basler stadtbuch cms
Christoph Merian Stiftung

Musikalische Erst- und Frühdrucke der Universitätsbibliothek Basel

Autor(en): Marta Walter

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1962

https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/5dbfe9d9-7781-4a9b-9921-e265577f76e0

Nutzungsbedingungen
Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform baslerstadtbuch.ch ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.
http://www.cms-basel.ch
https://www.baslerstadtbuch.ch

Musikalische Erst- und Frühdrucke der Universitätsbibliothek Basel

Von Marta Walter

Die Musikabteilung der Basler Universitätsbibliothek birgt eine Fülle praktischer und theoretischer Musikwerke der Vergangenheit im Erst- und Frühdruck, die uns einen Einblick in die frühere Musikausübung geben. Sie sind nicht vergrabene Schätze, sondern bilden das Material für die Forschung und für Neuausgaben. Darüber hinaus sprechen sie den Kulturhistoriker ebenso sehr an wie den Freund alter Stiche und Druckverfahren.

Aus dem musizierfreudigen Hause der Amerbach an der Rheingasse begegnen wir einem Liederbändchen italienischen Ursprungs, das heute als einziges noch bekanntes Exemplar dieser Ausgabe bezeichnet wird. Es erschien 1510 in Rom und wurde vom Komponisten und Verleger Andrea Antico de Montona herausgebracht. Ein Teil der vierstimmigen Canzonen stammt von Antico selbst, etliche drei- und vierstimmige Sätze hatte er andern zeitgenössischen Liederbüchern entnommen. Antico war ein ernsthafter Konkurrent des ersten italienischen Musikdruckers Ottaviano Petrucci in Venedig. Die Notentypen und die kunstreichen Initialen, sowie das Titelblatt und das Druckerzeichen AA entwarf der Miniaturist Giovanbattista Columba, die Herstellung des Druckes besorgte Marcello Silber alias Frank aus einer aus der Gegend von Würzburg zugewanderten Druckerfamilie. Die Stimmen sind jeweils auf der gleichen Seite untereinander oder auf zwei Seiten verteilt notiert, der Text ist nur dem Diskant beigegeben oder folgt, wenn es sich um mehrere Strophen handelt, dem musikalischen Teil. Schon zwei Jahre nach ihrem Erscheinen war die Canzonensammlung im Besitz des siebzehnjährigen Bonifazius Amerbach, denn über dem Titelbild, vier Sänger darstellend,

schrieb er: «Est bonifacij Amorbacchij Basilien. M D XII.» Der Pergamentumschlag trägt als Wahlspruch das geistreiche Distichon: «Omnes humanos sanat medicina Dolores, / Solus amor, morbi non amat artificem» (Alle menschlichen Leiden heilet die Medizin; nur die Liebe schätzt den Heilkünstler nicht).

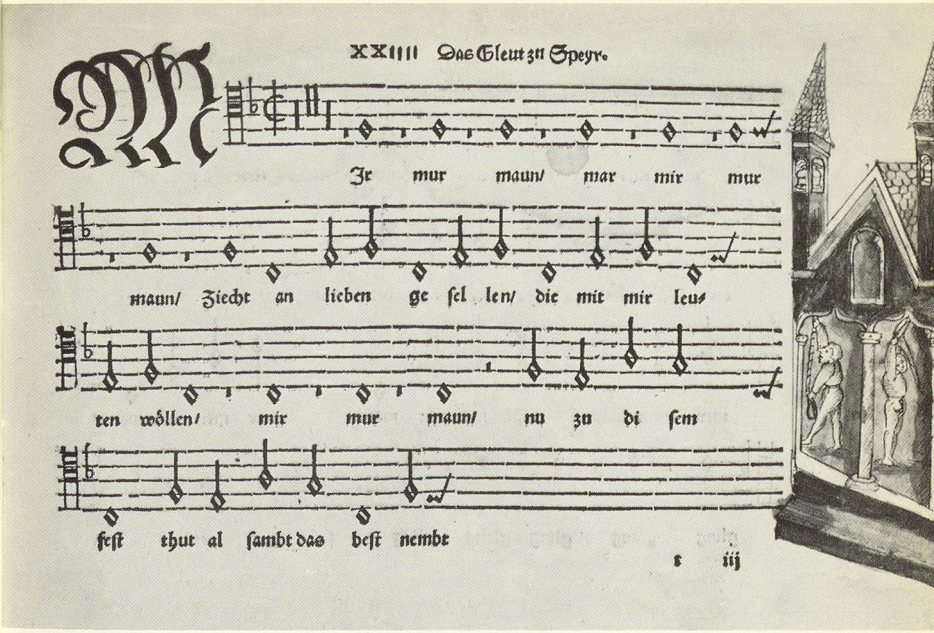
Bonifazius Amerbach zeigte, obwohl mit der Kartause eng verbunden, anfangs Sympathie für die Reformation, wurde aber von deren Auswüchsen bald enttäuscht. Dem Bekenntnis Luthers zugeneigt, hielt er sich zunächst der Basler Konfession eher fern, bis er sich 1534 zur Teilnahme am Abendmahl bereitfand. Seine Sympathie für Luther hatte er wohl behalten, denn als 1544 dessen Freund Johann Walther sein «Wittembergisch deutsch geistlich Gesangbüchlein mit vier und fünff stimmen» beim Wittembergischen Musikdrucker Georg Rhaw verlegen ließ, war es 1547, zusammen mit den 37 lateinischen Hymnen von Walther, schon in den Händen des vierzehnjährigen Basilius Amerbach. Als drittes Heft ist ein dreiteiliges «Epitaphium D. Martini Lutheri» von Kaspar Othmayr von 1546, dem Todesjahr Luthers, beigebunden. Diese fünfstimmige Totenklage besteht aus der Vertonung von Luthers Grabschrift: «Per quem salvifici . . .», einem zweiten Satz «Tutus ab insidiis . . .» und aus Luthers letzten Worten: «Mein himmlischer Vater . . .», in die der Tenor mit: «In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum» einfällt. Auf dem Titelblatt des Bändchens steht die Eintragung: «Sum Basilii Amerbachii Basiliensis. Anno 1547. Pridie Calend. Januarij.» Die ganze Ausgabe besteht aus fünf Stimmbüchern in schwarzem, mit ursprünglich weißer Textur bedrucktem, Pergament. Das beigebundene «Epitaphium» im gleichen Querformat erschien bei Johannes Montan und Ulrich Neuber in Nürnberg. Die Texte sind mit hübschen, dem Inhalt jedoch durchaus nicht entsprechenden Bildinitialen versehen.

