

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 13 (1970)
Heft: 3

Artikel: Von Boethius bis Hindemith : eine Zürcher Sammlung von Erstausgaben zur Geschichte der Musiktheorie
Autor: Bircher, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388129>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

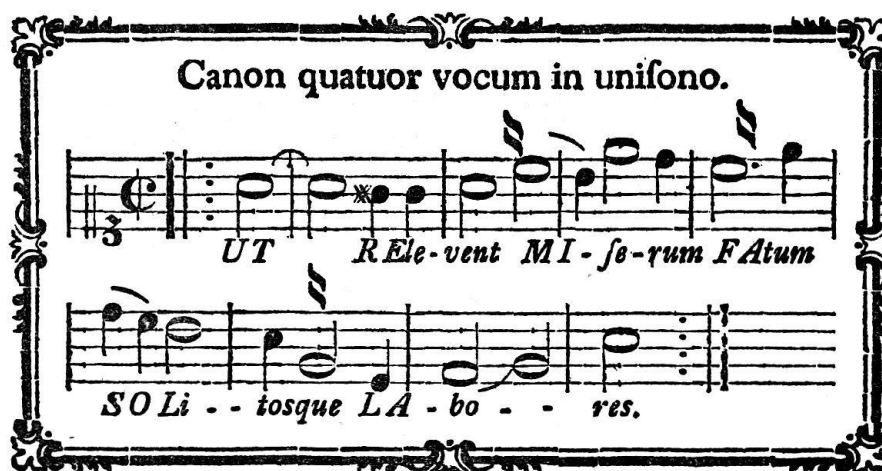
Download PDF: 27.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MARTIN BIRCHER (MONTREAL | ZÜRICH)

VON BOETHIUS BIS HINDEMITH

Eine Zürcher Sammlung von Erstausgaben zur Geschichte der Musiktheorie



1 Johann Adam Hiller, Titelvignette aus «Exempel-Buch der Anweisung zum Singen», Leipzig 1774. Beim Text des Kanons sind die Silben Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La verwendet, die sogenannten Solmisationssilben, die von Guido von Arezzo entwickelt worden waren, um sämtliche Tonstufen eines Gesanges mit Hilfe von Silben zu singen, um ihren Ort im Tonsystem zu erkennen.

Ein Besuch im Oerlikoner Heim des Musikwissenschaftlers Erwin R. Jacobi, der seit über sieben Jahren die Schweiz zu seiner Wahlheimat erkoren hat, bereitet nicht nur einem Fachmusiker eitel Vergnügen, sondern auch dem Amateur, dem Freund der Musik. Es gibt in seinem wohnlichen, hellen Heim vieles zu bewundern, etwa die kleine «Herde» von Musikinstrumenten: ein Neupert-Konzertcembalo, ein Steinway-Klavier und hauptsächlich zwei in Jacobis Auftrag angefertigte originalgetreue Nachbildungen eines Heinrich-Silbermann-Spinetts und eines gebundenen Chr.-G.-Hubert-Klavichords. Ferner eine umfangreiche Schallplatten- und Tonbandsammlung, ein sehr ausgedehntes Mikrofilm- und -kartenarchiv mit zugehörigen Lesegeräten, einige ausgewählte afrikanische Musikinstrumente aus der Umgebung von Lambarene. Auf Jacobis «technische» Vergangenheit (er hat 1933 in Berlin den Titel eines Dipl.-Ing. erworben) läßt sein elektronisches Stimmgerät schließen, ein

ideales Hilfsmittel zum Intonieren seiner Instrumente nach den alten reinen Stimmungen. – Doch nicht von diesen Schätzen des Jacobischen Heims soll hier die Rede sein, sondern vielmehr von seinen Büchern und seinen Autographen, und auch hierbei nicht von seiner kompletten Bibliothek (zu der eine stattliche Anzahl literarischer Werke gehört, u. a. eine fast lückenlose Joachim-Ringelnetz-Sammlung), auch nicht von seinen sehr zahlreichen Partituren und anderen Noten, also seiner «Musica practica», sondern vornehmlich von seiner Sammlung von «Musica theoretica», also von Schriften musiktheoretischen Inhalts.

