

Zwischen Kontrapunkt und Kritik an der mathematischen Musikanschauung: Johann Matthesons Melodielehre im *Vollkommenen Capellmeister*

MATSUBARA Kaoru

Universität der Künste Tokio, Tokio / Universität Zürich, Zürich

Einleitung

Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit der Melodielehre im *Vollkommenen Capellmeister* [1] Johann Matthesons (1681–1764) im Zusammenhang mit der Darstellung der Kontrapunktlehre und der Kritik an der mathematischen Musikanschauung. Nach der Veröffentlichung einiger Abhandlungen über den Generalbass in den frühen 1730er Jahren konzentrierte sich Mattheson auf die Melodielehre und publizierte 1737 eine Abhandlung mit dem Titel *Kern melodischer Wissenschaft* [2]. Diese Abhandlung war mit einer geringfügigen Revision im zweiten Teil und in einem Abschnitt des dritten Teils in Matthesons Hauptwerk der *Vollkommene Capellmeister* enthalten, das zwei Jahre später veröffentlicht wurde. Matthesons Melodielehre gründet sich auf das „unmaaßgeblich[e]“ (I-1-6) Prinzip, d. h. „Alles muß gehörig singen“ (I-1-6) und „alle Music ist Melodie, und muß auserlesene Melodie seyn“ (I-2-35). Außerdem argumentiert Mattheson mit der Idee „edle Einfalt“ (II-5-26), dass die schöne Melodie leicht, deutlich, fließend und lieblich sein soll [3].

Matthesons Melodielehre ist zwischen der traditionellen Kontrapunktlehre und der Harmonielehre im Allgemeinen angesiedelt. Die Interpretation, dass die Melodielehre sich von der Kontrapunktlehre zu befreien versucht, gründet sich auf Matthesons Begeisterung für die „Natur“, die der schwierigen künstlichen Kontrapunktlehre widerspricht [4]. Unter den zahlreichen Studien über Matthesons musiktheoretische Schriften versuchen die Studien von Birger Petersen (-Mikkelsen), die sich vor allem mit der Bedeutung der Melodielehre von Mattheson beschäftigen, mit dem Begriff des Paradigmenwechsels von Thomas Kuhn Matthesons Melodielehre in der Musiktheoriegeschichte darzustellen [5]. Nach Petersen (-Mikkelsen) scheint die Melodielehre selbst im Gegensatz zur Kontrapunkt- und Harmonielehre zwar keine historische Kontinuität zu besitzen. Aber Mattheson erwähnt mehrmals im *Vollkommenen Capellmeister* die Namen früherer Musiktheoretiker und ist sich der historischen Position seiner eigenen Abhandlung immer bewusst. Sein Ziel war nicht, die traditionelle Ordnung des Kontrapunkts aufzuheben, sondern seine Melodielehre zu entwickeln, um sich der historischen Kontinuität zu stellen. Petersen (-Mikkelsen) schlägt vor, dass es nicht die Melodielehre ist, die der historischen Kontinuität fehlt, sondern unser Weg eines Verständnisses der Melodielehre als Paradigmenwechsel.

Petersens stellt die Behauptung auf, dass Matthesons Melodielehre keine Diskontinuität mit dem Vergangenen aufgrund eines Paradigmenwechsels, sondern eine „Gewichtsverlagerung in der Anschauung und Bewertung der musikalischen Parameter“ war [6]. Diese Behauptung bestätigt die Koexistenz der Melodie- und der Kontrapunktlehre in einer einzigen Abhandlung.

Wie unten gezeigt wird, schlägt Mattheson vernünftigerweise eine Brücke zwischen den Erzählungen über die Komposition der einstimmigen Melodie (zweiter Teil des *Vollkommenen Capellmeisters*) und der vielstimmigen Musik (dritter Teil). Einige Fragen bleiben jedoch ungelöst. Wie sollen die Kritik an der mathematischen Theorie der Musik, die seit der frühen Phase von Matthesons Musikkritik das Hauptargument war, und die umfangreiche Darstellung der Kontrapunktlehre im *Vollkommenen Capellmeister* vermittelt werden? Wie sind die Melodie- und die Kontrapunktlehre in Beziehung zu setzen?

In dem vorliegenden Aufsatz wird die Melodielehre im *Vollkommenen Capellmeister* anhand der Untersuchung der Kritik an der mathematischen Theorie im frühen 18. Jahrhundert und von Matthesons Anerkennung des Kontrapunkts diskutiert. Durch diese Betrachtung schlägt dieser Aufsatz nicht nur ein fundamentales Verständnis der Melodielehre als „die Theorie, die die Melodie behandelt“, sondern auch als die neue Perspektive vor, dass die Melodielehre der rhetorische Kunstgriff war, der es Mattheson ermöglichte, in dieser Abhandlung seine Musikanschauung beizubehalten. Das duale Verständnis der Melodielehre soll die Frage beantworten, warum Mattheson die Kontrapunktlehre ausführlich darstellte, während er die Kritik an der mathematischen Musiktheorie, d. h. der natur-orientierten Perspektive, beibehielt.

1. Die Kritik an der mathematischen Musikanschauung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

In diesem Kapitel wird die Kritik am mathematischen Faktor in der Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts diskutiert, die den frühen Rahmen der Musik vorstellt. Wie Rolf Damman im *Musikbegriff im deutschen Barock* feststellt, hat sich die Vorstellungswelt der deutschen Barockmusik zwischen 1730 und 1750 drastisch verändert. Ein Moment war „die Entmächtigung der Mathematik“, die sich um 1740 ereignete [7]. Andreas Werckmeisters Worte „Die Musica ist eine Mathematische Wissenschaft / welche uns durch die Zahlen zeigt den rechten Unterschied und Abtheilung des Klanges / woraus wir eine geschickte und natürliche Harmoniam setzen können“ [8] beschreiben die traditionell enge Verbindung zwischen Musik und Mathematik. Jedoch diskutierten die Musikkritiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ob die Mathematik in der Musik gültig ist oder nicht, z. B. Mattheson und Lorenz Christoph Mizler (1711–1778) (siehe nächster Abschnitt), Johann Adolph Scheibe (1708–1776) und Christoph Gottlieb Schröter (1699–1783) [9], Scheibe und Mizler [10].

1. 1. Die Kritik an der Mathematik im *Vollkommenen Capellmeister*

Mattheson diskutierte den Zusammenhang zwischen Musik und Mathematik im sechsten Kapitel („Von der musikalischen Mathematik“) der Vorrede des *Vollkommenen Capellmeisters*. Mizler protestierte in der *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* gegen Matthesons Behauptung über die Mathematik, die sich vom traditionellen Verständnis unterscheidet [11].