Zur selben Zeit, im Jahre 1544, gab ein anderer Nürnberger Drucker, Johannes Petrejus, eine Sammlung «Guter seltzamer und kunstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet, Schlacht und dergleichen mit vier oder fünff stimmen, bis her im Truck nicht gesehen» heraus, die

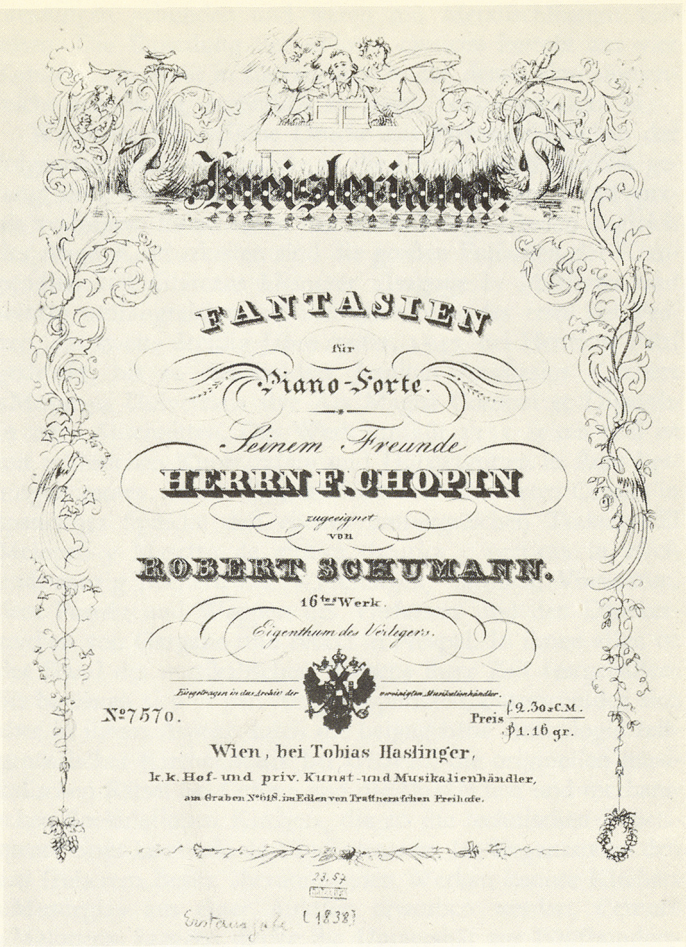
ihm sein sich eines wechselvollen Lebenswandels erfreuender Vetter Wolfgang Schmeltzel in Wien zusammengestellt hatte. Das Tenorheft mit der Hauptstimme zeigt auf dem Titelblatt das Wappen des Rats- und Stadtschreibers Franz Igelshofer in Wien, dem er eine lange Vorrede und als musikalischen Prolog einen Liedsatz «Von Igels Art» widmete. Der Text mochte von Schmeltzel selbst stammen. Der Inhalt der Sammlung darf als Dokument der oft etwas groben geselligen Lieder des 16. Jahrhunderts angesprochen werden. Es sind Quodlibets, aus Bruchstücken verschiedener Vokalkompositionen zusammengesetzt, sowie einst bekannte Volks- und Söldnerlieder wie «Der Nemo», die Erfahrung besingend, daß für allen Schaden der Welt niemand der Schuldige sein will: es war eben der Nemo, der Niemand. Unter den Liedern mit Angabe des Autors figuriert «Die Schlacht von Pavia» von Matthias Hermann Verecoiensis, einem Niederländer, der wahrscheinlich unter Karl V. an der Schlacht teilnahm, dann in Italien blieb und es schließlich zum Domkapellmeister in Mailand brachte. Es ist ein musikalisches Schlachtgemälde, wie «La Bataille» (Schlacht bei Marignano) seines Zeitgenossen Clément Jannequin mit dem Sprachendurcheinander der Söldnerheere und der klanglichen Darstellung des Kriegslärms. Als Gegenstück dazu finden wir Ludwig Senfls «Gleut zu Speyr», ferner ein zartes Liebeslied «La rauschen» eines Nicolaus Puls und als Morgenlied «Das erst Feur bewahren» von Leonhard Paminger. Als «rotziges gsang» wurde schon damals das Lied «Von Nasen» von Johann Puxstaller bezeichnet. Die ganze Sammlung besteht aus fünfundzwanzig Stükken. Die Universitätsbibliothek besitzt die vier Stimmbücher komplett, die vielleicht aus dem Kreise um Felix Platter erhalten geblieben sind; denn wir finden darin sein Lieblingslied «Von löffeln», das er sich bei seiner Hochzeit von den Scholaren vortragen ließ. Das Tenorheft enthält leicht kolorierte humorvolle Randzeichnungen von der Hand eines begabten Dilettanten aus jenen Jahren. Daß der Illustrator ein Basler war, zeigt der Baselstab auf einem Mehlsack zum Lied «Von Secken», das ähnlich dem Nasen- und dem Löffellied eine derb-komische Aufzählung aller Art von Säcken darstellt.

