

## Abschlußbericht zum Forschungsprojekt

### *Der Kompositionstraktat "Gradus ad Parnassum" (1725) von Johann Joseph Fux im europäischen Kontext*

#### 1. Allgemeine Angaben

[...]

##### Thema des Projekts

Der Kompositionstraktat "Gradus ad Parnassum" (1725) von Johann Joseph Fux im europäischen Kontext. Studien zu seiner Rezeption anhand der gedruckten Übersetzungen

[...]

##### Förderungszeitraum insgesamt:

1. Juli 2000 bis 30 Juni 2002; 1. August 2002 bis 30 Juni 2003

##### Liste der Publikationen aus diesem Projekt:

Oliver Wiener: Übersetzung musiktheoretischer Traktate als Phänomen des Kulturtransfers im 18. Jahrhundert. Problemstellungen der rezeptionsorientierten Edition am Beispiel der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux, in: Bodo Plachta und Winfried Woesler (Hrsgg.), Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000 (= Beihefte zu Editio 18), Tübingen 2002, S. 405–417.

Oliver Wiener: "Ein ganzes Duzend *Manuductionen*". Joseph Riepels Desintegration der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (= Jahrgabe 26 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft), Graz 2003.

Oliver Wiener: Generalbaß als Mittler zwischen Harmonie und Kontrapunkt. Zur Kreuzung von Satzkonzeptionen in Joseph Riepels *Anfangsgründen*, in: Stefan Rohringer (Hrsg.), Musiktheorie – Begriff und Praxis: Bericht zum zweiten Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, München 11.–13. Oktober 2002, Druck in Vorbereitung.

Astrid Brauer und Oliver Wiener: An 18th-century attempt to found an academic musical science. Lorenz Christoph Mizler's *Dissertatio* (1734/1736), eingereicht bei *Theoria*, Peer-Review erfolgt im Januar 2005, Druck in Vorbereitung.

Oliver Wiener: Traditio und Exemplum in der Konzeption und den Rezeptionen der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux, in: Thomas Hochradner und Susanne Janes (Hrsg.), Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposiums auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums „50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft“, Tutzing 2008, S. 167–192.

## 2. Arbeits- und Ergebnisbericht

### 2.1. Ausgangsfragen und Zielsetzung

Das Forschungsprojekt zur europäischen Rezeption der Kompositionslehre *Gradus ad Parnassum* (1725) von Johann Joseph Fux – angelegt auf 24 Monate einschließlich einer Verlängerung des Antragszeitraums um 12 Monate – zielte auf die paradigmatische Erforschung vor allem eines Stranges ihrer Rezeption, nämlich der vier gedruckten Übersetzungen (deutsch, italienisch, französisch, englisch), die in einem Zeitraum von gut 70 Jahren erschienen. Übersetzungen von Musikschrifttum in mehrere europäische Sprachen stellten zwar nach 1750 keine Seltenheit dar, doch handelt es sich bei Fux' Publikation um die einzige spezifische Kompositionslehre, die mehrfach übersetzt wurde (Wiener 2002). Quantitativ gesehen schienen die Übersetzungen der *Gradus* eine günstige Ausgangsbasis für eine Theoretisierung der Vermittlungspraxis 'Übersetzung' im 18. Jahrhundert zu bieten.

Das ursprüngliche Konzept des Projektes sah eine katalogartige Dokumentation der Gesamtrezeption bis 1810 vor, die in ihren unterschiedlichen Strängen durch eine interpretierende und zusammenfassende Studie aufgeschlüsselt werden sollte. Einen eigenen dritten Teil sollte die detaillierte Untersuchung der Übersetzungen nach vor allem musikterminologischen Gesichtspunkten bilden, ergänzt durch einen vierten, wiederum dokumentarischen Teil, in dem der lateinische Ausgangstext und die vier gedruckten Zieltexte kritisch ediert und kommentiert werden sollten. Diese Konzeption war insofern für das Teilgebiet der Historiographie der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts neu, als sie in systematischer Weise einen radikal rezeptionsorientierten Blick auf einen Gegenstand richtete, der bislang hauptsächlich ideen-, ansatzweise auch wirkungsgeschichtlich und unter weitgehender Ausblendung transformatorischer und modernisierender Aspekte der Rezeptionszeugnisse betrachtet worden war.

### 2.2 Entwicklung der durchgeführten Arbeiten, Abweichungen vom Konzept

#### 2.2.1 Konzeptmodifikationen und Ergebnisse im Forschungsverlauf unter Berücksichtigung des Forschungsstandes

Nach eineinhalb Jahren Forschungsarbeit, die in enger Zusammenarbeit mit dem Neuen Fux-Werkverzeichnis (FWV) in Bearbeitung von Ass.-Prof. Dr. Thomas Hochradner (Universität Mozarteum Salzburg) neue Quellenfunde erbrachte, wurden einschneidende Modifikationen des ursprünglichen Konzepts notwendig.

(a) Zum einen erübrigte sich eine ausführliche katalogartige Darstellung der Quellen, da diese vom FWV, das alle bekannten Rezeptionsdokumente aufzunehmen sucht, unternommen wird.

(b) Die ursprüngliche vermischte Darstellung der Gesamtrezeption (Teil II) nach materialen und kulturellen Strängen hätte das Problem zum Teil notwendig werdender doppelter Darstellung zur Folge gehabt. So konnte etwa eine übergreifende Separation von gedruckten und handschriftlichen Zeugnissen aus mehrerlei Gründen nicht sinnvoll erscheinen. Zum einen greifen Druck und Handschrift in der Rezeption des Ausgangstextes oft aufs Engste ineinander, sei es, daß Abschriften die gedruckte Vorlage bis in den *mise-en-page* hinein kopieren; sei es, daß handschriftliche Kommentare oder Zusätze sich in den Druck mischen (berühmt sind Joseph Haydns Randbemerkungen; ein neuer Fund zur Rezeption der *Gradus ad Parnassum* durch den Bachschüler Agricola, vgl. Wolff 2004, belegt das Rezeptionsphänomen des Textzusatzes auf deutlichste); sei es, daß gedruckter musiktheoretischer Rezeption handschriftliche Textverarbeitungsstrategien vorausgehen (am deutlichsten im Falle der theoretischen Schriften Joseph Riepels) oder daß sie von handschriftlicher Weiterverarbeitung aufschlußreich begleitet werden (so im Falle der Kompositionslehre Albrechtsbergers, die nicht nur auf einer lebendigen Tradition der Fuxschen Didaktik fußt und diese damit auch dokumentiert, sondern selbst auch durch Haydns und vor allem Beethovens handschriftliche Kommentare und Verarbeitungen aufschlußreiche Kritik erhält).