Mattheson argumentierte, dass „zu glauben, und andere lehren wollen: daß die Mathematik der Musik Hertz und Seele sey; daß alle Gemüths-Veränderungen, so durch Singen und Klingen

hervorgebracht werden, bloß in den verschiedenen äusserlichen Verhältnissen der Tone ihren Grund haben, solches ist noch viel ärger und irriger, als obiger Ausspruch [„Daß die Mathematik bey der Musik nichts helffe“]“ (VC, 16). Darüber hinaus erklärt Mattheson metaphorisch die Position der Mathematik in den Wissenschaften wie folgt: „Im Reiche der Wissenschaften trägt die Theologie Scepter und Kron als Monarch; die Natur-Lehre ist Königin; die Musik Erbprinzessin; [...] Mathematik Schatzmeister, der die Reichs-Kleinodien zwar verwahret, aber sich selbst nicht damit schmückt“ (VC, 19). Während Theologie und Natur-Lehre im Zentrum des Reichs der Wissenschaften stehen, ist die Mathematik auf eine sekundäre Rolle beschränkt. Den Unterschied zwischen Physik oder Natur-Lehre (Naturkunde) und Mathematik erklärt Mattheson wie folgt:

In der Physik oder Naturkunde liegen demnach die ersten, aufrichtigen Gründe der Musik. [...] In der Mathematik hergegen finden sich nur einige wenige, mangelhafte und mühseeligentdeckte Elemente, gar keine Fundamente. [...] Physica (damit wir sie beschreiben) ist die allgemeine und besondere Haupt-Kenntniß aller und ieder natürlichen Körper, ihrem Wesen, Ursachen und Eigenschafften nach, [...]. Mathesis hergegen ist eine Neben- und Hülffs-Kunst, die durch vernünfftige *Demonstrationes* und bekannte Grund-Lehren andere unbekante Dinge zu erforschen trachtet, [...]. (VC, 20–21)

Nach Mattheson befasst sich Mathematik mit Hilfe der Demonstration und der anderen Disziplinen nur indirekt mit der Natur, während Physik oder Naturkunde sich direkt mit den Dingen der Natur beschäftigen. Er kontrastierte die Mathematik mit der Natur wie folgt:

Mathesis ist eine menschliche Kunst; Natur aber eine Göttliche Krafft. [...] Das Ziel der Musik nun ist, durch Gesang und Klang, GOTT auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben. Alle anderen Künste, ausser der Theologie und ihrer Tochter der Musik, sind nur stumme Prediger. Sie bewegen auch lange die Hertzen und Gemüther so starck nicht, noch auf so vielerley Art. Die dazu benötigte Wissenschaft gründet sich auf die Naturlehre, sättiget sich an ihren mütterlichen Brüsten; ohne allezeit zu wissen, wie es zugehet: und ehret den König, ihren Vater. (VC, 21)

Matthesons Behauptung, Mathematik sei nicht als Naturkunde, sondern als menschliche Kunst anzusehen, scheint eigenartig. Ganz im Hintergrund dieses ungewöhnlichen Arguments steht Matthesons Absicht, die unten erklärt ist.

Nach Mattheson ist Theologie der Zweck der Musik. Deshalb wird Matthesons Absicht, die Natur in eine höhere Position zu bringen, deutlich, wenn er sagt, dass „Natur [...] eine Göttliche Krafft“ ist [12]. Andererseits legt Mattheson seit der frühen Phase seiner Musikkritik vom sensualistischen Standpunkt den Schwerpunkt auf das Gehör [13]: „der Zweck der Music nicht das Gesicht / noch der eigentlich so genandte Verstand ist / sondern einzig und allein das Gehör[...]“ [14]. Um zu überzeugen, dass Mathematik in der Musik, d. h. das rationale Verständnis von Musik, der Natur gegenübergestellt wird, wagt Mattheson die ungewöhnliche Behauptung, dass „Mathesis ist eine menschliche Kunst“. Diese charakteristische These,

Mathematik gehöre nicht zur Natur, sondern zur Kunst, stammt aus seiner empirischen, naturorientierten Sicht auf Musik.

1. 2. Die traditionelle Verbindung zwischen Kontrapunktlehre und Mathematik

Obwohl Matthesons Musikkritik durch eine polemische Haltung charakterisiert ist [15], finden sich bei ihm und Johann David Heinichen (1683–1729) positive gegenseitige Erwähnungen, was Beleg für die Ähnlichkeit ihrer Musikanschauung ist [16]. In der Einleitung des *General-Basses in der Composition* kritisiert Heinichen die mathematische Behandlung des Kontrapunkts. Er betont wie wichtig es sei, nicht durch die strengen traditionellen kontrapunktischen Regeln beschränkt zu werden, sondern mit Hilfe von eigenen Erfahrungen und gutem Geschmack galante Musik zu komponieren.

Sowohl Heinichens als auch Matthesons Kritik am Kontrapunkt hat in ihrem Interesse an dem Gleichgewicht zwischen *sensus* und *ratio* seit der Antike ihren Ursprung. Anhand der Metapher des Maßstabes, weist Heinichen auf den Fehler des frühen Komponisten hin, das Gehör, das eigentlich über die Musik herrschen soll, unter die Vernunft zu stellen.

[...] die Alten das Wort: Ratio, übelerklähreten, und meineten [...] es könnte die Vernunft in der Music zu nichts geschickters employret werden, als zu vermeintlich gelehrten, und speculativischen Noten=Künsteleyen: dahero fingen sie gleichsam ex otio an, die unschuldigen Noten bald theoreticè nach dem Mathematischen Maßstabe, und der proportions=Elle auszumessen, bald practicè auf denen Lineen (gleich als auf der Folterbanck) so lange zu dehnen, zu ziehen, (ich wolte contrapunctistisch sagen: zu augmentiren) zu verkehren, zu wiederhohlen, und zu verwechseln, [...] [17].

Gemäß der rationellen Musikanschauung komponierten die frühen Komponisten nicht dem Gehör gefallende kontrapunktische Musik und zeigten eine steigende Tendenz zur Metaphysik. Dies führte zu dem Umstand, dass „man in Praxi nicht mehr zu fragen Ursachen hatte, ob die componirte Music wohl klinge, und ihren Zuhören gefalle, sondern ob sie s. v. gut auf dem Pappire aussehe“ [18]. Heinichen fasst zusammen, dass „die meisten inventa derselben (etliche wenige ausgenommen) allein auff das gesichte, und auff todte Noten=Künsteley, nicht aber auff das Gehöre gegründet seyn“ und „je mehr man sich in dem Excessu solcher erzwungenen Künste vertieffet, je mehr muß man necessario von dem Gehöre, und dem wahren fine Musices abgehen“ [19]. Obwohl ursprünglich Musik ein Vergnügen für das Gehör darstellen soll, passen die in der mathematischen Musikanschauung begründeten kontrapunktischen Sätze nicht zur originalen Idee der Musik [20]. In dieser Art identifizierte Heinichen die mathematische Musiktheorie mit der Kontrapunktlehre und kritisierte beide.