Seit dem 15. bis tief in das 18. Jahrhundert beschäftigten sich Musikbeflissene mit theoretischen Schriften, schon deshalb, weil das Musizieren damals eine ungleich umfassendere Kenntnis der Gesetze der Komposition und ihrer Niederschrift verlangte. Man las geläufig in verschiedenen Schlüsseln die alten Noten- und Buchstabenschriften und begleitete lediglich aus dem Zahlensystem der Generalbaßstimme. So besaßen die Amerbach Franchino Gaforis «Practica Musicae utriusque cantus», ein vierteiliges Werk, das alles enthält, was man über Musikgeschichte und die Grundlagen der Musiklehre bis zum Kontrapunkt und den damaligen Formen wußte und wissen mußte. Der 1502 in einem Neudruck in Brescia bei Angelo Britannico herausgekommene Folioband mochte schon wegen des prächtigen und klaren Druckes von Bernardino Misanta die Basler Buchdrucker interessiert haben. Nachdrücklich schrieb Bonifazius Amerbach auf die Innenseite des Holzeinbandes, der einst mit kunstvoll gepreßtem Pergament überzogen war (Reste davon sind noch zu sehen): «Sum Amorbacchiorum, si ignoras, non muto dominum. M D XIII.» (Ich gehöre der Familie Amerbach, falls du es nicht weißt, und wechsle meinen Besitzer nicht.)

Vor der ersten Ausgabe der Practica Musicae von Gafori ist 1488 bei Johannes Pryss in Straßburg die Abhandlung «Flores Musice, omnis Cantus Gregoriani» von Hugo Spechtshart von Reutlingen, einem gelehrten Kaplan, gedruckt worden, ein Lehrbuch in Versen und zahlreichen Beispielen in gotischer Notenschrift. Der ehemalige Besitzer erhielt das Buch am 19. Februar 1494 aus den Händen eines befreundeten Basler Franziskaners, Matthias Hechinger, laut seiner Eintragung in Form eines Epigramms. Den zahlreichen Anmerkungen und Randzeichnungen entsprechend, wie sie auch Erasmus in seinen «Scholae» anzubringen pflegte, studierte es der Beschenkte fleißig. Die Initialen sind rot und blau ausgemalt und fein verziert. Ein zweites Exemplar aus dem Chorherrenstift der Augustiner zu St. Leonhard mit einem Holzschnitt als Frontispiz ist, nach der Anordnung und Art des Druckes zu urteilen, eine spätere Ausgabe. Beide Exemplare sind in steife Basler Pergamenteinbände mit hübschen Blind-



Tenorstimme des mehrstimmigen Liedes «Das Gleut zu Speyr» des Schweizer Komponisten Ludwig Senfl mit einer braunen Tuschezeichnung eines unbekannten Benützers aus Basel, um 1544.

Titelblatt zu den Versetten und Toccaten von Gottlieb Muffat. Laut Dedikation dem Fürstabt Blasius des Klosters St. Blasien im Schwarzwald und «Plenipotentiario bei der Löbl. Eidgenossenschaft» 1726 gewidmet.