(c) Ferner stellte sich heraus, daß eine randscharfe Abtrennung der gedruckten Übersetzungen aus der Gesamtüberlieferung deshalb dem Gegenstand nicht angemessen sein kann, da die Eigenheiten der gedruckten Übersetzungen, die vorerst auf viererlei verschiedene Arten mit dem Ausgangstext transformatorisch umgehen, ohne Einbezug des spezifischen kulturellen und usuellen Kontexts, den es größtenteils zu rekonstruieren gilt, nicht darstellbar sind. Die Übersetzungen (weder die gedruckten noch die handschriftlichen) bilden auch deshalb kein kohärentes Korpus, da sie nicht voneinander abhängig sind: Jede geht jeweils wieder vom Ausgangstext aus. Eine Separation der Darstellung in rezeptionsgeschichtliche Gesamtüberlieferung im allgemeinen (Teil II) und Übersetzung im besonderen (Teil III) war ab dem Zeitpunkt dieser Erkenntnisse demnach nicht mehr praktikabel, was eine Zusammenlegung und innerliche Neustrukturierung der Teile II und III zur Folge hatte (wie im Fortsetzungsantrag dargelegt wurde).

Auch war hinsichtlich des paradigmatischen Anspruchs, die *Gradus*-Rezeption als abstrahierbares Beispiel musiktheoretischer Übersetzung zu interpretieren, Vorsicht geboten: Zwar bieten die Rezeptionsdokumente von sich aus hinreichende konzeptionelle Variationsbreite, von regelrechten "Typen" zu sprechen, war jedoch nach der Einsicht, daß erst die eingehende Erforschung jeweils vergleichbarer (nicht nur musiktheoretischer) Übersetzungen, die zu gesicherten Aussagen über distinkte Typen mit ausreichender (typkonstituierender) Merkmalskontinuität führen würde, im beantragten Zeitrahmen nicht zu leisten war. Ein bestimmter Typ von Übersetzung konnte überhaupt nur in einem Fall, der deutschen Übersetzung von Lorenz Mizler (Leipzig 1742), unter Hinzuziehung explizit formulierter und von der historischen Sprachwissenschaft (Senger 1971) bereits erforschter synchroner Übersetzungstheorien ausgemacht werden: Mizlers Übersetzung fügt sich nahtlos in ein Übersetzungskonzept, das von Mitgliedern des Gottsched-Umfelds, genauer von Georg Vensky, einem wissenschaftlichen Korrespondenten Mizlers, entwickelt und verfochten worden war. Ein entgegengesetztes Konzept, dessen übersetzungstheoretische Hintergründe sich indes nicht verifizieren lassen, repräsentiert die gedruckte italienische Übersetzung (Carpi 1761). Die beiden anderen gedruckten Übersetzungen, die französische und die englische, lassen sich zwar bestimmten didaktischen Texttypen zuordnen, doch sind die Merkmale dieser Texttypen (didaktischer "Traité" für alle Sorten musiktheoretischer und -praktischer Unterweisung; "Method" als musikpraktisches Unterrichtsheft) nicht übersetzungsspezifisch, sondern allgemein textspezifisch. So läßt sich im Falle der französischen und englischen Übersetzungen wenigstens mit Gewißheit sagen, daß sie den Ausgangstext usuellen medialen Rahmenbedingungen angepaßt haben.

Über den bisherigen Forschungsstand hinaus führen diese Überlegungen, so ernüchternd sie zwar vorerst hinsichtlich der ursprünglich avisierten Typologisierungslleistung des Forschungsprojekts klingen mögen, zu der Einsicht, daß Übersetzung musiktheoretischer Schriften im 18. Jahrhundert in viel stärkerem Maße als im 19. oder 20. Jahrhundert diskursbedingte Dekontextualisierung des Ausgangstextes voraussetzt und der jeweiligen Motivations-Rekonstruktion bedarf. Anschlußfähig und bedeutungsvoll ist diese Einsicht vor allem dort, wo Übersetzung kulturtransferiell wirksam wird, beispielsweise in den deutschen und italienischen musiktheoretischen Polemiken um das harmonische System Jean-Philippe Rameaus. Über den bisherigen Forschungsstand hinaus weist in diesem Zusammenhang auch die Erkenntnis, daß die *Gradus ad Parnassum* einen mehrschichtigen Text darstellen, der – wie die disparate Gestalt der Übersetzungen als inhomogenes Korpus zeigt – an unterschiedlichen Schichten mit erheblichen Akzentverschiebungen rezipiert werden konnte. Die Reduktion oder Petrifizierung (Dahlhaus) des Traktats als "Kontrapunktlehre" engen Zuschnitts ist zwar in der Rezeption des späteren 18. Jahrhunderts angelegt (vor allem bei Kirnberger und Albrechtsberger), sie zeigt sich bei näherer Betrachtung der Gesamtrezeption jedoch nur als ein Weg unter vielen, den Ausgangstext zu lesen und zu transformieren.

(d) Die Neugliederung der Studie wurde auch bedingt durch eine neue Schwerpunktbildung, die sich erst im Laufe der Arbeit abgezeichnet hat. So mußte die ursprünglich fundamental rezeptionsorientierte Konzeption der Studie so modifiziert werden, daß die rezeptiven Transformationen vor dem Hintergrund der im Ausgangstext implizierten Potentiale darstellbar werden konnten. Eine umfassendere Rekonstruktion dessen, was die *Gradus ad Parnassum* sein sollten, als sie von Fux geschrieben und vom habsburgischen Kaiserhaus publiziert wurden, war daher nötig. Über den bisherigen Forschungsstand hinaus ließen sich dabei in der Kompositionslehre des Hofkapellmeisters Fux nicht allein generelle Züge jesuitischer und damit staatlich zentral geförderter Pädagogik (Braunschweig 1994) wiedererkennen, sondern darüber hinaus weite Teile der von Matsche

(1981) in kunsthistorischer Sicht ausführlich erforschten kaiserlichen Staatskunstideologie evident rekonstruieren. Insbesondere die Schlüsselbegriffe "Modestia" und "Pietas" erlauben Aufschluß über Merkmale des Ausgangstextes, die später von den Rezipienten im Sinne von "Unbestimmtheitsstellen" (Ingarden) uminterpretiert und mit neuem Sinn gefüllt werden konnten. Dazu gehören insbesondere die für Fux und seine Rezipienten zentralen Kategorien Autor und Tradition, die nicht nur auf die pragmatische Seite der Textproduktion verweisen, sondern in denen auch jeweils politische Codes zum Ausdruck gelangen.