Die damalige Kritik an der Mathematik in der Musik beschränkte sich nicht auf die ideologische Phase: Die Erörterung der Quarte im *Neu-Eröffneten Orchestre* kritisiert z. B. die mathematische Musikanschauung vom sensualistischen Standpunkt. Ob die Quarte konsonant ist oder nicht, soll nicht vom „arithmetischen“ Standpunkt, sondern durch das „Gehör“ entschieden werden, weil „die Zahlen in der Music nicht decidiren / sondern nur instruiren“ [21]. Also ist die Quarte ihrem Gebrauch gemäß „bißweilen con- bißweilen auch

dissonans“ [22]. Mattheson dehnt im *Forschenden Orchestre* die Frage, ob die Quarte konsonant ist oder nicht, auf eine 300-seitige Diskussion über *sensus* und *ratio* aus [23].

Im *Vollkommenen Capellmeister* ist anders als in Heinrichens Abhandlung die Kritik an der Kontrapunktlehre und Mathematik in der Musik nicht identisch dargestellt, da beide Kritiken in derselben Abhandlung koexistieren. Im nächsten Abschnitt wird daher Matthesons Ansicht zum Kontrapunkt anhand der Untersuchung seines *Neu-Eröffneten Orchestres* und der „Canonischen Anatomie“ in der *Critica Musica* erklärt.

2. Die Position der Kontrapunktlehre in Matthesons Schriften

2. 1. Zwischen Entlehnung der Bernhard-Tradition und Vorrang des *sensus* über die *ratio* im *Neu-Eröffneten Orchestre*

Im fünften Abschnitt des ersten Kapitels im zweiten Teil des *Neu-Eröffneten Orchestres* führt Mattheson zwölf „General=Reguln der Composition“ [24] auf. Diese Darstellung der Regeln wurde zu einem großen Teil aus dem ersten Kapitel („Vom Contrapuncte insgemein“) und aus dem zweiten Kapitel („Vom denen General-Regeln des Contrapuncts“) des zweiten Teils des *Tractatus compositionis augmentatus* [25] von Christoph Bernhard (1628–1692) übernommen. Dort wird die Übereinstimmung der beiden Abhandlungen nicht nur im Inhalt, sondern auch im Wort festgestellt. Diese Tatsache erklärt, dass die „Bernhard-Tradition“ [26] der Intervall-Lehre über Konsonanz und Dissonanz, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als das Fundament der Kontrapunktlehre übernommen worden war, in Matthesons Abhandlung 1713 immer noch Erwähnung fand.

Aber Mattheson folgt in diesem Abschnitt nicht allen Traditionen der Theoriedarstellungsweise. Ein Beispiel ist, dass, wie oben erwähnt, was entscheidet, ob die Quarte konsonant ist, nicht „die Zahl“, sondern „das Gehör“ ist. Ferner schlägt Mattheson vor, dass für den *galant homme* [27], an den sich das *Neu-Eröffnete Orchestre* als Leser richtet, der Unterschied „zwischen Kirchen= Theatral= und Cammer=Musique“, der aus der traditionellen Stilklassifizierung Marco Scacchis (1602–1662) erzeugt wird, das wichtigste und genug ist [28], während er die Stilklassifizierung Bernhards aufzählt: „in æqualem & inæqualem, oder welches einerley: In simplicem und diminutivum oder floridum, it. in gravem & modernum, in communem & comicum, &c.“ [29]. Außerdem wird die Figurenlehre in Matthesons Abhandlung ablehnt, während in Bernhards *Tractatus* die Stilklassifizierung in enger Beziehung mit den Figuren erklärt wird.

Die Betrachtung oben zeigt, dass Mattheson bei der Darstellung der Kompositionslehre versucht, nicht vollständig von der traditionellen Kontrapunktlehre abzuweichen, sondern stattdessen die Theorie Bernhards entlehnt und original bearbeitet. Was den Inhalt der Abhandlung betrifft, nimmt die Erklärung des Urteils der Musik eine wichtigere Position als die Erklärung der kontrapunktischen Kompositionsart ein, obwohl diese im Mittelpunkt der Abhandlung (zweiter Teil) steht [30]. Das bezieht sich darauf, dass das *Neu-Eröffnete Orchestre* geschrieben wurde, um dem *galant homme*, der keine spezielle Musikbildung besitzt, allgemeine Musikkenntnisse zu vermitteln. Wie oben erwähnt, vertritt Mattheson die Ansicht, dass das, was die Quarte erkennt, nicht die mathematische, arithmetische Erkennung, sondern das Gehör ist.

Die Ausrichtung auf den *galant homme* als Leser und der sensualistische Standpunkt führen Mattheson zur originalen Theoriedarstellung, die von der traditionellen, mathematikorientierten Theorie Distanz halten.

2. 2. Der Schwerpunkt auf dem Naturbegriff in der „Canonischen Anatomie“

Matthesons Einstellung, im *Neu-Eröffneten Orchestre* den traditionellen Wert zu relativieren, findet sich auch in der Darstellung der Imitationstechnik in derselben Schrift wieder. Er widmet den größten Teil der Abhandlung dem Kirchenstil in der Stillehre (viertes Kapitel im zweiten Teil des *Neu-Eröffneten Orchestres*, „Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten“) [31] der Imitationstechnik. Während Mattheson „regulaire Fuge“, „irregulaire Fuge“ oder „Imitatione“ [32] und den mehrfachen Kontrapunkt erklärt, behandelt er nicht das Problem der tonalen Beantwortung und der realen Beantwortung der Fuge [33] und des Kanons, für das sich die Musiktheoretiker vor Mattheson interessierten, weil diese Angelegenheiten nicht die Erwartung des *galant homme* erfüllen [34].

Die ungewöhnliche Behandlung der Kontrapunktlehre im *Neu-Eröffneten Orchestre*, neben der Solmisation das Problem zwischen Modalsystem, Dur-Moll-System und Stillehre, wurde von Johann Heinrich Buttstett (1666–1727) kritisch geprüft [35]. Dagegen widerlegte Mattheson im *Beschützten Orchestre* wie folgt: „Man hat Instrumental=Sachen dieser Art / zwar künstlich genug sind / aber den besten Effect nicht thun. [...] bey langwierigen Reisen / auf diese Canonische Art anzubringen / und zur Lust herum zu singen / damit die Zeit hingehet; sonst ist der Nutz dieses Styli sehr geringe“ [36].