Was meint eigentlich der Begriff Musiktheorie? Jacobi definiert ihn im Vorwort zu seiner 1957 erschienenen Dissertation *Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau* wie folgt: «In unserem Falle ist unter <Theorie> die wissenschaftliche Seite der musikalischen Satztechnik zu verstehen: sie ordnet das Arbeits-

material des Komponisten, das im wesentlichen aus Melodie, Harmonie und Rhythmus besteht.»

Das Wort «Sammlung» hat bei Jacobi eine besondere Bedeutung: er «sammelt» nicht etwa Bücher oder Autographen so, wie ein anderer Briefmarken oder Gemälde sammelt, nämlich zum Selbstzweck, als reine Kapitalanlage oder als Hobby. Wohl mag schon in seiner Kindheit die Liebe zum Buch in ihm geweckt worden sein (Eugen Jacobi, sein Vater, sammelte Dokumente über Goethe, Friedrich den Großen sowie Jubiläumsschriften), aber nie haben ihn solche Motive zum Erwerb von Büchern veranlaßt. Es soll vielmehr jedes einzelne, auch noch so seltene und kostbare Buch, wie er immer wieder betont, in erster Linie Teil seiner Arbeitsbibliothek sein, die er für sein Wirken als Wissenschaftler und als Pädagoge notwendig braucht. Aus diesem Grund stellt er auch stets seine Sammlung Schülern, Kollegen und Künstlern zur Verfügung, die ihn darum ersuchen; sie soll für Forschung und Lehre offen sein. Im neu erscheinenden musikalischen Quellenlexikon, dem *Repertoire International des Sources Musicales*, werden die Rara seiner Bibliothek aufgeführt.

Im weiteren Sinne hängt mit dem Gesichtspunkt der «Arbeitsbibliothek» auch ein anderes Merkmal der Jacobischen Bücherei zusammen: der ausgezeichnete und vorbildlich gepflegte Zustand jedes einzelnen Buches. Keine Neuerwerbung wird katalogisiert, ehe noch der bekannte Zürcher Buchbinder Thorwald Henningsen sie, wenn nötig, sachverständig restauriert, ein fehlendes Vorsatzblatt eingefügt, sie eventuell in einen neuen Pergament- oder Ledereinband im Stil der Zeit gebunden oder auch nur das Leder des Einbandes fachmännisch eingefettet hätte. Jetzt erst darf Erwin R. Jacobis schönes Exlibris eingeklebt werden: mit der symbolischen Darstellung eines Künstlers, der, von seiner Muse inspiriert, in die Saiten einer Lyra greift. Es ist ein Holzschnitt seines kürzlich verstorbenen Münchner Freundes Josef Weisz.