Daß insbesondere die weitgehend subjektneigende und mit Masken arbeitende Autorkonzeption eines in einer absolutistischen Staatsideologie agierenden Künstlers einem im Anbruch befindlichen markt-, produkt- und leistungsorientierten Medienzeitalter erklärungs- oder begründungsbedürftig erscheinen konnte, zeigt schon die vor den *Gradus* publik gewordene polemische Auseinandersetzung zwischen dem mit privaten Mitteln agierenden Hamburger Musikgelehrten Johann Mattheson (1722) und dem Staatskünstler Fux, die sich oberflächlich (wie oft in der Forschungsliteratur paraphrasiert wird) als Streit um musikdidaktische Vermittlungsformen (Tonartensysteme und Solmisation) präsentiert, während sie sich im Hintergrund als heftige, bis zum völligen gegenseitigen Unverständnis getriebene Interferenz zweier Systeme materiellen (lebenssichernden) und symbolischen Kapitals entpuppt: Während Fux sein Können, seine Dienstverrichtungen und ihre Belohnung weiterhin als Gnadengaben auffaßte – und diese Auffassung prägt auch seine Autorkonzeption –, operierte Mattheson in der angeführten Auseinandersetzung bereits mit Begriffen des "Modernen", des erarbeiteten "Capitals" und der "Freiheit des Denkens". Zwei weitere Rezipienten dürfen als paradigmatisch für Interferenzen in Bezug auf das Traditionskonzept angeführt werden: Während Fux mit dem typologischen (und konzeptionell absichernden) Hinweis auf Palestrina eine kirchenmusikalische Tradition aufruft, die auch staatsideologische Tragweite besitzt – Wien "erbt" im Sinne der *Translatio imperii* die musikalischen Traditionen Roms –, muß sich der Regensburger Kapellmeister Joseph Riepel in seinen nur etwa 30 Jahre später publizierten kompositionsdidaktischen Schriften eine musiktheoretische Tradition konstruieren oder synthetisieren, die der permanenten Rückversicherung bedarf, ob diese Tradition vor aktuellen Auffassungen darüber, worin das "Alte" oder das "Neue" bestehe, Bestand haben kann: Die Modernisierung der Musiktheorie verlangt Riepel schließlich eine Sprengung des für die *Gradus* so fundamentalen Traditionskonzepts ab. Johann Adolph Scheibe, Giuseppe Paolucci und Giovanni Battista Martini reagieren in zweierlei Hinsicht, wenn schon vergleichbar, auf die *Gradus*. Martini kanonisiert die *Gradus* als Erklärungs- und Rechtfertigungstext für einen vermeintlich zeitlosen (Kirchen-)Stil, Paolucci historisiert die *Gradus*, indem er (auf der Ebene des Notentextes) eines ihrer Beispiele als exemplum classicum zwischen Palestrina und Lasso aufnimmt, Scheibe schließlich zitiert Fux als Autorität für einen Stil, der zwar zeitgebunden und historisch eventuell verloren, aber im Sinne eines Experiments im Rahmen mehr oder weniger zufällig überlieferten historisch-kritischen Wissens posthistorisch reaktivierbar erscheint. In allen drei Fällen wird Fux kanonisiert, jedoch in einer Weise, die zum Traditionskonzept, wie es die *Gradus* entwickeln, quer steht.

(e) Die neue Schwerpunktbildung der Studie war vor allem zwei zusammenhängenden Einsichten geschuldet: Daß Rezeption auf Formen der Dekontextualisierung beruht, deren Motivationen in der Regel befriedigend nur durch einen vorerst möglichst offenen interpretatorischen Zugriff diskurstheoretischer Prägung rekonstruiert werden können. Im Falle der deutschen und italienischen Übersetzung eröffnet sich hierbei jeweils ein größerer Zusammenhang, der bis auf die Analyse einer krisenhaften Situation geführt werden kann, die nicht nur innerhalb der engen Grenzen dessen stattfindet, was in nicht immer befriedigender Weise mit dem Etikett "Musiktheorie" umrissen wird, sondern Brüche in übergeordneten epistemischen Strukturen anzeigt.

So steht Lorenz Christoph Mizlers deutsche Übersetzung der *Gradus* in einem bis in die 1770er Jahre reichenden polemischen Kontext, der die fundamentale Neukonstitution eines sogenannten "vollständigen Systems der Musik" betrifft. Mizler versuchte, die *Gradus* mit Hilfe seinerzeit hochmoderner Methoden aufklärerischen kritischen Übersetzens als kompositionspraktischen Teil seinem eigenen Systementwurf zu inkorporieren. Der Text, der drei Jahre nach Matthesons großem Entwurf des *Vollkommenen Capellmeisters* (Hamburg 1739) erschien und diesem als praktikableres Modell der Kompositionslehre entgegengesetzt werden sollte, wurde solchermaßen polemisch funktionalisiert und in der Folge auch immer wieder unter diesen polemischen Vorzeichen gelesen. Einige Rezipienten der Mizlerschen Übersetzung haben sich auch dementsprechend zu ihr verhalten, indem sie sie entweder polemisch abwerteten (z.B. Scheibe und Kirnberger) oder ihre Benutzung explizit entschuldigten, um sich nicht in unnötig scheinende Polemik zu verstricken (z.B. Riepel). Die starke Dekontextualisierung der *Gradus* durch Mizlers Gesamt-Systementwurf, der in nuce bereits mit seiner 1734 veröffentlichten *Dissertatio* vorlag, hatte also Folgen hinsichtlich der epistemischen Verortung des Fuxschen Kompositionstraktats: Sie forderte vom Rezipienten Stellungnahmen und erneute Dekontextualisierungen heraus. – Die italienische Übersetzung Alessandro Manfredis hingegen läßt sich im Gegensatz zu Mizlers Translation bis in die äußerliche Gestaltung hinein als konservierende Dokumentation des Ausgangstexts bezeichnen. Diese Form der Konservierung unter der Ägide eines modernen Begriffs von Texttreue des Übersetzers zu deuten und

sie von Dekontextualisierung und Funktionalisierung gewissermaßen freizusprechen, würde jedoch in die Irre führen. Daß Manfredis Übersetzung den Fuxschen Text als Monument "ediert" und ihm Bedeutung für die italienische Musikausbildung dadurch zuspricht, daß sie den Brief eines Komponisten mit internationalem Renommee, Nicola Piccinni, voranstellt, bindet sie konzeptionell eng an die gemischt theoretisch-didaktischen Unternehmungen Giovanni Battista Martinis und Giuseppe Paoluccis. Die Übersetzung dokumentiert nicht nur, daß die *Gradus ad Parnassum*, wie auch die handschriftlichen Übersetzungen Geminiano Giacomellis (Graz), Andrea Basilis (Berlin) und Carlo Delfinis (Bologna) belegen, in der italienischen Musikausbildung in Gebrauch waren, sie setzt dieser Musikausbildung mit der sorgfältigen quasi-editorischen Aufbereitung zugleich auch ein Monument. Der Text wird in ähnlicher Weise zum Dokument oder "Exemplar" des in den musikalischen Accademie gelehrten und konservierten Kirchenstils gemacht wie die in Martinis *Essempolare* und Paoluccis *Arte pratica* edierten alten und neuen Beispiele für gute und richtige kirchenmusikalische Komposition: Er wird zum Aushängeschild eines konservativen, von äußerlichen Einflüssen möglichst ferngehaltenen Systems musikalischen Wissens.

(f) Entsprechend der breiteren diskurstheoretisch-epistemologischen und historisch-semantischen Neuausrichtung wurde die ursprünglich geplante Untersuchung vollständiger technischer (musikterminologischer) Begriffsnetze weitgehend obsolet. Übrig blieben konzeptionell tragende oder leitende Begriffe, an denen sich Umstrukturierungen des musikalischen Wissens anzeigen ließen, nämlich: Motus, Genus und Spezies, Stylus, Systema, Compositio und Inventio. Vor allem bei den beiden letzten Begriffen ließ sich an die im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* geleisteten Arbeiten anschließen. Die Planung eines eigenständigen begriffsgeschichtlichen oder musikterminologischen Teils der Studie entfiel, da die jeweilige Begriffsverwendung und -umwertung in die Rekonstruktion der jeweiligen Rezeptionssituation einfloß.