Die Kritik am Kanon im *Beschützten Orchestre* und die Darstellung des Kanons im dritten Teil der *Musicalische Handleitung* [37] von Friedrich Erhard Niedt (1674–1717), die Mattheson an Stelle des Autors, der schon verstorben war, publizierte, löste eine Auseinandersetzung zwischen Mattheson und Heinrich Bokemeyer (1679–1751) über den Wert des Kanons aus. Mattheson berichtet im ersten Teil seiner *Critica Musica* unter dem Titel „die Canonische Anatomie“ [38] über die Umstände des Disputs. Bokemeyer, der den Unterricht des Hamburger Musikers Johann Theile (1646–1724), der ein Vertreter des „gelernten Kontrapunkts“ [39] in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war, fortführte, widerlegte die negative Ansicht von Mattheson und Niedt über den Kanon.

Der Kern des Disputs war die unterschiedliche Interpretation des Naturbegriffs. Bokemeyer behauptet, dass „sie mit der Natur gleichen Ursprung haben / so sind sie allbereit zuvor vorhanden / ehe das nachforschende Gemüth / vermittelst der Erfahrung / auf selbige geräth“ [40]. Andererseits erwähnt Mattheson, dass „[d]ie Regul der Natur ist / in der Music / nichts anders / als das Ohr“ und stellt dem die traditionelle Ansicht über den Kanon gegenüber [41].

Obwohl die Definitionen der von Mattheson und Bokemeyer zur Beschreibung des Kontrapunkts verwendeten Fachausdrücke nicht übereinstimmen, könnte das Verständnis beider zusammenfasst wie folgt lauten: In der Reihe „galante Imitation“, „regulare Fuge“ und „strenge Fuge“ nimmt die Strenge der Regel zu [42]. Mattheson erwähnt, dass „alles harmonische Kunstwerk nur secundo; die Melodie aber / primo loco stehen müsse“ [43], was die später im *Kern melodischer Wissenschaft* und im *Vollkommene Capellmeister* umfassend

erweiterte Melodielehre vorausnimmt. Dagegen behauptet Bokemeyer unter der Maxime, „[q]ui potest majus, potest etiam minus“, dass erst nach der Beherrschung des Kanons, der die strengsten Regeln hat, die Imitation, die weniger Regeln hat, beherrscht werden kann. „Die Melodie ist die Quelle der Canonum“ sagt Bokemeyer sicherlich, stellt jedoch fest, dass aus der Melodie zunächst der „*canon naturalis*“ entsteht, dann daraus der „*canon artificialis*“, d. h. Fuge, Imitation und verschiedene Kontrapunkte [44].

Mattheson zeigt auf, dass Bokemeyers Ausdruck „*canon naturalis*“ ein Widerspruch wie „natürliche Kunst“ ist [45], und betrachtet die Imitation als die ursprünglichste unter allen kontrapunktischen Künsten, weil sie „so alt ist/ als die Natur selbst“ [46]. Nach Mattheson ist „Die Imitatio [...] freylich der Fuge und dem Canoni hierinn nachzusetzen / daß sie nicht so viel Beobachtung und Arbeit erfordert; aber sie ist dennoch würcklich prior, natura & nobilitate, und darinnen schwerer / weil sie bessere Erfindungen / mehr Glanz / mehr gout haben will / als die Fugen und Canones“ [47]. Im Hinblick auf die Musikgeschichte ist interessant, dass Mattheson die bloße Imitation als älteste Form betrachtet, aus der die Fuge und zuletzt der Kanon hervorgegangen sind, was womöglich das damalige Verständnis der Imitationstechnik widerspiegelt [48]. Es ist wichtig zu betonen, dass Mattheson bei den verschiedenen Kontrapunkten den Schwerpunkt auf den Naturbegriff legt. Nach Mattheson ist die bloße Imitation die ursprünglichste Form, weil sie relativ frei von Regeln und nahe an der Natur ist. Andererseits ist Mattheson der Ansicht, dass die Fuge und der Kanon der bloßen Imitation der Natur nachstehen, weil sie vielmehr als die Imitation durch Regeln beschränkt sind. Matthesons Darstellung der Imitation ist der Darstellung der Melodie sehr ähnlich, was zeigt, dass er die Imitation, die natürlich und edel ist, wie im Fall der Melodie, als das Fundament, die Quelle der Musik betrachtet.

Anders ausgedrückt betrachtet Mattheson nicht alle kontrapunktischen Kompositionen als künstlich, sondern gewährt Raum, auf sie den Maßstab des Naturbegriffs anzuwenden. Wovor er mahnte, waren die bis zur Verletzung der Natürlichkeit geforderte Einhaltung der Regeln in Fuge und Kanon und die übermäßige Verehrung des mathematischen, geheimnisvollen Aspekts des Kanons. Seine Position, d. h. weder die völlige Ablehnung noch Vereinbarung des strengen Kontrapunkts in der „*Canonischen Anatomie*“, nimmt die Stellung des Kontrapunkts im *Vollkommenen Capellmeister* voraus.

3. Der Zusammenhang zwischen der Melodielehre und der Kontrapunktlehre im *Vollkommenen Capellmeister*

Die Darstellung der Theorie des Kontrapunkts im dritten Teil des *Vollkommenen Capellmeisters* versucht nicht, den traditionellen Rahmen der Musiktheorie zu leugnen, sondern folgt der norddeutschen Tradition der Kontrapunktlehre (Bernhard, Johann Philipp Förtsch (1652–1732), Theile, Werckmeister, Printz und Johann Beer (1655–1700) usw.) [49]. Wie sollen wir die Melodielehre, die das Hauptthema dieser Abhandlung ist, im Zusammenhang mit Matthesons Darstellung der Kontrapunktlehre verstehen? Dieser Aufsatz findet den Zusammenhang zwischen dem ersten Kapitel des dritten Teils (d. h. den Verbindungspunkt zwischen dem zweiten und dem dritten Teil), der die Theorie der einfachen Melodie behandelt,

und dem dritten Teil, der die Theorie der mehrfachen Melodie behandelt [50].