Vor etwa zwanzig Jahren hatte sich Jacobi, nach Überwindung großer Schwierigkeiten, entschlossen, seinen bisherigen Beruf in Israel aufzugeben, um sich ganz der Musik zu widmen. In seiner Jugend war er (in Straßburg i. Els. und in Frankfurt a. M.) in Violine und in Klavier unterrichtet worden, jetzt begann er sein Musikstudium in den Vereinigten Staaten von Amerika, im Cembalospiele bei Wanda Landowska, in Musiktheorie und -pädagogik bei Paul Hindemith an der Yale-Universität. Diesem folgte Jacobi, nach Hindemiths Berufung zum Ordinarius, 1953 nach Zürich, wo er dann wenige Jahre später mit seiner erwähnten Arbeit über die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau promovierte (Hindemith hat außer dieser Dissertation nur eine einzige andere Doktorarbeit angenommen). Mit Hindemith und Rameau sind denn auch bereits zwei der wichtigsten Namen in der Geschichte der europäischen Musiktheorie genannt. Zwei Namen, die auch für Jacobis Wirken als Wissenschaftler bestimmend und im Mittelpunkt bleiben sollten. Nicht von ungefähr hat er die von ihm herausgegebene erste Gesamtausgabe von Rameaus musiktheoretischen Schriften in Dankbarkeit dem Andenken seines Lehrers gewidmet (die Ausgabe erscheint in sechs Bänden seit 1967 und wird 1971 vollendet sein). Als Jacobi zu Hindemiths sechzigstem Geburtstag am 16. November 1955 ihm namens der Mitglieder des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Zürich ein Originalexemplar von Rameaus erstem Hauptwerk, dem *Traité de l'harmonie* geschenkt hatte, schrieb Hindemith fünf Tage später: «Lieber RJ: Ihre und der anderen in Mitleidenschaft gezogenen Spender Geburtstagsgabe war eine Überraschung großen Stils. Es hat mich zutiefst gerührt, diesen alten Band, der drüben jahrelang zu meinem fast täglichen theoretischen Brot gehört hatte, als Eigentum in meinen Händen zu halten! Trotzdem soll dies jetzt kein offizieller Dank an alle Betroffenen sein – der kommt noch in irgendeiner Form...» (vgl. Abb. 2 und 3).



2 Paul Hindemith, Selbstkarikatur, Zürich 1957, im letzten Jahr seiner Unterrichtstätigkeit an der Universität. Violetter Kugelschreiber auf Notenpapier mit schwarzen Linien (erstmalige Veröffentlichung, leicht verkleinert).

Habent sua fata libelli – ein vielzitiertes Satz, der ja auf alle Bücher zutrifft, könnte auch in unserm Falle Anlaß zum Verweilen geben; der Bücherbesitzer liebt es, dem Besucher die abenteuerlichen Wege zu schildern, auf de-

nen er in den Besitz seiner Raritäten gekommen ist. Solche Freuden kennt jeder Bibliophile; sie erst lassen den Büchererwerb zu einer Leidenschaft werden. Doch nichts von alledem soll in unserem Zusammenhang be-

Blonay 21. XI. 55.

Lieber R.J.:

Ihre und der anderen in Mitleiden-
schaft gezogenen Spender Gebürstagsgabe
war eine Überraschung großen Stils. Es
hat mich tiefst gerührt, diesen alten
Band, der drüben jahrelang für meinen
fast täglichen theoretischen Post gewirkt
hatte, als Eigentum in meinen Händen
für halten! Trotzdem soll dies jetzt kein
offizieller Dank an alle Betroffenen
sein - der kommt noch in irgendeiner
Form. Ich wollte Sie vielmehr bitten,
mich ^{am} Mittwoch 23. (also einen Tag nach
Erschall dieser Notiz) um 10h vormittags
im Hotel Feutal (in Fribourg) zu treffen,
mit Diss. und sonstigen Problemen,

3 Paul Hindemith, aus einem eigenhändigen Brief an Erwin R. Jacobi, Blonay, 21. November 1955,
fünf Tage nach seinem 60. Geburtstag (erstmalige Veröffentlichung).

richtet werden. Versuchen möchte ich viel-
mehr, anstatt einer spröden Titelliste die
hauptsächlichen Gruppen zu erwähnen, in
die sich die Sammlung einteilen läßt, und
aus ihnen dann wieder Einzelstücke hervor-

zuheben, die entweder durch Seltenheit,
historische Bedeutung oder Schönheit her-
vorragen, vornehmlich aber auch diejenigen,
die mit Jacobis Veröffentlichungen in enger
Verbindung stehen. Unser Gang durch die

Bibliothek führt von musiktheoretischen Werken aus der Antike zu einer Gruppe italienischer Autoren, dann zu den Franzosen, hauptsächlich zu Rameau und seiner Zeit, ein kurzer Abstecher zu den Engländern. Nach den großen deutschen Komponisten und Theoretikern um Bach sollen auch die «Helvetica» nicht unbemerkt gelassen werden, um endlich unseren Weg durch diese Sammlung bei den Autographen Albert Schweitzers zu beenden.