Insbesondere an den Begriffen Compositio, Inventio und Stylus lassen sich die angeführten rezeptiven Dekontextualisierungen schlüssig aufzeigen: Bei Riepel und Kirnberger etwa kommt der musikalischen Erfindung eine andere Bedeutung zu als bei Fux. Bedeutet Inventio in den *Gradus* noch in erster Linie das "Finden" richtiger Tonverbindungen zu etwas Gegebenem (cantus firmus, subjectum), so findet sich bei Riepel eine ausgefeilte Erfindungslehre, die unter anderem auch auf den kontrapunktischen Satz in Fuxschem Zuschnitt appliziert wird. Dies hat nicht nur Folgen für die Konzeption des musikalischen Satzes, auch Inhalte und Wertigkeiten der Begriffe Komposition und Stil verschieben sich drastisch (Wiener 2003; Wiener 2002, im Druck). Wird bei Fux unter "Stil" eine Stufenfolge mit dem (als natürlich angenommenen) Fundament des Kirchenstils subsumiert, so findet bei Riepel eine Diversifikation unterschiedlicher nebeneinander bestehender und in unterschiedlichen Praktiken Verwendung findender Stile statt, mit deren Vokabeln sich stilintern, aber auch stilübergreifend (bzw. vermischt) komponieren läßt: Stil wandelt sich von der Voraussetzung der jeweiligen Komposition zu einem optionalen Modus derselben, eine Auffassung, die sich auch in Scheibes Kompositionslehre (im Kapitel über die "Moden der Alten") manifestiert und die sich u.a. als musiktheoretisches Pendant oder theoretische Wegbereitung zur Stilverwendung und -mischung im musikalischen Satz Haydns, Mozarts und Beethovens interpretieren läßt.

(g) Bei der theoretischen Reflexion der Untersuchung von Rezeption wurde schon in einem frühen Stadium des Projekts das Desiderat einer texttheoretischen Fundierung einer Historiographie der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts benannt. Die Wichtigkeit des textuellen Aspekts, der wenigstens zweierlei, nämlich Möglichkeiten der Texttypologie (wie in Punkt c dargestellt) und handlungstheoretische/mediale Reflexion von Textproduktion umfassen sollte, wurde bereits in Ansätzen bei der Vorbereitungsphase der von Staatlichen Institut für Musikforschung herausgegebenen *Geschichte der Musiktheorie* diskutiert (insb. Zamminer [Hg.] 1973). Dennoch ist das Werk in seiner Ausführung, jedenfalls was die von Carl Dahlhaus verfaßten Bände zur Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert betrifft, einem strikt ideengeschichtlichen Konzept verhaftet geblieben. Selbst in den rezeptionsgeschichtlichen Partien, in denen Dahlhaus stets von "Wirkungsgeschichte" spricht, wurde weder auf textuelle Verfaßtheit noch auf kommunikative Voraussetzungen oder Produktionsbedingungen der ausgewerteten Textbestände eingegangen. Dies hat zur Folge, daß Texte miteinander verglichen oder konfrontiert werden, deren mediale Konzeptionen (Texttyp, Publikationskontext, Adressatenbezug) stark differieren und die daher bisweilen nur mit Abstrichen vergleichbar sind. Eine medial orientierte Modellierung läßt auch die 2002 erschienene *Cambridge History of Western Music Theory* vermissen, die – wenngleich sich ihr gegenstandsbezogener Aufriß von der in Epochen gegliederten *Geschichte der Musiktheorie* grundsätzlich absetzt – im Ganzen betrachtet doch dem ideengeschichtlichen Konzept verpflichtet bleibt. Innerhalb des Forschungsprojekts zur *Gradus*-Rezeption war an die umfassende Entwicklung einer text- und medientheoretischen Grundlegung freilich nicht zu denken. Dennoch können die

Überlegungen zu einem hinreichend flexiblen und im Einzelfall modifizierbaren Modell, das im Folgenden unter Punkt 2.3.2 (b), skizziert ist, als Diskussionsgrundlage für weitere texttheoretische Entwicklungen dienen.

(h) Als wesentliches Neuergebnis des Forschungsverlaufes konnte die Rezeption der *Gradus ad Parnassum* bis 1810 zusammenfassend als Phänomen der Kanonisierung des Textes beschrieben werden. Damit ist von musikwissenschaftlicher Seite Anschluß gegeben an die neuere rezeptionsorientierte Kanon-Debatte (Górak 1991), die nicht nur einseitige innerdisziplinäre Begründungen sondern Faktorenbündel für die Kanonisierung von Texten sucht. Neben dem immer wieder hervorgehobenen Faktor der Praktikabilität, mit der kontrapunktischer Satz in den *Gradus* vermittelt wird, konnten auf diese Weise mehrerlei weitere Faktoren berücksichtigt werden, die zu einer zwar nicht homogen zu bezeichnenden, auf Ganze aber stabilisierenden Kanonisierung des Textes geführt haben. Hier ist als wesentlicher Punkt zu nennen, (1) daß die *Gradus* von einem Musiker verfaßt wurden, der einen der renommiertesten Positionen im europäischen Musikleben innehatte. Daß Fux' Qualitäten als Komponist unangezweifelt waren, hat eine harte Kritik (dies zeichnet sich schon im kurzen Briefwechsel Mattheson/Fux ab) offensichtlich ausbleiben lassen. (2) Neben seiner Praktikabilität ist der Text abstrakt, geht Polemik aus dem Weg und spart intertextuelle Referenzen weitgehend aus. Ein direkt im Text reflektierter Kontext, der nach einer gewissen Zeitspanne zu veralten oder unverständlich zu werden drohte, war damit kaum gegeben. (3) Die exemplarische Ebene der Kompositionslehre von Fux arbeitet, ob wohl seine tatsächliche Unterrichtspraxis wohl einen anderen Zuschnitt hatte, wie aus Johann Dismas Zelenkas Studien ersichtlich wird (Horn 1996), primär induktiv und verabschiedet jegliche Form imitativen Lernens. Sie paßte daher ins Umfeld der an der elementaren Sprachdidaktik orientierten Kompositionslehren, insbesondere derjenigen Riepels und Kochs. Sie kam damit auch der originalitätsästhetischen Forderung nahe, der Kompositionsschüler habe eine eigene "Sprache" zu finden und sich nicht an fertigen Modellen zu orientieren (zu diesem Komplex Wiener 2002). (4) Die Rezeption der *Gradus* geriet in eine Phase der Ausdifferenzierung harmonischer und stimmführungsartiger Satzmodelle, ein Ausdifferenzierungsprozeß, der sich am deutlichsten in den Studien Thomas Attwoods bei Wolfgang Amadeus Mozart manifestiert. Daß beide Modelle verknüpft werden konnten, zeigt sich frühzeitig bei Riepel, systematisch dann bei Albrechtsberger. (5) Ein letztes Moment der Rezeption der *Gradus* läßt sich schließlich als Historisierungsprozeß beschreiben. Daß Fux die Konzeption eines historisierenden Palestrinastils fern lag, steht spätestens seit Lüttigs Studie fest (Lüttig 1994). Fest steht aber ebenfalls, daß Fux jedoch von Riepel ab bis zu Heinrich Bellermann (*Contrapunkt* 1861) als Gewährsmann für "alten" Stil bzw. für didaktisch brauchbare Annäherung an historische kontrapunktische Satzmodelle aufgefaßt wurde – unabhängig von der Fragestellung, ob diese Form der Rezeption historisch methodisch ist oder nicht.