Titelblatt zur Erstausgabe der «Kreisleriana» op. 16 von Robert Schumann, 1838. Titelvignette: E. T. A. Hoffmanns «Kapellmeister Kreisler» mit Nachtigall, Nelke und Genien links, Dämonen mit Granatapfelkranz, Jagdhorn und Fiedel rechts, Rankenornament mit Paradiesvögeln.

pressungen gebunden und waren mit Metallschlössern versehen. Die Einteilung der «Flores musice» besteht aus vier Kapiteln, eingeteilt in fünfzig Abschnitte, denen eine blumenreiche Einleitung, ergötzlich zu lesen, vorausgeschickt ist.

Wertvolle theoretische Drucke aus Privatbibliotheken der folgenden Jahrhunderte, die in die Universitätsbibliothek gelangt sind, lassen die Entwicklung der Musiktheorie und -praxis verfolgen. Einzelheiten der Ausstattung erfreuen zugleich das Auge. Kostbarkeiten sind die großen Folianten der Kompendien von Glareans kleinerer «Isagoge in Musicen» und seinem umfangreichen «Dodecachordon», das erste bei Froben, das zweite dreißig Jahre später, 1547, bei Henricus Petri gedruckt, bis zu des Fuldaer Jesuiten Anastasius Kirchers «Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni» in zehn Abschnitten. Das Werk umfaßt 1151 Seiten und ist mit zahlreichen Kupfertafeln und Holzschnitten in Rom herausgekommen. In der Zwischenzeit verfaßte Pietro Cerone in spanischer Sprache den ebenso umfangreichen Traktat «El Melopeo y Maestro de musica theorica y pratica» in zweiundzwanzig Büchern mit Widmungen, Carmina, Vorworten, dem Porträt und Wappen des Verfassers und den Druckerzeichen von Gargano und Nucci in Neapel. In ihnen allen ist der Stand des musikalischen Wissens ihrer Zeit festgehalten. Sie berühren sich in den Ausgangspunkten, unterscheiden sich aber in ihrem Aspekt durch die beigegebene Anthologie zeitgenössischer Kirchenmusik bei Glarean, die originellen musikalischen Rätsel bei Cerone und die akustischen und mechanischen Spekulationen Kirchers, die an die technischen Experimente eines Leonardo da Vinci erinnern. Im Gegensatz zu den aus früherem Besitz übernommenen Werken konnte Kirchers «Musurgia» aus einer Auktion erworben werden, Cerones «Melopeo» dagegen durfte die Universität zur Fünfhundertjahrfeier ihres Bestehens als Geschenk der Studentenverbindung «Schwizerhüsli» entgegennehmen. Glareans «Isagoge» wurde in der Kartause benützt; der erste Besitzer seines «Dodecachordon» ist nicht angegeben.

Kurz nach dem Erscheinen des erstaunlichen Zeugnisses von Cerones Gelehrsamkeit (1613) hatte Basel dem Rötteler

Landschreiber und Juristen Dr. Christoph Leibfried die Drucklegung eines umfangreichen Bandes praktischer Musik zu verdanken. Leibfried war ein vielseitig gebildeter Mann, liebte das Orgelspiel, besaß auch eine Hausorgel und bezeugte großes Interesse für die Musik seiner Zeit. Er scheint ein besonderer Verehrer von Orlandus Lassus aus den Niederlanden, aber auch der italienischen Komponisten gewesen zu sein, vornehmlich von Andrea und Giovanni Gabrieli. Über den Erben seiner Bibliothek, den Basler Juristen Remigius Faesch, gelangte die Universität in den Besitz italienischer Orgel- und Vokalwerke, letztere in handlichen Stimmbüchern von den venezianischen Offizinen der Vicenti, Scotto, Croce, Gardano aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, im Erstdruck oder in zweiter Auflage und mit den Widmungen der Komponisten oder der Verleger an hohe Gönner in kunstvoller Ausführung herausgebracht. Der Typendruck des Inhalts ist einfach, mit den eckigen Noten jener Zeit.

Leibfrieds Onkel, der Heilbronner Organist Johann Woltz, stellte, wahrscheinlich nicht ohne Mitwirken seines Neffen, Instrumentalstücke und Übertragungen geistlicher und weltlicher Chorsätze bekannter Zeitgenossen zusammen, um sie unter dem wortreichen Doppeltitel: «Nova musices organicae Tabulatura / Das ist / Eine newe Art teutscher Tabulaturen . . .» herauszugeben. Den Druck übernahm Johann Jakob Genath in Basel. Von Rötteln aus konnte Leibfried den Druck leicht überwachen, der 1617 fertiggestellt wurde. Es sind noch zwei Exemplare vorhanden, wovon das eine, mit Goldschnitt und in goldgepreßtes Leder gebunden, Leibfrieds Handexemplar war. Die außerordentlich feinen und klaren Metalltypen der Tabulaturschrift sind eine hervorragende Leistung Basler Druckerkunst. Für die äußere Ausstattung nahm Leibfried offenbar Rühlings Tabulaturbuch von 1583 aus seinem Besitz zum Vorbild. Er wollte es sogar noch übertreffen. Schickte Rühling seinem Werk eine Widmung an die Fürstlichkeiten von Sachsen, Thüringen und Meißen samt einer Vorrede voraus, gefolgt von einer Lobrede eines Wittenberger Freundes und zwei Lobgedichten, so wandte sich Woltz mit einer Dedikation an Bürgermeister und Rat der Stadt Heilbronn, sodann