Das älteste Buch in Jacobis Sammlung ist eine in Venedig 1491/92 gedruckte Inkunabel, die erste Gesamtausgabe der Werke des Anicius Manlius Severinus Boethius (um 480–524; vgl. Abb. 9). Darin erschien die Abhandlung *De Musica libri quinque* zum erstenmal im Druck. Sie gehört zu den *Quadrivium*-schriften des Boethius (die übrigen betreffen Geometrie, Arithmetik und Astronomie, die letztgenannte Schrift ist verloren). Der Begriff *Quadrivium* stammt übrigens von Boethius. Wie eng Arithmetik und Musica zusammengehören, zeigen die häufigen Hinweise in der Musica. Ihr Thema sind akustisch-harmonische Fragen. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein galt Boethius als eine Art Musikheiliger, und seine Aussagen wurden als unantastbar und autoritativ angesehen. Paul Hindemith schrieb in seinem Buch *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, über Boethius' Werk: «Es war von jeher ein wohlbekanntes Buch, und es hat in allen folgenden Jahrhunderten einen großen Einfluß auf musikalisches Denken und Schaffen ausgeübt. Ohne diesen Einfluß wäre die Entwicklung einer organisierten Kompositionstechnik mit den ihr unterliegenden Theorien wohl noch weitere Umwege gegangen als sie es ohnehin tat. Die gesamte musikalische Entwicklung bis etwa 1700, wie wir sie kennen, wäre ohne Boethius' Buch nicht möglich gewesen.»

Eine andere wichtige und noch ältere Quelle zur abendländischen Musiktheorie verfaßte Ptolemaios (etwa 83–161); seine *Harmonicorum libri tres* gelten als eines der wichtigsten musiktheoretischen Werke der

Antike. Jacobi besitzt die Erstausgabe, die 1682 in Oxford erschien, eine kritische Edition des griechischen Textes mit Apparat, lateinischer Übersetzung und Kommentar, hergestellt aufgrund eines Textvergleichs von sieben verschiedenen Handschriften des Werkes (vgl. Abb. 4).

Aus dem italienischen Bereich sind vier Namen zu nennen, die – auf verschiedenen Gebieten – von entscheidender Bedeutung sind: Petrucci, Zarlino, Tartini und Padre Martini. – Ottaviano Petrucci, der von 1466 bis 1539 in Venedig und in Fossombrone (im damaligen Herzogtum Urbino) lebte, ist der Erfinder des Mensuralnotendrucks mit beweglichen Typen. Seinen Drucken kommt somit in der Musikgeschichte die gleiche Geltung zu wie der Bibelausgabe Gutenbergs in der Buchgeschichte. Jacobis Sammelband von Vokalkompositionen aus der Offizin Petruccis wurde 1514–1519 in Fossombrone in einem hübschen Querformat hergestellt. Die einzelnen Stimmen wurden damals separat gedruckt; eine Partitur, in der die einzelnen Stimmen untereinandergeschrieben wurden, gab es noch nicht; im vorliegenden Band ist die Baßstimme enthalten. Es handelt sich übrigens um einen Ganzlederband aus der Zeit mit hervorragend schönem ornamentalem Blinddruck – somit schon von seiner äußerlichen Erscheinung her ein Renaissancejuwel von ungemeiner Seltenheit, um das manche italienische Bibliothek den Schweizer Besitzer beneiden könnte. Das Betrachten einer einzelnen Seite mit Kompositionen eines Fevin, Mouton oder Josquin erfordert eine besondere Andacht und Konzentration. Die Abbildung 5 spiegelt nur beschränkt die ästhetische Schönheit des Druckes und des durch die Jahrhunderte kaum gegilbten Papiers wider. Erstaunlich ist die graphische Einteilung jeder einzelnen Seite, die Eleganz der Notenköpfe und -hälse, die Akkuratess, mit der die Worte, wenn nötig leicht verständlich mit übergeschriebenen Buchstaben verkürzt, unter die zugehörigen Noten gesetzt wurden, nicht zuletzt auch die schwungvollen Initialen, mit denen

ΚΛΑΥΔΙΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ

ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ : ΠΡΩΤΟΝ.

CLAUDIIPTOLEMÆI

HARMONICORUM

LIBER PRIMUS.

^b α'.

C A P. I.

Περὶ τῆς ἐν Ἀρμονικῇ Κριτικῆων.

De Criteriis in Harmonica.

ΑΡΜΟΝΙΚΗ ^c μὲν ^d ἔστι, ^e δυνάμει καὶ ἀληθινή τῆς ἐν τοῖς ψόφοις, ὡς τὸ ὀξύ καὶ τὸ βαρὺ, διαφορῶν. ^f Ψόφος δὲ, πᾶσι ἀέρι πηλομένον· τὸ ὡρῶτον καὶ γενικώτατον τῆς ἀκυσῶν. Καὶ κριτικαία μὲν ἁρμονίας, ἀκοὴ καὶ λόγος. Οὐ

HARMONICA est potentia perceptiva earum, quæ in sonitibus sunt, circa Acutum & Grave, Differentiarum. Sonitus autem est (*Affectio seu*) Passio Aeris percussæ; primum & generalissimum Auditus-Objectum. Harmoniæq; Criteria duo quidem sunt, Auditus & Ratio. Sed

⁴ *Beginn der ersten Textseite der Erstausgabe von Klaudios Ptolemaios, «Harmonicorum libri tres», herausgegeben von Johannes Wallis, Oxford 1682.*

der Text beginnt und die fast die doppelte Höhe eines fünflinigen Notensystems erreichen. Ihre Ornamente kehren nie monoton wieder, sondern sind stets neu erdacht; der Druck wetteifert bewußt mit der Schönheit einer Handschrift.

Solchen ästhetischen Genuß bietet jedes einzelne Werk aus dem Zeitalter der Renaissance in der Zürcher Sammlung – ich denke auch etwa an Jacobus Faber Stapulensis' Schriften (Paris 1514) oder Heinrich Glareans *Musicae Epitome...*, Basel 1557, insbesondere aber an Gioseffo Zarlino, den wichtigsten Theoretiker zwischen Boethius und Rameau. Seine *Istitutioni harmoniche*, das wohl entscheidendste und folgenreichste musik-

theoretische Werk der Renaissance, liegen in der Erstausgabe, Venedig 1558, vor, wie auch in der Ausgabe letzter Hand, der Gesamtedition seiner Schriften, die ein Jahr vor Zarlino's Tod, Venedig 1589, erschien. Diese enthält zahlreiche bedeutsame inhaltliche Änderungen, die Jacobi einmal in einer eigenen Untersuchung auszuwerten beabsichtigt. Wiederum besticht beim Betrachten der *Istitutioni* die Eleganz des Drucks, die Sorgfalt der Typographie – Eigenschaften, wie sie in späteren Zeiten des Buchdrucks, schon gar im wesentlich bescheideneren 17. Jahrhundert, nie mehr in solcher Vollkommenheit und Variationsbreite anzutreffen sind. – In echter Renaissanceweise finden sich in den

Bassus Iosquin cū quinque uocibus

Miserere mei deus miserere mei deus

ab iniquitate mea & a peccato meo munda me miserere mei deus

miserere mei deus ecce enim iniquitates peccatus sum peccatus sum & iniquitatem

deus miserere mei deus asperges me domine

& super cinerem dealbabor miserere me i deus

5 Ottaviano Petrucci, aus der Bassstimme seiner Ausgabe der «Motetti de la corona Libro tertio», Fossombrone, 7. September 1519. Beginn einer fünfstimmigen Mottete von Josquin Desprez (um 1450–1521), «Miserere mei deus, a cinque».