### 2.2.2 Momentane Anlage der Studie

Die Studie, die voraussichtlich im Laufe des Jahres 2010 abgeschlossen und publikationsfertig gemacht werden kann, hat aus den beschriebenen Überlegungen und notwendigen Modifikationen heraus einen dreiteiligen Aufbau erhalten: (I) Methodische Einleitung. Zu einem rezeptionstheoretisch perspektivierten Begriff des Musikschrifttums; (II) Die Rezeption der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux 1725–1810; (III) Dokumentarischer Teil: Synoptische Edition der Referenztexte mit Kommentar und Index. Die synoptische Edition der Referenztexte ist abgeschlossen, der Kommentar, der als Scharnier zum Untersuchungsteil fungiert, kann erst nach Beendigung der Studie zu einem Abschluß gebracht werden.

Teil I gliedert sich in vier Abschnitte, in denen (1) die Geschichtsschreibung der Musiktheorie und ihre Textkonzeptionen diskutiert, (2) ein Entwurf zu einer medialen und epistemologischen Konzeption von Musikschrifttum vorgelegt, (3) das Verhältnis von Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte, soweit es für die Studie von Belang ist, auseinandergesetzt und (4) ein kulturtheoretischer translationaler Ansatz (Floros 2002) adaptiert wird. Überlegungen (5) zum Verhältnis von Tradition und Rezeption leiten zur eigentlichen Untersuchung über.

Teil II diskutiert (1) die Mehrschichtigkeit des Ausgangstextes hinsichtlich des in ihm entwickelten Traditionskonzepts und der Schlüsselbegriffe "Modestia" (als ethische Komponente) und "Inventio" (als tragende musiktheoretische Komponente). In einem eigenen Abschnitt wird (2) das Gesamtkorpus

der handschriftlichen und gedruckten Übersetzungen vorgestellt und in seiner variativen Breite charakterisiert. Anhand der Mizlerschen Übersetzung von 1742 wird (3) der kritisch-publizistische Gesamtzusammenhang der deutschen Debatte um ein "vollständiges System der Musik" 1734–1777 dargestellt. Ein eigenes Kapitel (4) ist der Rezeption und konzeptionellen Desintegration der *Gradus ad Parnassum* in den Schriften Joseph Riepels eingeräumt, die etliche Teilaspekte der zuvor dargestellten Systemdebatte reflektieren. Allen Arten der handschriftlichen Texttransformation widmet sich der folgende Abschnitt (5), der auf Auszüge, Randglossen und die drei handschriftlichen italienischen Übersetzungen und deren usuellen Kontext eingeht. Im Anschluß daran (6) wird die italienische Rezeption der *Gradus ad Parnassum* im Umfeld Martinis im Hinblick auf Konzeption und Bedeutung von Manfredis monumenthafter Übersetzung von 1761 untersucht. (7) Im Gegensatz zu Manfredis vollständiger Übersetzung werden die gedruckte anonyme englische Übersetzung und die französische Übersetzung von Pierre Denis durch das Moment der Auszugspraxis geeint. Insbesondere aber lassen sich beide in einer Detailuntersuchung als Zeugen für musiktheoretischen Import in den jeweils eigenen kulturellen und medialen Kontext benennen. Das folgende Kapitel (7) widmet sich der Ambivalenz historischen Wissens, die verunsichernd in Scheibes Kompositionslehre von 1773 zum Tragen kommt, in der Fux' Abhandlung anhand der Modustheorie in einen historisch weitreichenden musiktheoretischen Kontext gesetzt wird. Unter Vorstellungsmodellen des sogenannten "reinen Satzes" werden (8) die Kompositionslehren Kirnbergers und Albrechtsbergers (gerade auch in ihrem starken konzeptionellen Kontrast) und die didaktischen Rezeptionsdokumente Haydns, Mozarts und Beethovens zusammenfassend dargestellt. Einem letzten Kapitel (9) bleibt eine kritische Bilanz hinsichtlich der musiktheoretischen Kanonisierung der *Gradus* und ein Ausblick auf ihre Festlegung als Lehrbuch für die Kontrapunktlehre des 19. Jahrhunderts vorbehalten.

## **2.3. Darstellung der Ergebnisse und Zusammenfassung**

### 2.3.1 Quellenkundliche Ergebnisse

Während des Antragszeitraums wurden von den Bearbeitern des Projekts im Zusammenarbeit mit Thomas Hochradner (FWV) drei Dokumente der handschriftlichen Rezeption der *Gradus ad Parnassum* entdeckt, die der Fuxforschung bislang nicht bekannt waren, wodurch das Korpus der direkten Rezeptionsmanuskripte vor 1810 auf zehn Dokumente angewachsen ist. Es handelt sich hierbei um die italienische Übersetzung von Andrea Basili von 1746 (Titel: *Musica prattica*, D Berlin: Deutsche Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. theor. [ohne Signatur]), den "Musikalischen Unterricht" von Placidus von Camerloher (D München: Universitätsbibliothek, 4° Cod. ms. 873) und die "Anleitung zum Contrapunkt" von Carl Neuner (A Wien: Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19106). Eine vierte handschriftliche Quelle, die italienische Übersetzung von Francesco Giacomelli mit dem Titel "Guida alla regolare composizione die musica", entstanden vor 1745, wurde zu Beginn des Projekts von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft erworben und der Bibliothek der Kunstuniversität Graz (ohne Signatur) zur Aufbewahrung anvertraut.