Der Inhalt des dritten Teils ist folgender: Intervalle (Kapitel 1–14), Imitation (Kapitel 15), zwei- drei- vier- fünfstimmige Stücke und gebrochene Akkorde (Kapitel 16–19), einfache Fuge (Kapitel 20), Kanon (Kapitel 21), doppelte Kontrapunkt (Kapitel 22), Doppel-Fuge (Kapitel 23), Verfertigung und Beschaffenheit der Instrumente, besonders Organ (Kapitel 24–26) [51]. Der Aufbau, bei dem die Imitationstechnik am Ende (außer in den letzten drei Kapiteln) der Abhandlung vorgestellt wird, ist traditionellen Abhandlungen ähnlich [52].

Am Anfang des dritten Teils erklärt Mattheson die Komposition der Polyphonie wie folgt:

Die vollstimmige Setz-Kunst, Symphoniurgie, oder Harmonie im breiten Verstande ist der knechtischeste Theil von der Music, und erfordert die meiste äusserliche Arbeit. Die Melopöie hergegen behauptet allezeit die Herrschafft auf das sinnreichste. Das ist die Meinung des Doni, und er hat, unsers Erachtens, völlig Recht darin. Die Melodie ist der Leib, der Tact oder die Bewegung ist die Seele, und die Harmonie dienet an statt der Kleidung. (III-1-3)

Selbst wenn ein Stück mit mehreren Stimmen komponiert wird, ist die Melodie das wichtigste; die Harmonie oder die verschiedenen Stimmen zu komponieren, ist die oberflächliche, sekundäre Aufgabe. Aber Mattheson behauptet, dass „[d]ieses Stück der Setz-Kunst gilt eigentlich bey den meisten musicalischen Lehrern so viel, als die gantze Composition; aber mit Unrecht“ und „[e]s soll einer vier und mehr Stimmen über einander hinsetzen, ehe ihm noch einmahl vorher gewiesen worden, wie er einzige Stimme gut führen oder einrichten müsse; [...]“. Dies ist, nach Mattheson, „die Pferde hinter dem Wagen spannen“ (III-1-5).

Mattheson vergleicht die künstliche Harmonie mit „der Kleidung“ und die Melodie mit „dem Leib“. Er sorgt sich um folgenden Umstand, gerade wie wegen der Kleidung der Leib und die Seele nicht erkennbar sind; „[z]war, wie es fast in der Welt eine Gewohnheit geworden ist, [...], daß man in der Setzkunst fast mehr auf eine gekünstelte Vielstimmigkeit, als auf eine liebliche, fließende, wolgestalte Melodie seine Absicht zu richten pfelet“ (III-1-6).

Aber in den letzten Jahren begannen manche deutschen Komponisten, die „Gaben dazu besitzen, daß sie jenen [die Italiener] in guten Dingen nachfolgen, legen sich gleichfalls nach gerade mehr auf eine saubere Melodie, als auf eine mühselige Harmonie“ (III-1-7). Einige von ihnen legen den Schwerpunkt nicht auf Vollstimmigkeit, sondern Melodie, weil sie nicht den „reinen Fortgang der Accorde“ behandeln können, die letztendlich „beides Melodie und Harmonie vergeblich such[en]“ (III-1-8). Matthesons „hertlicher Wunsch“ ist, „Melodie und Harmonie [...] bey einander gefunden werden mögen“ (III-1-9), d. h. das Gleichgewicht zwischen Melodie und Harmonie.

Matthesons Ansicht zu Melodie und Harmonie wird klarer durch die Betrachtung der Definition der „Symphoniurgie“. Mattheson erklärt, dass „sie [Symphoniurgie] sey: Eine Kunstmässige Zusammenfügung verschiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wollaut auf einmahl entsteht“ (III-1-4). Aber „[d]ie Symphoniurgie wird sonst, mit einem barbarischen Nahmen, der Contrapunct genannt, weil Punct gegen Punct, Note gegen Note über einander zu stehen kommen“ (III-1-10), behauptet Mattheson. Hier benutzt

Mattheson den Begriff „Symphoniurgie“ als zutreffende Änderung des „Kontrapunkts“. Weil im Allgemeinen die wörtliche Interpretation des „Kontrapunkts“ den Zusammenhang zwischen Punkten, d. h. Noten, hervorbringt, wählt Mattheson das Wort „Symphoniurgie“, um nicht einen Augenblick (Punkt, Note) sondern den die Melodien zusammenfügenden und „einander zugleich erklingenden“ Umstand besser zum Ausdruck zu bringen.

Übrigens benutzt Mattheson die Ausdrücke „Begleitung“ (III-1-2) und „Fortgang der Accorde“ (III-1-8), um die vielstimmigen Sätze zu beschreiben. Zwar scheinen diese Ausdrücke auf Homophonie ausgerichtet zu sein, aber im Hinblick auf die Definition der Symphoniurgie ist klar, dass er nicht von Musik spricht, die aus einer einfachen Melodie mit Begleitung besteht. Matthesons Melodielehre funktioniert als Kunstgriff, der auf die relative Wichtigkeit der Melodie gegenüber der Harmonie hinweist.

4. Die Melodielehre im *Vollkommenen Capellmeister* als Erhaltung des Naturbegriffs

Der dritte Teil des *Vollkommenen Capellmeisters* ist in der Reihenfolge Interval-Lehre, Komposition des vielstimmigen Satzes, Kanon und dann Fuge aufgebaut. Obwohl die Thesen wie der Schwerpunkt auf dem Gehör und der Vorrang der Melodie vor der Harmonie seit *Kern melodischer Wissenschaft* auch im *Vollkommenen Capellmeister* die wichtigste Stellung einnehmen, wird im dritten Teil die auf die norddeutsche Tradition folgende Kontrapunktlehre vorgestellt, die ohne die Melodielehre verwirklicht werden kann. Hier möchte ich das einundzwanzigste Kapitel des dritten Teils, das die „Circkel-Gesängen oder Kreis-Fugen, sonst Canones genannt“ (VC, 393; III-21) behandelt, als Beispiel anführen.

Mattheson erwähnt, dass die jüngeren Komponisten „zu wenig[e]“ Kanons schreiben, während ältere Kontrapunktisten „zu viel[e]“ schreiben, und betont die Wichtigkeit der „Mittelstrasse“ (III-21-2). „[D]ie Canones oder Kreis-Gesänge an sich selbst von gnugsamer Wichtigkeit sind, lange Zeit und Arbeit darauf zu wenden“ (III-21-3) und „der eigentliche Gebrauch und besondere Nutz, welchen dergleichen Kunst-Stücke bey heutiger Music haben, läßt sich sehr geringe ansehen“ (III-21-6), erklärt Mattheson. Aber gleichwohl erwähnt er, dass der Kanon zum Üben geeignet ist, soweit man nicht zu stark vom Kanon absorbiert ist, und widmet dem Kanon mehr Seiten als der bloßen Imitation (Kapitel 15, Teil 3).