mit einer «Erinnerung des Authoris an den günstigen Liebhaber der Music». Hierauf folgen ein ausgedehntes Lob der Musik von Leibfried in lateinischer Sprache, ein weiteres Vorwort des angesehenen Tübinger Akademikers Sebastian Hornmold, auf die Mitarbeit Leibfrieds verweisend, und anschließend Lobgedichte und Anerkennungen des Rektors des Gymnasiums in Durlach und befreundeter Pfarrherren von Iringen, Kandern und aus dem benachbarten Wiesental.

Christoph Leibfried war auch ein geübter Zeichner. Er mochte die Art der Ausführung des Titelkupfers mit Szenen aus dem Leben des Königs David angeregt haben, Themen, die zur Ausschmückung vieler Musikdrucke jener Zeit verwendet wurden. Der Drucker Genath trug das Seine zu der Prachtausgabe bei. An repräsentativen Holz- und Metallschnittvignetten unter den Vor- und Lobreden und an schönen Randleisten ließ er es nicht fehlen. Die Tabulaturschrift des Inhalts entspricht im Gegensatz zum Leipziger Druck von Rühlings Werk weitgehend einer Handschrift. Die Takteinteilung, die dort zu finden ist, fehlt hier vollständig, dagegen sind die Angaben der Zäsuren, Verzierungen und Wiederholungen, sowie eine klare Darstellung des rhythmischen Ablaufs der Stücke deutlich eingezeichnet. In dem zur Hausmusik bestimmten stattlichen Band sind geistliche und weltliche Sätze der bekanntesten Meister des 16. Jahrhunderts vertreten.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen dieses Dokuments baslerischer Druckerkunst kam bescheiden, doch mit großer Sorgfalt betreut, ein schmales Büchlein heraus, das für die achte und neunte Klasse des Basler Gymnasiums bestimmt war: die «Melodiae suaves et concinnae Psalmorum aliquot atque Hymnorum Spiritualium» des Münsterorganisten Samuel Mareschall aus Tournai, «professor musices» an der Universität und Lehrer für Kirchengesang am Gymnasium und im Alumneum. Den Druck besorgte Ludwig König in Basel. Es besteht aus fünfzehn Blättern von 8 × 11 Centimeter und enthält die Anfänge von vier Psalmen, die Hymnen «Veni sancte Spiritus», «Da pacem, Domine» und «Christe qui lux es» für vier Stimmen in hoher Lage. Anschließend ist eine knappe Elementarlehre — «Musicae Brevissima Rudimenta» — beigegeben, die

vier damals geläufigen Notenschlüssel, Notenwerte und -zeichen und die Tonskala in Buchstaben darstellend. Schöne Titelleisten und ein reiches Schlußornament zieren das in weißes Pergament gebundene Werklein.

*

In der Mitte des 16. Jahrhunderts nahm in Paris eine Musikdruckerdynastie ihren Anfang, die bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts bestehen sollte. Ihre Blütezeit begann mit den engen Beziehungen der Gründer Adrian Le Roy und Robert Ballard zu den Komponisten Orlandus Lassus, Claude le Jeune, Clément Jannequin und anderseits zu Claude Goudimel, wodurch sich eine gewisse Sympathie zum Protestantismus abzeichnete. Sie übernahmen vom erlöschenden Verlag Attaignant den Titel der «seuls imprimeurs du roi» und erreichten damit eine über 150 Jahre währende, allerdings von der Konkurrenz stark befeindete Vormachtstellung im französischen Musikdruck. In Basel befindet sich mit verschiedenen andern Werken dieser Offizin der vom Enkel des Gründers Robert Ballard II im Jahre 1657 für die Kirche hergestellte Druck der «Passiones quatuor in maioris Hebdoma» mit dem ältesten der prächtigen Druckerzeichen des Hauses. Die Titelvignetten zu allen vier Passionen stellen ohne Zusammenhang zum Inhalt die Überführung der Bundeslade nach Jerusalem dar, und zwar die Szene nach Kapitel 6, Vers 16 des zweiten Buches Samuel. Größe und Format der Druckstöcke gaben hier wie anderswo den Ausschlag zu ihrer Verwendung. Das vorliegende Exemplar muß ein späterer Abzug von der Erstausgabe sein, denn er weist Korrekturen der Notation im Sinne der Vereinfachung des gregorianischen Gesangs auf. Der spätere Christoph Ballard wurde danach der Herausgeber der Opern von Lully. Die Partitur der Oper «Amadis» ist mit rhombischen Noten gedruckt, die noch in der Gründerzeit des Verlags von Guillaume Le Bé, dem Hersteller der Quadratnoten für die «Passiones» geschnitten wurden. Dem Beispiel des Auslands folgend, ging auch Ballard zum Notenstich über,

AMADIS,

TRAGEDIE,

MISE EN MUSIQVE

Par Monſieur de Lully, Eſcuyer, Conſeiller Secretaire du Roy, Maiſon, Couronne de France, & de ſes Finances, & Sur-Intendant de la Muſique de Sa Majeſté.