### 2.3.3 Spezielle theoriehistoriographische Ergebnisse

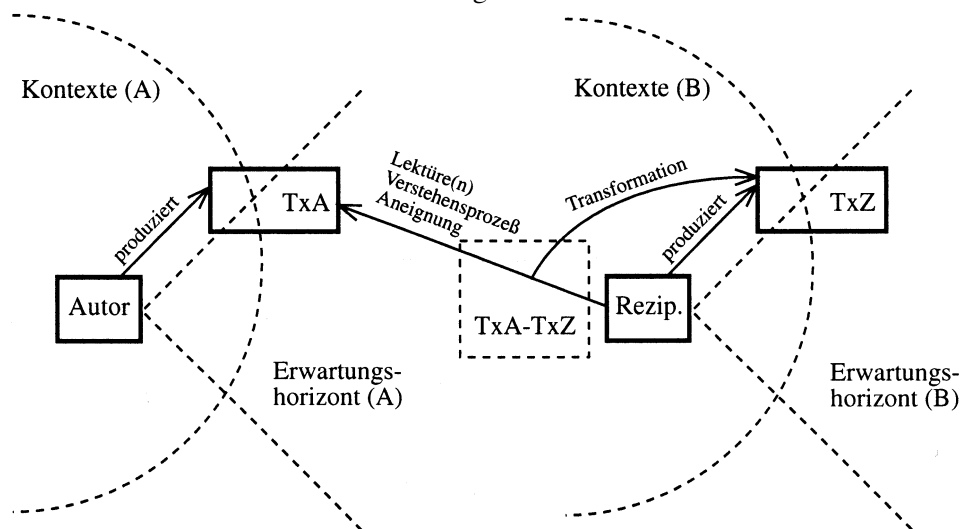
Im Verlauf der Planung und Abfassung von Teilen der Studie wurden einige Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts grundlegend neu bewertet. Zunächst erfolgte eine Neuinterpretation der Schriften Lorenz Christoph Mizlers als geschlossene Unternehmung, ein System der Musik nach den rationalphilosophischen Grundsätzen Christian Wolffs zu etablieren, in dem die Fux-Übersetzung einen wesentlichen Teil der praktischen Musikausübung darstellen sollte. Ebenfalls im Rahmen der Systemdebatte neu bewertet werden konnten die Schriften Joseph Riepels, deren konzeptioneller Ausgangspunkt die *Gradus ad Parnassum* darstellen. Zugleich kann die Fux-Rezeption Riepels als Paradigma für die musikpraktische Diversifikation des musiktheoretischen Wissens um 1760 interpretiert werden. Auch Johann Adolph Scheibes bislang vernachlässigte Kompositionslehre von 1773 steht im Zeichen der Systemdebatte, schlägt aber einen anderen Weg als ein, indem sie die Unsicherheit historischen Wissens als Herausforderung für den "critischen Componisten" sieht, sich nicht mehr auf monistische Systementwürfe zu verlassen, sondern durch Lektüre musikhistorische Anregung zu gewinnen. Er liest Fux nicht mehr als Anweisung, sondern eher im Sinne einer

historischen Quelle. In diesem Sinne einer musikhistorischen Rückbesinnung können auch die Unterrichtsmaterialien Beethovens ("Materialien zum Contrapunkt", ca. 1809) gelesen werden. Obwohl er Kontrapunktunterricht bei Albrechtsberger genommen hatte, der ihn nach seiner aktualisierten, nämlich auf Dur und Moll bezogenen Version des Fuxschen Kontrapunkts unterrichtete, wandte sich Beethoven später den modalen Beispielen der *Gradus ad Parnassum* wieder zu, historisierte also in ähnlicher Weise wie Scheibe den Kompositionsunterricht.

### 2.3.2 Allgemeine konzeptionelle Ergebnisse

(a) Die Frage, weshalb bestimmte Texte innerhalb eines fachliterarischen Kanons an Bedeutung gewinnen, läßt sich ideengeschichtlich nur unzureichend erklären und bedarf der Ergänzung durch die rezeptionsorientierte Untersuchung. Wie oben dargestellt, sind es nicht immer zwingend innerdisziplinäre gegenstandsbezogene Problemstellungen, die zu einer hohen Rezeptionsfrequenz betragen, sondern durchaus gemischte Faktorenbündel, die im jeweiligen Einzelstrang der Rezeption einer Rekonstruktion bedürfen.

(b) Um die rezeptionsorientierte Untersuchung zu erleichtern, wurde ein möglichst flexibles Modell zum Verhältnis von Ausgangstext und Zieltext entworfen, mit dem man in der Lage ist, Interferenzen zwischen Kontextualität und Erwartungshorizont vom Ausgangstext zum Text des Rezipienten zu untersuchen. Sowohl der Autor des Ausgangstextes wie sein Rezipient agieren an Schnittpunkten von Kontexten und bestimmten Erwartungen, die sie an den Inhalt und die Präsentation ihrer Texte knüpfen. Die Rekonstruktion dessen, wie ein Rezipient auf den Ausgangstext reagiert, läßt sich als Interferenz von Erwartungshaltungen des Ausgangstextes mit den neuen Kontexten des Rezipienten beschreiben. In schematischer Darstellung:



Die spezifischen Haltungen, die Rezipienten zu einem Ausgangstext einnehmen, wurden – hier in Klammern mit Beispielen – klassifiziert als Kritik (Kirnberger), konzeptionelle Integration (Mizler) oder Desintegration (Riepel), kultureller Import (Denis, englische Übersetzung), pragmatische Adaption (alle Auzüge), Kanonisierung (Manfredis Übersetzung) und Historisierung (Scheibe).

Das Verhältnis von Autor zu Text wurde im allgemeinen Modell, bis auf die Tatsache, daß jener an der Produktion von diesem beteiligt ist, offengelassen und nicht genauer determiniert, da es sich beim Untersuchungszeitraum, was die in den Texten sich manifestierenden Autormodelle angeht, um eine Zeit des krisenhaften Umbruchs handelt. So handelt Fux nicht als origineller Autor sondern als Sachwalter einer Tradition, in die sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis im Dialogteil der *Gradus ad Parnassum* nahtlos einfügt. Die Mehrzahl der Rezipienten nach 1740 dagegen betonten die zum Teil prozeßhaft gedachte Differenz zwischen Autor und Leser: Das Lehrer-Schüler-Verhältnis bei Riepel ist bereits kritisch gebrochen, d.h. mögliche Einwände des Lesers werden durch die Schülerposition im Lehrdialog antezipiert. Mizler inszeniert sich in den Anmerkungen seiner Übersetzung als kritischer Leser, wird somit zum (sekundären) Autor eines stark transformierten Textes und fordert wiederum kritische Überprüfung durch den Leser heraus. Scheibe, um ein letztes Beispiel anzuführen, entwirft in seiner Kompositionslehre (1773) eine präferierte kritische Lesergruppe und scheint sich in der Rolle



dessen zu genügen, der vorgefundenes historisches Material systematisch aufzubereiten versucht, wobei der Appell an den Leser ergeht, seine aufgrund eingestandener historischer Wissenslücken mangelhafte Systematisierungsarbeit zu korrigieren.

(c) Die Untersuchung hat erbracht, daß die europäische Rezeption der *Gradus ad Parnassum* bis 1810 zwar reichhaltig ist, daß sich ihr aber keine homogene Rezeptionsstrategie zugrundelegen läßt, die sich widerstandslos der Vorstellung fügte, der Rezeptionsprozeß habe die allgemein konzipierte Kompositionslehre Johann Joseph Fux' zu einer spezialisierten Disziplin, der kontrapunktischen Satzlehre gemacht. Erstens können einige Phänomene der 'Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen' ausgemacht werden (noch Albrechtsberger glaubte an einen Allgemeinheitsanspruch seiner Adaption der *Gradus* in der *Anweisung* von 1790). Zweitens durchläuft der Prozeß der disziplinären Ausdifferenzierung des Kontrapunkts mehrerlei Stufen, die von den Rezeptionsdokumenten unterschiedlich evident belegt werden. Die für einen disziplinären Ausdifferenzierungsprozeß voraussetzende Diversifikation musikalischer Praxis wird von Mizler und Martini noch weitgehend geleugnet, während sie bei Riepel und Scheibe in z.T. starker Entfaltung thematisiert wird.