Das Beispiel oben zeigt, dass der *Vollkommene Capellmeister* – der einerseits die Kontrapunktlehre als wichtiges Element der Abhandlung einnimmt, andererseits jedoch folgerichtig die Kritik an der mathematischen Theorie beibehält – einen Mittelweg gehen. Doch welche Stellung nimmt die Melodielehre im Eklektizismus ein?

Hier müssen wir zu Matthesons Ansicht über den Kontrapunkt, die oben angesprochen wurde, zurückkehren. Im *Neu-Eröffneten Orchestre* kritisiert er die mathematische Behandlung der Intervalle und schlägt vor, das Gehör als die Norm der Musik festzulegen und gleichzeitig in der Kontrapunktlehre der Bernhard-Tradition zu folgen. Andererseits betrachtet er sowohl die Imitation als auch die Melodie als die ursprünglichste Form; nach seiner Betrachtung besitzt die Imitation vielmehr die „edle Einfalt“ im Vergleich zu Fuge und Kanon, die die strenge Beobachtung der Regeln erfordern. Alle diese Behauptungen gründen sich folgerichtig auf seinen Sensualismus, demzufolge Musik nicht mit der Vernunft, sondern dem Sensus behandelt

werden soll.

Während Mattheson im dritten Teil des *Vollkommenen Capellmeisters* die Kontrapunktlehre vollständig darstellt [53], wird seit der Veröffentlichung seines *Neu-Eröffneten Orchestres* 1713 die Behandlung des künstlichen, durch die Mathematik gefangenen Kontrapunkts kritisiert. Deshalb ist es unentbehrlich für Mattheson, zum künstlichen Kontrapunkt, der normalerweise durch die Vernunft oder die mathematische Musikanschauung behandelt werden soll, die für ihn sehr wichtigen Elemente Natur oder Sensus hinzufügen, um in der Abhandlung die Kontrapunktlehre überzeugend darzustellen. Indem er den Kontrapunkt als Symphonie, d. h. „Vielfältigkeit der Melodien“ definierte, konnte er mit Erfolg die Kontrapunktlehre um das Element der Melodie ergänzen. Nichts als die Melodie ist die edle und natürliche Seele in der Musik, die Mattheson für das wichtigste hält. Durch die Vermittlung der Melodielehre kann die Kontrapunktlehre im *Vollkommenen Capellmeister* umgesetzt werden, ohne der Kritik gegen die mathematische Theorie zu widersprechen. Matthesons Melodielehre funktioniert nicht nur als die Wissenschaft der Melodie, sondern auch als der Ausgleich zwischen der Kontrapunktlehre und dem Sensualismus, der die Natur in der Musik für wichtig hält.

Anmerkungen

- [1] [VC]: Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold, 1739. Das Zitat aus dem Hauptteil des *Vollkommenen Capellmeisters* wird in diesem Aufsatz als „Teil-Kapitel-Abschnitt“ abgekürzt.
- [2] Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg: Christian Herold, 1737.
- [3] Zu den Einzelheiten der Melodielehre Matthesons siehe Birger Petersen-Mikkelsen: *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Eutin, 2002, Kapitel 4. Mattheson und sein Zeitgenosse sind vom französischen und englischen Denken über Kunst beeinflusst. Zum Beispiel impliziert die Formulierung „edle Einfachheit“ französischen Neoklassizismus. Aber Ernest Harriss hebt den Gegensatz zwischen Matthesons Verhältnis zur hamburgischen Oper und dem französischen Neoklassizismus hervor. Vgl. Ernest Harriss: „Johann Mattheson’s Historical Significance. Conflicting Viewpoint“, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hrsg.): *New Mattheson Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, S. 461–484 (hier, S. 469).
- [4] Zur Position von Matthesons Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts siehe Tadashi Isoyama: „Musik und die Gelehrsamkeit besonders bei J. Mattheson“ (auf Japanisch), in: *Ongakugaku (Musicology, Japanese Society for Musicology)* 20/3 (1974), S. 129–143. George J. Buelow erwähnt, dass im Hintergrund der Entstehung der Melodielehre zunehmend eine Lücke zwischen Populärmusik und Kunstmusik entstanden ist. Vgl. George J. Buelow: „The Concept of ‚Melodielehre‘. A Key to Classic Style“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1978/9, S. 182–195.
- [5] Petersen-Mikkelsen: *Die Melodielehre* (wie Anm. 3), Kapitel 6; Birger Petersen: „Eine philologisch-musicalische Wissenschaft«. Melodielehre als Paradigmenwechsel“, in: Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn (Hrsg.): *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator: Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010, S. 233–247.
- [6] Petersen: „Eine philologisch-musicalische Wissenschaft“ (wie Anm. 5), S. 247.
- [7] Rolf Damman: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln: Arno Volk, 1967, S. 477. Die Bedeutsamkeit der Zahlen wird sowohl theoretisch als auch praktisch bestätigt. Nach Damman

sind die Zahlen in der Musik wie folgt unterteilt: (1) die Zahlen als Ordnungsgrundlagen die regieren Verstand und Vernunft (*ratio*), (2) die Zahlen als Zeichen und Abbilder im übernatürlichen Sinn, (3) Zahlen gehört in den Rahmen der Physik. Vgl. Damman: *Der Musikbegriff*, S. 470–471.