A PARIS,
Par CHRISTOPHE BALLARD, ſeul Imprimeur du Roy pour la Muſique, ruë Saint Iean de Beauvais, au Mont-Parnaſſe.
ET SE VEND
A la Porte de l'Academie Royale de Muſique, ruë Saint Honoré.
M. DC. LXXXIV.

AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE'.

Druckerzeichen der Pariser Verlegerdynastie Ballard aus dem Jahre 1587. Im Oval das Symbol von Tugend und Glück mit dem Wahlspruch «Virtuti Fortuna cedit».

blieb aber bei der alten eckigen Form. Dennoch sind die gestochenen Ausgaben der Opern von Lully von imponierender Schönheit, so diejenige von «Armide» aus dem Jahr 1713, die überdies mit großen Titelkupfern zum Prolog und den fünf Akten ausgestattet ist, gezeichnet von Duplessis, gestochen teils von Gerard Scotin major, teils von L. Desplaces. Im Oval des Druckerzeichens sind die Lilien des Königshauses.

Die runde Notenform entwickelte sich mit dem Notenstich immer mehr, der seinen Anfang allerdings schon im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nahm. Die italienischen Noten von Verovio zeigen noch eine Übergangsform. Eine weitere Entwicklung in dieser Richtung weisen die handgestochenen Noten im Laufe des 17. Jahrhunderts in London und Amsterdam auf. Die große Wandlung vollzog sich um 1700, als Estienne Roger in Amsterdam als einer der ersten Stecher mit Punzen arbeitete. Notenköpfe, Schlüssel, Vorzeichen, Zahlen und Buchstaben wurden in Kupferplatten eingeschlagen, die Notenlinien, Notenhälse, Bindebogen dagegen von Hand gezogen, ein Verfahren, das mit anderm Material im ersten Arbeitsgang in einem deutschen Verlag heute noch üblich ist. Rogers prächtiger klarer Stich präsentiert sich uns in seiner Ausgabe der Triosonaten und Concerti grossi von Corelli. Seine Arbeitsweise wurde von den Londoner Stechern aufgegriffen, und wir finden sie in den ungefähr gleichzeitig erschienenen Verlagswerken von John Walsh. Vierzig Jahre später ließ J. Walsh der Jüngere die Violinsonaten op. 2 des Genfers Gaspard Fritz (1716—1783) nach der Erstausgabe stechen, die der Komponist dem Erbprinzen von Sachsen-Gotha mit einem Dedikationsblatt widmete. Walsh gab sie im gleichen Hochformat, doch ohne Widmung heraus. Die Ausführung wurde augenscheinlich von zwei Stechern besorgt.

Mit dem Notenstich hatten sich im 18. Jahrhundert allerorts auch die Komponisten selbst befaßt, oder sie übergaben ihre Manuskripte unter Umgehung eines Verlegers privaten Stechern oder Musikern, die nebenbei im Kupferstich bewandert waren, um ihre Kompositionen im Selbstverlag zu verbreiten. Aus Deutschland haben wir ein Zeugnis solchen Ver-

fahrens in Johann Sebastian Bachs Clavier-Übung von 1731. Die zuerst einzeln erschienenen Partiten gab Bach als Opus 1 mit leicht verändertem Titel danach gesamthaft «in Verlegung des Autoris« heraus. Das «Opus 1» bedeutet hier, daß es das erste Werk war, das er auf eigene Verantwortung der Öffentlichkeit vorlegte. Am Stich waren offensichtlich mehrere Personen aus seiner Umgebung beteiligt. Er selbst hat kaum mitgestochen, doch wäre die Mitarbeit seiner Söhne und seiner Frau nicht ausgeschlossen. Nur der Hersteller des Titelblattes war vielleicht ein Berufsstecher. Die heute kostbare Ausgabe ist ausschließlich ein Handstich. Nur die Überschriften der Partiten und ein großer Teil der Seitenzahlen wurden gestanzt. So gleicht der Stich der sehr sorgfältigen Reinschrift eines Manuskripts, wobei auch Korrekturen nicht fehlen.