(d) Über die Rolle der gedruckten Übersetzungen im gesamten Rezeptionsprozeß läßt sich Folgendes sagen: Generell sind sie in ihrer Unterschiedlichkeit als Indikatoren für unterschiedliche Gebrauchszusammenhänge zu werten, in die der Ausgangstext von Fux geriet. Dies gilt insbesondere für die französische und die englische Übersetzung, die an den Brennpunkten des musiktheoretischen Diskurses überhaupt nicht zur Kenntnis genommen worden sind. Sie wurden als methodische Gebrauchstexte verkauft und gebraucht. Im Speziellen jedoch indizieren die italienische und die deutsche Übersetzung eine intensive Partizipation der Übersetzung – weniger als Texttyp, eher als texttransformatorischer Handlungstyp – an aktuellen musiktheoretischen Problemstellungen: Wurde im Falle der italienischen Übersetzung einer musikdidaktischen Praxis ein konservierendes Denkmal gesetzt, das gegen die Einflußnahme neuerer französischer Theorie in der Nachfolge Rameaus gerichtet war, so wurde im Falle der deutschen Übersetzung ein Text für den Entwurf eines Systems funktionalisiert, das an polemischer und konzeptioneller Überbelastung litt: Der Text von Fux wurde hier stellvertretend an die Stelle einer fehlenden modernen und hinreichend praktikablen Kompositionslehre gesetzt, sei es aus Mangel an den Fähigkeiten Mizlers, sei es aus dem Problem heraus, daß die im emphatischen Sinne systematische Kompositionslehre aufgrund der stilistischen Umbruchssituation um 1740 nicht zu erarbeiten war. Auf jeden Fall trug Mizlers weit rezipierte Übersetzung zur Kanonisierung von Fux' Traktat in signifikanter Weise bei.

## **2.4 Kooperationspartner, Vermittlung, Qualifikation wissenschaftlichen Nachwuchses**

Neben den aufgesuchten Bibliotheken und Archiven haben vor allem die im Folgenden genannten Personen und Institutionen am Forschungsverlauf wesentlichen Anteil genommen. Das Projekt steht in engem Kontakt zur Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft Graz, zum einen durch die Person ihres Leiters Prof. Dr. Wolfgang Suppan, der den Projekt-Mitarbeiter Oliver Wiener 2002 zu einer Präsentation auf der Jahresversammlung der Gesellschaft eingeladen hat, zum anderen durch den Leiter der *Ausgabe sämtlicher Werke* von Fux, Prof. Dr. Hellmut Federhofer, der Hinweise zur Gestaltung des editorischen Anhangs der Studie gegeben hat. Offener Informationsaustausch erfolgt mit Ass.-Prof. Dr. Thomas Hochradner (*Neues Fux-Werkverzeichnis*). Im Oktober 2005 wird Oliver Wiener im Rahmen eines Symposiums zum 50jährigen Bestehen der Fux-Gesellschaft die Ergebnisse von Teil II (1) zur Konzeption der *Gradus ad Parnassum* zur Diskussion stellen.

Bei den Überlegungen zur Texttheorie gaben Dr. Roger Luedeke und Dr. Cristina Urchueguía, damals Mitglieder des DFG-geförderten Graduiertenkollegs "Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften" an der Universität München entscheidende Anregungen. Konzeptionelle und bibliographische Hilfe verdankt das Projekt Dr. Karsten Mackensen, Angestellter der DFG-geförderten Wolfenbütteler Forschungsstelle *Musikalisches Schrifttum im Diskurs der Aufklärung*, später wissenschaftlicher Assistent am musiksoziologischen Seminar des Instituts für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin. Wesentliche Anregung erhielt das Projekt durch Prof. Dr. Kaden an derselben Institution, in dessen Forschungsseminar es 2002 und 2003 zweimal vorgestellt und kritisiert wurde.

Teilergebnisse des Projekts flossen in Referate von Projekt-Mitarbeiter Wiener auf dem XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar, September 2004, und auf der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie in Köln im Oktober 2004. Ein weiterer Vortrag zur historischen Konzeption des musikalischen Satzes der *Gradus* erfolgt Oktober 2005 auf der rezeptionsorientierten Sektion der internationalen wissenschaftlichen Tagung "Canon and Canonic Techniques, 14th-16th Century", ausgerichtet vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Katholischen Universität Leuven.

Das Forschungsprojekt wirkte sich in günstiger Weise auf die Integration von Forschung und Lehre am Würzburger Institut für Musikwissenschaft aus. Im Rahmen eines auf mehrere Semester angelegten Schwerpunkt-Themas "Kultur- und Musikgeschichte Wiens" konnten Forschungsergebnisse des Projekts in der direkten didaktischen Vermittlung weitergegeben werden. Januar 2005 wurde das Projekt in einem musikpädagogischen Seminar zur Geschichte der Musiktheorie an der Johann-Wolfgang-von-Goethe-Universität Frankfurt vorgestellt.

Der Projekt-Mitarbeiter Oliver Wiener konnte im Frühjahr 2004 seine Dissertation zu Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* einreichen, in die wesentliche Ergebnisse des Projekts zur Erforschung des textuellen Status' von Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts und zu der im Forschungsverlauf als Schwerpunkt herausgearbeiteten Systemdebatte der deutschen Musiktheorie in konstitutiver Weise eingeflossen sind.

In direktem Anschluß auf die vom Projekt formulierten Desiderate wurde im Sommer 2004 am Würzburger Institut für Musikwissenschaft von assoziierten Nachwuchswissenschaftlern eine *Arbeitsgruppe für Musikkultur des 18. Jahrhunderts* ins Leben gerufen. Sie setzt einen Schwerpunkt auf die Erforschung von musiktheoretischen Texten, die im Verlauf des Projekts als bislang zu Unrecht vernachlässigt erkannt wurden. Hierzu gehören Intertexte, die zum Verständnis der Polemiken Johann Matthesons nötig sind und die für die deutsche Systemdebatte konstitutiven Entwürfe zur "Musica scientia".

## 2.5 Im Bericht angeführte Literatur

### (a) Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts

Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig [1790].

Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem*, Wien 1725.

—, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, übersetzt von Lorenz Mizler, Leipzig 1742.

—, *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della Musica*, übersetzt von Alessandro Manfredi, Carpi 1761.

—, *Practical rules for learning composition, translated from a work intitled Gradus ad Parnassum*, London [1768].

—, *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux*, übersetzt von Pierre Denis, 3 Bde., Paris 1773–1775. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Bde. (Bd. 1 in zweiter Auflage), Berlin und Königsberg 1776–1779.

—, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkenntniß*, Berlin 1782.

Giovanni Battista Martini, *Esemplare, o sia, Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, 2 Bde., Bologna 1774 und 1775.

Johann Mattheson, *Critica musica*, 8 Stücke, Hamburg 1722–1725.

—, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

Lorenz Christoph Mizler, *Dissertatio quod musica ars sit et pars eruditionis philosophicae*, Leipzig 1734; zweite Auflage als: *Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae*, Wittenberg 1736.

—, *Anfangs-Gründe des General-Basses*, Leipzig 1739.