- [8] Andreas Werckmeister: *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus*, Frankfurt & Leipzig: Theodor Philipp Calvisius, 1686, S. 9–10.
- [9] Isoyama: „Musik und die Gelehrsamkeit“ (wie Anm. 4), S. 140.
- [10] Tomohei Hori: „Johann Adolph Scheibes *Der critische Musicus*. Vom Standpunkt seiner Haltung für ‚System‘ und ‚Mathematik‘“ (auf Japanisch), *Annual Bulletin of Kunitachi College of Music Graduate School*, 17 (2005), S. 41–68.
- [11] Lorenz Christoph Mizler: *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Leipzig: Mizler, 1740, II/1/3, S. 53–64. Zum Vergleich der Denkweisen der beiden siehe Isoyama: „Musik und die Gelehrsamkeit“ (wie Anm. 4), S. 137–139.
- [12] Nach der Formulierung Wolfgang Christoph Printz (1641–1717) wird traditionell der Endzweck der Musik erstens als „die Ehre Gottes“ und zweitens als „die Bewegung des menschlichen Gemüths“ betrachtet. Vgl. Wolfgang Caspar Printz: *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden: Johann Christoph Mieth, 1690, S. 170–194. Andererseits argumentierte Mattheson, dass „Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert“ (I-2-15) und „[d]er Endzweck unsrer musicalischen Arbeit ist, nächst Gottes Ehre, das Vergnügen und die Bewegung der Zuhörer“ (II-4-66). Matthesons Darstellung bedeutet, dass er diesen zwei traditionellen Zwecken der Musik nachfolgt. Sie zeigt, dass zwar die Rolle der Musik als „die Ehre Gottes“ relativ abnimmt, jedoch als nicht vollständig abzulehnendes Element funktioniert. Während Rudolf Schäfke und Rolf Damman im *Vollkommenen Capellmeister* als ersten Zweck der Musik nur die pflichtgemäße Erwähnung oder geschichtliche Phrase und als zweiten Zweck Matthesons Hauptargument betrachten, bringt Isoyama die Umkehrung der Kausalität zwischen dem ersten Zweck und zweiten Zweck und den Vorrang des ersten Zwecks vor dem zweiten Zweck als Argument vor. Vgl. Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* (2. Aufl.), Tutzing: Hans Schneider, 1964 (1934), S. 300–301; Damman: *Der Musikbegriff* (wie Anm. 7). Tadashi Isoyama: „Zweck der Musik. Untersuchungen über die Affektenlehre“ (auf Japanisch), in: *Kunitachi College of Music Journal*, 13 (1978), S. 234–249.
- [13] Der Gegensatz zwischen Theorie und Praxis, zwischen *ratio* und *sensus*, der auf den Gegensatz zwischen Pythagoras und Aristoxenos zurückgeht, wird im 18. Jahrhundert unter dem Einfluss des Denkens der Renaissance und der Lutherischen Theologie wieder zum Hauptinteresse der deutschen Musiktheorien. Während Mattheson und Heinichen die Autorität des Gehörs behaupten, zeigen die Darstellungen von Werckmeister, Printz und Johann Kuhnau (1660–1722) immer noch den Vorrang von *ratio* über *sensus*. Vgl. Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997, S. 25–28. Dass Mattheson bisweilen den Schriftstellernamen „Aristoxenos“ benutzt hat, zeigt sein philosophisches Interesse an der Antike. Zur Bedeutung des Gehörs in der Musikanschauung Matthesons siehe Thomas Christensen: „Sensus, Ratio, and Phthongos: Mattheson’s Theory of Tone Perception“, in: Raphael Atlas und Michael Cherlin (Hrsg.): *Musical Transformation and Musical Intuition: Eleven Essays in Honor of David Lewin*, Roxbury: Ovenbird, 1994, S. 1–22. Zu Empirismus und Sensualismus in Matthesons Schriften siehe Laurenz Lütteken: „Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus“, in: *Die Musikforschung*, 60 (2007), S. 203–213; Alexander Aichele: „Sinnurteil, Mode und Erfolg. Empirismus und Sensualismus in Johann Matthesons Orchesterschriften?“, in: Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn (Hrsg.): *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator:*

- Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010, S. 347–369.
- [14] Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg: Benjamin Schiller, 1713, S. 128.
- [15] Arno Forchert: „Polemik als Erkenntnisform. Bemerkungen zu den Schriften Matthesons“, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hrsg.) *New Mattheson Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, S. 199–212.
- [16] Gegenseitige Erwähnungen finden sich z. B. in Heinichens *General-Bass in der Composition* und Matthesons *Kleine-General-Baß-Schule*. Vgl. Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Heinichen, 1728; Johann Mattheson: *Kleine-General-Baß-Schule*, Hamburg: Johann Christoph Kibner, 1735. Zu Heinichens zustimmender Antwort auf Matthesons *Beschützte Orchestre* siehe Johann Mattheson: *Critica Musica II*, Hamburg: Wiering, 1725, S. 212–213. Vgl. Johann Mattheson: *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg: Schiller, 1717.
- [17] Heinichen: *Der General-Bass in der Composition* (wie Anm. 16), S. 3.
- [18] Heinichen: *Der General-Bass in der Composition* (wie Anm. 16), S. 3.
- [19] Heinichen: *Der General-Bass in der Composition* (wie Anm. 16), S. 8.
- [20] Andererseits stimmt Heinichen zu, dass sowohl das Lernen des Kontrapunkts für die Anfänger der Komposition lehrreich als auch die kontrapunktischen Sätze sich zur Kirchenmusik eignen. Vgl. Heinichen: *Der General-Bass in der Composition* (wie Anm. 16), S. 7. Heinichens Kritik am Kontrapunkt versucht die Rechtfertigung der Abweichung von der Intervall-Lehre in der Opernkomposition und damals bildeten die traditionell kontrapunktischen Regeln immer noch das Fundament der Komposition. Zur Position der Kontrapunktlehre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts siehe Paul Mark Walker: *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester: University of Rochester Press, 2000, S. 316.
- [21] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 14), S. 126–127.
- [22] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 14), S. 55.
- [23] Johann Mattheson: *Das forschende Orchestre*, Hamburg: Schiller und Johann Christoph Kibner, 1721. Das Titelbild der Abhandlung drückt allegorisch den Gegensatz zwischen *sensus* und *ratio* aus. Zur ausführlichen Interpretation des Bilds siehe Christensen: „Sensus, Ratio, and Phthongos“ (wie Anm. 13).
- [24] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 14), S. 105–108.
- [25] Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, in: Joseph Müller-Blattau (Hrsg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schuetzens*, Kassel: Bärenreiter, 1963, S. 40–42.
- [26] Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson* (Geschichte der Musiktheorie, 8/II), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 165. Zum Vergleich der Darstellungen der Regeln zwischen Bernhard und Mattheson siehe Petersen-Mikkelsen: *Die Melodielehre* (wie Anm. 3), S. 196–204. Außerdem verwirft wegen der wörtlichen Übereinstimmung beider Darstellungen Petersen-Mikkelsen Paliscas Vermutung, dass Mattheson erst ungefähr 1717 (als sein *Beschütztes Orchestre* verfasst wird) Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* gekannt hat, und behauptet, dass Mattheson schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Manuskript des Traktats Bernhards besaß und wohl daraus gelernt hat. Vgl. Petersen-Mikkelsen: *Die Melodielehre* (wie Anm. 3), S. 204–205; Claude Palisca: „The Genesis of Mattheson’s Style Classification“, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hrsg.): *New Mattheson Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, S. 409–423 (hier, S. 415).
- [27] Der Begriff *galant homme* stammt aus der Ankündigung der Vorlesung Christian Thomasius (1655–1728) an der Universität Leipzig, die die Nachahmung des französischen *galanten* Verhaltens anregte und als deren Hauptbegriff „galant homme“ vorstellte. Vgl. Engelhard Weigl: *Schauplätze der deutschen Aufklärung. Ein Städterundgang*. Tokyo: Iwanami, 1997, S. 40–60. Zur Beziehung zwischen *galant* als sozialem Verhalten und als musikalischem Stil siehe Keith