Nach Bachs Tod gaben die Söhne wenig heraus. Ein anderer Zeitstil war angebrochen. Doch an der folgenden Jahrhundertwende haben zwei Verleger sich für Bach eingesetzt. Es waren Hans Georg Nägeli in Zürich und das noch jüngere Leipziger Geschäft von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel. Nägeli hatte nach dem im Jahre 1801 edierten «Wohltemperierten Clavier» 1802 die «Kunst der Fuge», Bachs letztes, unvollendetes Werk in der Weise stechen lassen, daß er den in Partitur gesetzten Stimmen eine Einrichtung für das «Clavecimbalum» unterlegte. Den Fugen I bis XIV ließ er die vier zweistimmigen Kanons im Klaviersatz folgen, sodann die beiden Fugen für zwei Klaviere nach der Spiegelfuge Nr. 13, die Bach selbst für das Tasteninstrument bestimmt haben soll. Im unvollendet gebliebenen Stück ließ er die sieben letzten Takte weg, weil er dort keinen Akkord finden konnte, der zu einem annehmbaren Schluß hätte dienen können, ohne daß der Text verfälscht worden wäre. Auch den Choral, den die Söhne Bachs ihrer Ausgabe beifügten, hatte Nägeli nicht übernommen. Den Titel seiner Bach-Ausgaben, im Rahmen einer Serie «Musikalische Kunstwerke der strengen Schreibart», in der etwas süßlichen neugotischen Umrahmung des Pariser Zeichners Saintomer, wie die Überschriften der einzelnen Stücke hatte Nägeli in schnörkelreicher Frakturschrift stechen lassen. Abgesehen von einigen Textfehlern ist

die Anlage, in Querfolio sehr schön und klar ausgeführt, eine vorbildliche französische Arbeit.

Hoffmeister und Kühnel gaben im gleichen Jahre 1802 als ihre neunte Bach-Publikation innerhalb eines Jahres die Chromatische Fantasie und Fuge heraus. 1814 übernahm Carl Friedrich Peters das heute noch bestehende Unternehmen und ließ 1819 die Klavierkomposition mit anderm Titelblatt und «einer Bezeichnung ihres wahren Vortrags, wie derselbe von J. S. Bach auf W. Friedemann Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler gekommen», neu erscheinen. Es handelte sich dabei hauptsächlich um Verzierungsangaben in der Fantasie, auf die im Titel verwiesen wird und die auf Zwischensystemen über die in Betracht kommenden Stellen eingestochen wurden, wobei zum Teil oder vollständig die alten Platten verwendet wurden.

Wenn uns in der Begegnung mit Werken bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts das Außerordentliche ihres Inhalts und ihrer Herstellung zu fesseln vermag, so ist die Musik der folgenden Zeit manchen unter uns merklich vertrauter. Was den Betrachter späterer Drucke jedoch entzückt, sind die Dedikationen und Titelkupfer aus dem Spätbarock und Rokoko bis zu den gemütvollen Titelzeichnungen des Romantikers Ludwig Richter zu Schumanns Clavierstücken für die Jugend op. 68 mit den musikalischen Haus- und Lebensregeln. Die prunkvollen Kupferstiche der italienischen, englischen und holländischen Verleger des Barocks hat unsere Bibliothek nur in einigen Facsimiledrucken vorzuweisen, wohl aber besitzt sie viele anziehende Originale aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Oft sind es nicht einmal bedeutende Ausgaben, die die reizendste Titelausstattung erhalten. Ein Beispiel dafür bietet das Titelblatt einer Sammlung bescheidener Arietten, das Hummel in Amsterdam mit geschweiftem Rahmen und reichen Blumengirlanden über einer zierlichen Rokokoszene herausbrachte, während er zu gleicher Zeit, um 1768, Sonaten für Cembalo mit Streicherbegleitung von Pugnani mit einem einfachen, sehr fein gestochenen Schrifttitel versah, der aber in der Wahl zweier Schriften dennoch abwechslungsreich wirkt. Ein ande-

rer Amsterdamer Verleger lieferte, wahrscheinlich zu Ende des Jahres 1791, ein Titelblatt zu einem Trio von «Dr. J. Haydn», wozu abwechslungsweise französische Zierschrift, klassische Antiqua und Schreibschrift verwendet wurden, umgeben von feinen Blätterranken. Großen Wert auf geschmackvolle Titelumrahmungen legten die Wiener Verleger Artaria und Mechetti, die mit dem Kunsthandel eng verbunden waren. Sie liebten ebenfalls mit Blumengirlanden umwundene klassizistische Randleisten und Darstellungen von Musikinstrumenten, die sich in den Ecken oder als Frontispiz dekorativ gruppieren. Norddeutsche Musikalien jener Zeit sind weniger reich an Ziertiteln, doch zeichnet sich der Metallschnitt des Titelblattes zu Gellerts Liedern und Oden, komponiert von Carl Philipp Emanuel Bach, als bemerkenswertes Beispiel des Berliner Spätbarocks aus. Die Kopfleiste wird von einer Vignette mit zwei singenden Damen unterbrochen, eine größere Vignette unter dem Titeltext zeigt ganz ungeistlich zwei zu beiden Seiten eines Denksteins musizierende Amoretten und im Hintergrund einen von zwei Fontänen flankierten offenen Pavillon. Deutsche Verleger brachten oft kleine Kupferstiche auf Titeln mit Typendruck an, und bekannte Künstler wie Daniel Chodowiecki ließen sich gerne für Miniaturen gewinnen. Anderseits ließ Gottlieb Muffat in Wien 1726 seine «72 Versetl sammt 12 Toccaten» mit einem ganzseitigen, von Franz Dietel in Kupfer gestochenen Titelbild erscheinen, das, wenn auch nicht von erster Künstlerhand entworfen, die heilige Cäcilie in faltenreichem Gewand an der Orgel sitzend darstellt. Zwei Engel betätigen die Blasbälge und zwei kleine Engel musizieren zu Füßen der Heiligen. Eine Fensteröffnung gewährt Ausblick in eine bewaldete Berglandschaft, und an die Orgel gelehnt steht ein hochadliges Wappenschild. Die nicht eben geschickt gestochenen Orgelstücke sind dem Fürstabt Blasius der Abtei St. Blasien im Schwarzwald gewidmet. In seiner Widmung hofft der Komponist, daß seine Stücke auch in der benachbarten Eidgenossenschaft Anklang finden mögen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schuf L. C. Ruotte in Frankreich die repräsentativen Passepartout-Titel mit dem lombardischen Adler Napoleons I. und der Kaiserkrone im Strahlen-

