere«
(Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insbesondere*, S. 3)

Im vierten Kapitel – den *Erläuterungen zur betrüglischen Tonordnung* – beschäftigen sich Lehrer und Schüler mit der Frage, wie weit »Monte« und »Fonte« veränderlich sind, ohne ihre Identität zu verlieren. Der »Discantista« berichtet nämlich, daß »die Schusterflecke, nämlich sowohl dein *Fonte* als *Ponte* in viel Orten und zwar in musicalischen Hauptprovinzen schon lang so verruffen wären, wie eine falsche Münz; sie mögen ausgedehnt oder kurz sein.«¹⁶ Da ihm der »Præceptor« zustimmt, fährt er fort: »Aber da hat es ja mit der Composition eine End; wie kann man sonst was ausführen?« »Was kleinlaut seyn?«, erwidert der »Præceptor«, »das wäre ja die rechte Höhe! Wenn du tausend Jahre lebtest, und alle Jahr tausend Concerten setzen solltest, so hättest du immer noch einen unzahlbar Überfluß an Figuren und Wendungen ohne hierzu einen einzigen ... Schusterfleck zu brauchen.«¹⁷ Zuerst macht der »Discantista« einen »Monte« mit »Schusterfleck«. Danach verändert er »Monte« zusammen mit seinem Lehrer über dreißigmal, zuerst ein-, dann zwei-, drei- und schließlich vierstimmig.

| : 2ter Teil : | | | |
|---------------|------------------------|--------|---|
| | <i>Einschnitt</i> in F | ☒-Abs. | <i>Monte mit Schusterfleck</i> |
| No. I | <i>Einschnitt</i> in F | ☒-Abs. | <i>Monte ohne Schusterfleck</i> |
| Nr. II | <i>Einschnitt</i> in F | ☒-Abs. | erweitert mit ☒-Abs. |
| No. III | <i>Einschnitt</i> in F | ☒-Abs. | mit Erweiterung mit Sequenz (offenes Ende) |
| [No. IV] | <i>Einschnitt</i> in F | ☒-Abs. | mit Erweiterung (offenes Ende) |
| [No. V] | <i>Einschnitt</i> in F | ☒-Abs. | erweitert durch eine absteigende Sequenz, die wahrscheinlich zum ☒-Abs. oder ☒-Cad. führt |

Bsp. 5, Veränderungen des »Monte«
(Riepel, *Erläuterungen zur betrüglischen Tonordnung*, S. 13–14)

¹⁵ Riepel, *Tonordnung insbesondere* (Anm. 8), S. 3.

¹⁶ Joseph Riepel, *Erläuterung der betrüglischen Tonordnung* (Anm. 8), S. 12.

¹⁷ A. a. O., S. 12.

Die ersten fünf Veränderungen, deren Struktur in Bsp. 5 graphisch wiedergegeben ist, behalten alle den ersten »Einschnitt« in F-Dur bei. Veränderung I hat keinen »Schusterfleck«, in No. II ist nach dem » \boxtimes -Abs.« noch eine Erweiterung angehängt, die mit einem » \boxplus -Abs.« aufhört, No. III und IV sind nach dem jeweiligen Absatz erweitert und brechen ab, bevor ein anderer Absatz erreicht ist, und Veränderung V, die durch eine absteigende Sequenz erweitert ist, bricht kurz vor einer erwarteten Ankunft in der Tonika mit » \boxplus -Abs.« oder » \boxplus -Cad.« ab. Die folgenden Veränderungen beinhalten Absätze in D-Dur, E-Dur und A-Dur, die zwei- und dreistimmigen Beispiele harmonisieren die einstimmigen Melodien oft mit waghalsig chromatischen Gängen, die alle harmonischen Erwartungen zum Schweigen bringen. Manche dieser Beispiele verwirft der »Præceptor«, weil er sie zu ekelhaft findet, doch viele finden seine Zustimmung.

Betrachten wir alle Veränderungen des »Monte«, sind wir mit der Tatsache konfrontiert, daß der »Monte« sich nicht einfach in bezug auf seine Kontur oder harmonische Orientierung bestimmen läßt; dies gilt übrigens in Übertragung auch für den »Fonte« und »Ponte«. Während bestimmte Aspekte der einzelnen Fortführungsmuster erklärt werden können, können wir sie jedoch nicht einwandfrei definieren, sondern nur durch eine Reihe von Beispielen exemplifizieren. Solch eine Situation kann vielleicht am besten durch den Begriff der »Familienähnlichkeit« des Philosophen Ludwig Wittgenstein erläutert werden. Wittgenstein benutzt den Begriff »Spiele« als ein Beispiel und schreibt:

»Betrachte z. B. einmal die Vorgänge, die wir ›Spiele‹ nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele, u. s. w. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: ›Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht Spiele.‹ – sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. ... Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.«¹⁸

Wittgenstein argumentiert, daß wir mehr über Spiele wissen, als wir erklären können, und daß wir – wenn wir ein einzelnes Spiel beschreiben – Grenzen ziehen, die einige andere Spiele ausschließen. Solch eine Beschreibung ist jedoch nicht nutzlos; sie bringt ein Konzept hervor, daß in speziellen Fällen benutzt werden kann. Doch sie schränkt auch unser generelles Verständnis von »Spielen« ein. Da es unmöglich ist, alle Spiele zu beschreiben, muß die abstrakte Idee von Spielen im allgemeinen durch die Benutzung von Beispielen erklärt werden. Wittgenstein sagt darüber:

»Und so erklärt man etwa, was ein Spiel ist. Man gibt Beispiele und will, daß sie in einem gewissen Sinn verstanden werden. – Aber mit diesem Ausdruck meine ich nicht: er solle nun in diesen Beispielen das Gemeinsame sehen, welches ich – aus irgend einem Grunde – nicht aussprechen konnte. Sondern: er solle diese Beispiele nun in be-

¹⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Anm. 9), S. 31 ff.

stimmter Weise verwenden. Das Exemplifizieren ist hier nicht ein indirektes Mittel der Erklärung, in Ermanglung eines Bessern. Denn mißverstanden kann auch jede allgemeine Erklärung werden. So spielen wir eben das Spiel. (Ich meine das Sprachspiel mit dem Worte ›Spiel‹).«¹⁹

Ich glaube, daß Riepels vielgestaltiges Verständnis von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« in ähnlicher Weise zu verstehen ist. Zwar können individuelle Erscheinungen der Fortführungsmuster klar beschrieben werden, diese Beschreibungen haben jedoch nur momentane Geltungskraft. Das bedeutet nicht, daß solche Erklärungen nicht ihren Platz haben, sie umfassen jedoch nicht die ganze Komplexität aller »Monte«, »Fonte« und »Ponte«. Eine Erklärung schafft ein Bezugssystem, in welchem ein generelles Verständnis stattfinden kann. Die Komplexität der einzelnen Konzepte kann jedoch wirklich nur verstanden werden, wenn alle einzelnen Beispiele und Erklärungen zusammen in Betracht genommen werden.

In den *Anfangsgründen* diskutiert Riepel »Monte«, »Fonte« und »Ponte« als funktionelle Elemente der Musik. In der Tat: In einer zweiteiligen Komposition wie dem Menuett funktionieren sie als Fortführungsmuster für den Beginn des zweiten Teils nach dem Wiederholungszeichen. Da diese Fortführungsmuster eine spezifische Funktion in einer Komposition haben, ist ihre Anwesenheit, Abwesenheit oder veränderte Erscheinung für den Hörer von Bedeutung. Riepel spricht dies an, wenn er den »Præceptor« über die Implikation eines veränderten »Monte« oder »Fonte« nach dem erstmaligen Einschnitt sprechen läßt.²⁰ Er legt dadurch nicht nur nahe, daß solche Veränderungen vom Publikum erkannt werden, sondern daß sie auch dazu dienen, diese Muster unterhaltsam zu machen. Durch seine Diskussion von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« ermöglicht Riepel uns, einige stilistische Merkmale, die den Galanten Stil mitbestimmen, zu erkennen und zu verstehen. Dies wird besonders klar, wenn Lehrer und Schüler nach »Monte«, »Fonte« und »Ponte« auch noch »Stieglitz«, »Spatz« und »Pfau« diskutieren (Bsp. 6 gibt deren Struktur wieder).

| | : 1ster Teil : | | : 2ter Teil : | | | |
|------------------|----------------|--------|------------------------|--------|--------|--------|
| <i>Stieglitz</i> | ☒-Abs. | ☒-Cad. | | | ☒-Abs. | ☒-Cad. |
| <i>Stieglitz</i> | ☒-Abs. | ☒-Cad. | | | ☒-Abs. | ☒-Cad. |
| <i>Spatz</i> | ☒-Abs. | ☒-Cad. | <i>Einschnitt in F</i> | | | ☒-Cad. |
| <i>Pfau</i> | ☒-Abs. | ☒-Cad. | ☒-Abs.(G) | ☒-Cad. | ☒-Abs. | ☒-Cad. |

Bsp. 6, »Stieglitz«, »Spatz« und »Pfau«
(Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 50–51)

Während die letzteren eher ironisch gemeint sind, da der »Præceptor« die meisten Beispiele als unsinnig verwirft, so bleibt doch die Idee erhalten, bestimmte musikali-

19 A. a. O., S. 34.

20 Vgl. Riepel, *Erläuterung der betrügerischen Tonordnung* (Anm. 8), S. 13 ff.

sche Gänge in ihrer Funktion zu bestimmen. Obwohl Riepel der einzige Theoretiker ist, der in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts spezifisch funktionale Muster des galanten Stils zur Diskussion stellt, lädt sein Theoretisieren uns ein, selbst anhand des Repertoires ähnliche Muster zu bestimmen und auch weitere Veränderungen von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« zu erkennen. Ein solcher historischer Ansatz kann uns dann helfen, den Reichtum des galanten Stils besser kennenzulernen, und erlaubt uns, diese Musik möglicherweise so zu hören, wie Zeitgenossen sie wahrgenommen haben. Dadurch bietet er uns einen Zugang zum historischen Hören und Verstehen des »Galants« und seiner oft so geringgeschätzten Musik.

© 2004 Stefan Eckert (seckert@eiu.edu)

Eastern Illinois University

Eckert, Stefan (2004), »Nun sind meine Ohren endlich doch einmal zu Hause«. Riepels ›Monte‹, ›Fonte‹ und ›Ponte‹ und die Poetik einer Konvention des Galants« [“Now my ears are finally at home”: Riepel’s “Monte”, “Fonte” and “Ponte” and the poetics of a galant convention], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 145–152.
<https://doi.org/10.31751/p.301>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Fonte; Josef Riepel; Ludwig Wittgenstein; Monte; play; Ponte; Spiel

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024