—, *[Neu-eröffnete] Musikalische Bibliothek*, 4 Bde., Leipzig 1736–1754.

Giuseppe Paolucci, *Arte pratica di Contrappunto dimostrata con Esempij die vari Autori e con osservazioni*, 2 Bde., Venedig 1766–1772.

Joseph Riepel, *Sämtliche Schrifften zur Musiktheorie*, hrsg. von Thomas Emmerig (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 20), 2 Bde., Wien 1996.

Johann Adolph Scheibe, *Ueber die musikalische Composition*, Bd. 1 (mehr nicht erschienen), Leipzig 1773.

## (b) Forschungsliteratur

- Carl Braunschweig, "Gradus ad Parnassum": A Jesuit Music Treatise, in: in theory only 12 (1994), issue 7/8, S. 35–58.
- Thomas Christensen (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002.
- Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik (= Geschichte der Musiktheorie 10)*, Darmstadt 1984; *Zweiter Teil: Deutschland (= Geschichte der Musiktheorie 11)*, hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989.
- Georgios Floros, Zur Repräsentation von Kultur in Texten, in: Gisela Thome, Claudia Giehl und Heidrun Gerzymisch-Arbogast (Hrsgg.), *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers*, Tübingen 2002, S. 75–94.
- Jan Górak, *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London 1991.
- Wolfgang Horn, Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der "imitatio", in: Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel (Hrsgg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber 1996, S. 137–170.
- Peter Lüttig, *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 23)*, Tutzing 1994.
- Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16)*, 2 Bde., Berlin 1981.
- Oliver Wiener: Übersetzung musiktheoretischer Traktate als Phänomen des Kulturtransfers im 18. Jahrhundert. Problemstellungen der rezeptionsorientierten Edition am Beispiel der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux, in: Bodo Plachta und Winfried Woesler (Hrsgg.), *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, 8. bis 11. März 2000 (= Beihefte zu Editio 18), Tübingen 2002, S. 405–417.
- , Die 'schmutzige Kehrseite' der Originalitätsdebatte. Bruchstücke einer 'Theorie des musikalischen Plagiats' 1750–1800, in: Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau, Michael Polth (Hrsgg.), *Individualität in der Musik*, Stuttgart und Weimar 2002, S. 275–294.
- , "Ein ganzes Duzend *Manuductionen*". Joseph Riepels Desintegration der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (= Jahrgabe 26 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft), Graz 2003.
- , Generalbaß als Mittler zwischen Harmonie und Kontrapunkt. Zur Kreuzung von Satzkonzeptionen in Joseph Riepels *Anfangsgründen*, in: Stefan Rohringer (Hrsg.), *Musiktheorie – Begriff und Praxis: Bericht zum zweiten Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie*, München 11.–13. Oktober 2002, Druck in Vorbereitung.
- und Astrid Brauer, An 18th-century attempt to found an academic musical science. Lorenz Christoph Mizler's *Dissertatio* (1734/1736), eingereicht bei *Theoria*, Peer-Review erfolgt im Januar 2005, Druck in Vorbereitung.
- Christoph Wolff, Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz, in: *Bach-Jahrbuch 90* (2004), S. 87–99.
- Frieder Zaminer (Hrsg.), Diskussion der Teilnehmer [am Projekt einer Geschichte der Musiktheorie], in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1973*, S. 7–38.

## 3. Zusammenfassung

Die Kompositionslehre *Gradus ad Parnassum* (1725) des habsburgischen Hofkomponisten Johann Joseph Fux gehört zu den meistrezipierten musiktheoretischen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts und nimmt damit eine zentrale kanonische Position in der disziplinären Ausdifferenzierung des musiktheoretischen Diskurses bis 1810 ein.

Bislang ist die steuernde Funktion, die Fux' Kompositionslehre in diesem Diskurs einnimmt im wesentlichen beschrieben worden als Scharnierstellung zwischen italienischer und süddeutscher Musiktheorie des 17. und sich disziplinär spezialisierender kontrapunktischer Satzlehre des 19. Jahrhunderts. Eine genauere Untersuchung der Rezeption des Textes im 18. Jahrhundert, die Gegenstand des Forschungsprojektes ist, hat jedoch zeigen können, daß diese Entwicklung nicht eindimensional und ausschließlich innerdisziplinär verläuft, sondern überaus facettenreich, bisweilen von konzeptionellen Widersprüchen durchsetzt ist. Das konzeptionelle Spektrum der Rezeption des Textes reicht von bloßer pragmatischer Benutzung und didaktischer Adaption bis zur Integration im Rahmen von musiktheoretischen Systementwürfen, die epistemologisch beschreibbare krisenhafte Hintergründe, Umstrukturierungen des musikalischen Wissens im untersuchten Zeitraum indizieren. Fux' Text partizipiert mithin durch seine Rezeption in maßgeblicher Weise auch an einem Prozeß, der sich als Verwissenschaftlichung des gelehrten musiktheoretischen Diskurses im 18. Jahrhundert beschreiben läßt.

Ein Symptom nicht nur für die Bedeutsamkeit der Fuxschen Abhandlung, sondern auch für die Divergenz und Verschiedenartigkeit der Rezeption ist die jeweilige stark differierende Textgestalt der vier gedruckten Übersetzungen des lateinischen Ausgangstextes. Im Forschungsprojekt konnte herausgearbeitet werden, daß alle vier Übersetzungen in ihren jeweiligen Kontexten unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen. Insbesondere die beiden konzeptionell "starken" Texte, die italienische und die deutsche Übersetzung, fügen sich konzeptionell in regelrechte Systementwürfe musikalischen Wissens. Die italienische Übersetzung (1761) versucht in einer Art monumentaler Dokumentation das musiktheoretische Ausbildungssystem der italienischen Musikakademien (deren Struktur sich mit der eines modernen Berufsverbands vergleichen läßt) zu konservieren; die deutsche Übersetzung (1742) steht im Rahmen eines rationalistischen Entwurfs einer "musica scientia", der die Debatte um ein System der Musik bis in 1770er Jahre beeinflußt hat.

Auf der Basis eines flexibel angelegten Rezeptionsmodells konnten in den spezifischen Fällen der Gesamtrezeption sieben unterschiedliche Haltungen der Rezipienten zum Ausgangstext differenziert werden: Kritik, konzeptionelle Integration oder Desintegration, kultureller Import, pragmatische Adaption, Kanonisierung und Historisierung. Insbesondere zwei Rezipienten, Joseph Riepel und Johann Adolph Scheibe, die nach Fux wieder versuchten, eine Kompositionslehre vorzulegen, konnten im Forschungsverlauf grundsätzlich neu bewertet werden. Ihre Schriften zeigen am deutlichsten die konzeptionellen Probleme auf, die der Kompositionslehre nach Fux vor allem durch zwei Momente erwachsen: Die Reflexion einer Aufsplitterung musikalischer Praxis in viele (lokale und gattungsbedingte) Praktiken zum einen (Riepel), die Unsicherheit über den eigenen Standpunkt innerhalb eines unsicher begrenzten historischen Horizonts zum anderen (Scheibe).