kranz für die Opernpartituren Spontinis; die zusätzlichen Titeltexte wurden jeweils auf kleinere Platten gestochen und in den fertigen Titelrahmen gepreßt. Von Richomme, den Stecherinnen Vigée-Lebrun, de Lusse und andern sind uns aus der gleichen Zeit Beweise ihrer feinen Kunst erhalten geblieben. Unterhaltsam sind schließlich die Titelzeichnung von Christian Glaßbach zu einem Nachdruck des Klavierauszugs der «Zauberflöte» von Mozart aus dem spätern Berliner Verlag von Hummel und die Titelumrahmung der Erstausgabe von Schumanns «Kreisleriana» mit Anspielungen auf E. T. A. Hoffmann, die mit einer Widmung an Chopin bei Tobias Haslinger herauskam.

Aufschlußreich wäre eine Geschichte der Widmungen, die im Laufe der Zeit immer kürzer wurden. Piccini, der ebenfalls noch Selbstverleger seiner Opernpartituren war, wovon ein Erstdruck seines «Roland» mit 466 Seiten zeugt, dedizierte ausführlich und devot sein Werk der Königin von Frankreich. Da die französischen Verleger ihre Ausgaben zu paraphieren pflegten, trägt das Basler Exemplar an zwei Stellen des Titelblattes die eigenhändige Unterschrift «Piccinni». Außerdem ließ er sein Porträt im Stich von Cathelin nach einem Gemälde von Robineau mit einem schmeichelhaften Lobgedicht beifügen. Vom Ende des 18. Jahrhunderts an ging man mehr und mehr zur bebilderten Widmung über. Der Modekomponist Daniel Steibelt setzte nach der Französischen Revolution vor seiner «Grande Sonate» für Klavier einen Widmungstitel für Madame Bonaparte. Das Blatt stellt einen durch die von der aufgehenden Sonne zerteilten Wolken fliegenden Cherub mit zwei Fanfaren in seinen Händen dar. Über den untern Rand breiten sich die Symbole des Sieges und der Fruchtbarkeit des Landes aus. T. Haslinger in Wien sandte dem Schüler und Gönner Beethovens, Erzherzog Rudolf, seine begonnene Gesamtausgabe des Meisters mit einem Widmungsblatt, auf dem das Wappen der Habsburger mit den Insignien des Kaiserhauses und des Kardinals von Olmütz in einem Strahlenkranz zu sehen ist. Mendelssohn ließ seine Zueignung des Klavierauszugs seiner Musik zu «Antigone» an König Friedrich Wilhem IV. mit dem von Julius Hübner, dem Direktor

der Dresdener Galerie, entworfenen Medaillon mit dem preußischen Königsadler, umgeben von einem Lorbeer- und Eichenkranz auf strahlendem Hintergrund, entwerfen. Robert Schumann aber, der sehr viel auf die äußere Präsentation seiner Veröffentlichung hielt, setzte seiner Hochzeitsgabe für Clara, der Liedersammlung «Myrthen», die Widmung «Seiner geliebten Braut» unter einer feinen Zeichnung, der Darstellung eines schwebenden Engels mit einer Fackel in der rechten, einem Kranz in der linken Hand voran, die nach seinen Angaben entworfen wurde.

Wir haben einen weitgespannten Raum umfaßt. Es sind einzelne Begegnungen mit Erst- und Frühdrucken älterer Musikwerke und theoretischen Schrifttums aus der Fülle noch wertvollerer, gleichwertiger oder weniger wichtiger Bestände unserer Universitätsbibliothek. Alle haben die Aufgabe, in künstlerischer und kultureller Beziehung Fragen an die Vergangenheit zu beantworten.