- Chapin: „Counterpoint: From the Bees or for the Birds? Telemann and Early Eighteenth-Century Quarrels with Tradition“, in: *Music & Letters*, 92/3 (2011), S. 377–409.
- [28] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 14), S. 113.
- [29] Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus* (wie Anm. 25), S. 42–43. Zur Stilklassifizierung Bernhards siehe Nozomi Sato: *Typologie der Instrumentalmusik in deutschen musiktheoretischen Texten von ca. 1650 bis 1750* (auf Japanisch), Tokyo: Keio University Press, 2005, S. 204–211. Zur Stilklassifizierung Matthesons siehe Sato: *Typologie*, S. 48–53; Tadashi Isoyama: „Theorie der musikalischen Stilklassifizierung im Barock“ (auf Japanisch), in: Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum (Kunitachi College of Music), 1978, S. 19–47. Petersen-Mikkelsen betrachtet Matthesons Stildarstellung als die Kritik an der detaillierten Stilklassifizierung Bernhards. Andererseits behauptet Sato, dass Bernhards Klassifizierungsweise mit der klassischen Klassifizierungsweise seines Lehrers Scacchi übereinstimmt. Es lässt sich daher nicht leicht folgern, ob die Stilklassifizierung von Mattheson und die von Bernhard einander ausschließen oder nicht. Vgl. Petersen-Mikkelsen: *Die Melodielehre* (wie Anm. 3), S. 205; Sato: *Typologie*, S. 205–206.
- [30] Petersen-Mikkelsen: *Die Melodielehre* (wie Anm. 3), S. 234.
- [31] Zur Darstellung der Kontrapunktlehre im *Neu-Eröffneten Orchestre*, siehe Walker: *Theories of Fugue* (wie Anm. 20), S. 296–298.
- [32] Zur Definition dieser Begriffe siehe Walker: *Theories of Fugue* (wie Anm. 20), Glossary.
- [33] Zur Geschichte des Problems der tonalen und realen Beantwortung siehe Akiko Kiso: „A Historical Study of Fugue in J. J. Fux’s „Gradus ad Parnassum“ (auf Japanisch), in: *Ongakugaku (Musicology)*, Japanese Society for Musicology, 43/1 (1998), S. 15–27 (hier S. 20).
- [34] Mattheson: *Das Beschützte Orchestre*, (wie Anm. 16), S. 210–217.
- [35] Johann Heinrich Buttstett: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*, Leipzig: Kloß, ca. 1716.
- [36] Mattheson: *Das Beschützte Orchestre* (wie Anm. 16), S. 138–139.
- [37] Friedrich Erhard Niedt: *Musicalische Handleitung*. Hamburg: Benjamin Schiller, 1717, S. 26–34.
- [38] Johann Mattheson: *Critica Musica I*. Hamburg: Mattheson, 1722, S. 235–253, 257–354.
- [39] Der „gelehrte Kontrapunkt“ ist die Übersetzung des Begriffs „learned counterpoint“, der in Kerala J. Snyders Studien vorgestellt wird. Snyder definiert den Begriff des „gelehrten Kontrapunkts“ als „Komposition in stile antico, Kanon, mehrfacher Kontrapunkt“, mit der sich die norddeutschen Komponisten (wie Matthias Weckmann (ca. 1616–1674), Johann Adam Reincken (ca. 1643–1722), Bernhard, Dieterich Buxtehude (1637–1707) und Theile) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts esoterisch beschäftigen. Vgl. Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck* (überarbeitete Aufl.), Rochester: University of Rochester Press, 2007, S. 213.
- [40] Mattheson: *Critica Musica I* (wie Anm. 38), S. 301. David Yearsley findet in der Darstellung Bokemeyers das alchimistische Denken, z. B. der Kontrapunktist als „artifex“ und Kontrapunkt als „eine heimliche Kunst“. Vgl. David Yearsley: *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 67.
- [41] Mattheson: *Critica Musica I* (wie Anm. 38), S. 338. Vgl. Sato: *Typologie* (wie Anm. 29), S. 228–229.
- [42] Zur Definition der Fachbegriffe siehe Walker: *Theories of Fugue* (wie Anm. 20), S. 304, Glossary.
- [43] Mattheson: *Critica Musica I* (wie Anm. 38), S. 239.
- [44] Mattheson: *Critica Musica I* (wie Anm. 38), S. 290.
- [45] Mattheson: *Critica Musica I* (wie Anm. 38), S. 290.
- [46] Mattheson: *Critica Musica I* (wie Anm. 38), S. 296.
- [47] Mattheson: *Critica Musica I* (wie Anm. 38), S. 300.
- [48] Vgl. Walker: *Theories of Fugue* (wie Anm. 20), S. 330.
- [49] Vgl. Walker: *Theories of Fugue* (wie Anm. 20), S. 330; Kiso: „A Historical Study of Fugue“ (wie Anm. 33). Während Mattheson die Theorie der Komponist in der norddeutsche-protestantische

Städte wie Hamburg und Sohrau nachfolgt, gehört *Gradus ad Parnassum* von Fux zur italienische und deutschsprachige-katholische Tradition der Kontrapunktslehre. Vgl. Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum*, Wien: Johann Peter van Ghelen, 1725.

- [50] Der Titel des dritten Teil ist „Von der Zusammenhang verschiedener Melodien, oder von der vollstimmigen Setz-Kunst, so man eigentlich Harmonie heißt“.
- [51] Unter die Darstellungen der Imitationstechnik wird für das zwanzigste Kapitel des Inhalts von *Kern melodischer Wissenschaft* verwendet und die übrigen Kapitel neu geschrieben.
- [52] Vgl. Walker: *Theories of Fugue* (wie Anm. 20), S. 334.
- [53] Dieser Aufsatz beantwortet die Frage, warum Mattheson wie in den Abhandlungen früherer Musiktheoretiker die Kontrapunktlehre im *Vollkommenen Capellmeister* darstellt, nicht ausreichend: um der Tradition zu folgen oder weil er dies infolge der Beobachtung der zeitgenössischen Musikpraxis als unentbehrlich betrachtete. Die Antwort würde eine Untersuchung nicht nur der Theorie wie in diesem Aufsatz erwogen, sondern auch der damaligen Praxis um Mattheson, der selbst praktische Musiker war, erfordern.

* Dieser Artikel basiert sich auf meinem in *Bigaku (Aesthetics)* 66/1 (2015) S. 161–172 veröffentlichten Aufsatz.