Vignetten zahlreiche allegorische Anspielungen: auf dem Titelblatt (vgl. Abb. 10) steht in einem Medaillon inmitten zahlreicher Masken und grotesker Figuren ein flügel-schlagender Hahn auf einer Weltkugel (mit dem linken Fuß sich auf Griechenland, mit dem rechten sich offenbar auf Italien stützend), die ihrerseits wieder auf einem Buch zu ruhen scheint. Die Umschrift lautet: *Excubo ac vigilo*, ich halte Wache und bleibe munter. Neue Kapitel beginnen stets mit auserlesenen schönen Initialen (vgl. Abb. 6): Das V zeigt etwa den nackten Vulkan, der vor der Esse den Hammer schwingt, um auf dem Amboß Eisen zu schmieden.

Zu Giuseppe Tartini, dem großen italienischen Komponisten und Theoretiker des 18. Jahrhunderts, hat Jacobi wiederum, dank seinem Lehrer Hindemith, eine besondere Verbindung. 1961 gab er Tartinis *Traité des agréments de la musique* heraus, eine Abhandlung über das musikalische Verzierungs-wesen und eines der entscheidenden Werke für die Aufführungspraxis barocker Musik. Es war Jacobi damals gelungen, nicht nur den aus dem Italienischen übersetzten französischen Erstdruck für seine Edition auszuwerten, sondern auch die zeitgenössischen, bis dahin unbekanntenen Schülerabschriften, die in Venedig und in Berkeley aufbewahrt

werden. Als weitere Veröffentlichung plant er noch die Ausgabe eines Heftes mit ungedruckten Kadenzen Tartinis aus der venezianischen Handschrift. Vor einiger Zeit gelang es Jacobi, ausgezeichnet erhaltene Erst- und Frühdrucke seiner sämtlichen *Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo* und *Sonates à Violon seul avec la Basse Continue* für seine Sammlung zu erwerben, in der sich bereits das theoretische Hauptwerk Tartinis, der *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padua 1754), befindet sowie eine bedeutende Handschrift des italienischen Meisters: *De principj dell'armonia musicale* – eine Kopistenabschrift der ersten Fassung von etwa 1765 mit zahlreichen Zusätzen, Änderungen und Notenbeispielen von Tartinis Hand (vgl. Abb. 15), deren Druckausgabe dann 1767 in Padua erschien. Die Handschrift, die in zahlreichen Punkten von der Druckausgabe abweicht, stammt aus dem Besitz des bekannten Musikinstrumentensammlers Wilhelm Heyer in Köln.

In Fragen der Musiktheorie stand Tartini während Jahrzehnten in regem Gedankenaustausch mit Padre Martini (1706–1784), der in ganz Europa als oberste Instanz Italiens in musikalischen Fragen anerkannt war (zu seinen Schülern gehörten u. a. Joh. Christian Bach sowie der junge W. A. Mozart) und der wegen seiner großen Fähigkeiten auf musikwissenschaftlichem Gebiet als Mitglied in die weltberühmte *Accademia delle Scienze* seiner Heimatstadt Bologna (damals bekannt unter dem Namen «la dotta») aufgenommen wurde. Seine in ihrem Umfang einzigartige Musikbibliothek (von Ch. Burney 1770 auf 16 000–17 000 Bände geschätzt) ist noch heute fast vollständig in Bologna vorhanden und der Forschung zugänglich. Er ist in Jacobis Sammlung durch seine beiden Hauptwerke vertreten: die dreibändige *Storia della musica* (Bologna 1757, 1770, 1781) in der höchst seltenen Luxusausgabe in Folioformat mit textumrahmenden Randleisten auf jeder Seite (vgl. Abb. 7) – sie behandelt nur das Altertum und blieb unvollendet – und das zweibändige Kontrapunkt-

lehrbuch *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (Bologna 1773, 1775). Jedes Kapitel der *Storia* beginnt und schließt mit je einem anderen gelehrten Kanon, dargestellt in Verbindung mit jeweils verschiedenen, äußerst kunstvoll gearbeiteten großen Vignetten. Martinis Festhalten an der mathematischen Begründung der Musik trug ihm die Gegnerschaft des spanischen Musikforschers Antonio Eximeno y Pujades ein, dessen vieldiskutiertes Hauptwerk *Dell'origine e delle regole della musica* (Rom 1774) ebenfalls in Jacobis Sammlung vorhanden ist. Im Rahmen der Vorarbeiten zu seiner Gesamtausgabe von Rameaus Schriften hat Jacobi erstmals die für die Geschichte der Musiktheorie im 18. Jahrhundert besonders wichtigen und aufschlußreichen Beziehungen zwischen Padre Martini und J.-Ph. Rameau erforscht und anlässlich von Rameaus 200. Todestag in seiner Arbeit *Rameau and Padre Martini – New Letters and Documents* der Öffentlichkeit bekannt gemacht (erschieden in *The Musical Quarterly*, Okto-

Quello che sia



EDV'
da tene
& reg
nanze,
presa si
loro sec
la Mul
ritroua

vera; & perfetta cognitione; tuttau
ch'io potrò, ragionando in vniversale,
mi soueniranno alla memoria, & an
la risoluzione di qualunque dubbio, ch
poi, in qual maniera li Musici moderi

6 Gioseffo Zarlino, *Iniziale V* zu Beginn des vierten und letzten Teils seines Werkes «*Le Istitutioni harmoniche*», Venedig 1558.

Canon ad Diatessaron

Ps. 4. Canon et psal ca te et psal = lita

ad Sub-Diess. Non qui incipit, sed qui perseveraverit

Canon = = ce
ce psal = lita
et psal = lita

Dal Regno di Davide fino a quello di Salomone.

CAP. VI.

MA già siamo a Davide, cui deve l' arte nostra due ragguardevoli onori; cioè d' essere stata la prima volta destinata al divin ministero dei Sacrificj, ed al culto della Sant' Arca (1); e la prima volta pure esercitata da un Re; ottenendosi così un' Epoca per lei gloriosissima. Allorchè Davide fece il primo trasporto dell' Arca dalla casa d' Abinadabbo a quella d' Obededom, si legge nel secondo Libro dei Re, ch' egli e tutto Israele precedendo all' Arca; esultavano davanti al Signore in ogni sorta di legno fabbricato, e nelle Cetre, e nelle Lire, e nei Timpani, e nei Sistris, e nei Cembali (2). Nel primo dei Paralipomeni si legge lo stesso fatto, come segue: *Ora Davide, ed il Popolo d' Israele giubilavano alla presenza di Dio a tutto potere*

(1) 2. Chronicon. 29. 26. 27. Hammond. Annot. in Ps. 150. 3. Procop. Comment. in 1. Reg. cap. XVI. com. 6. Ut apud Joan. Spencerum de legib. Hebraor. Ritual. T. 2. l. 4. c. 3. p. 1103.

(2) 11. Reg. cap. VI. vers. 5. Ludebant coram Domino in omnibus lignis fabricatis, & citharis, & lyris, & tympanis, & sistris, & cymbalis.

F. B. Bonon. f.

7 Padre Giambattista Martini, Seite 42 aus seiner «Storia della musica» (Vorzugsausgabe in Folio), 1. Band, Bologna 1757 (verkleinert).

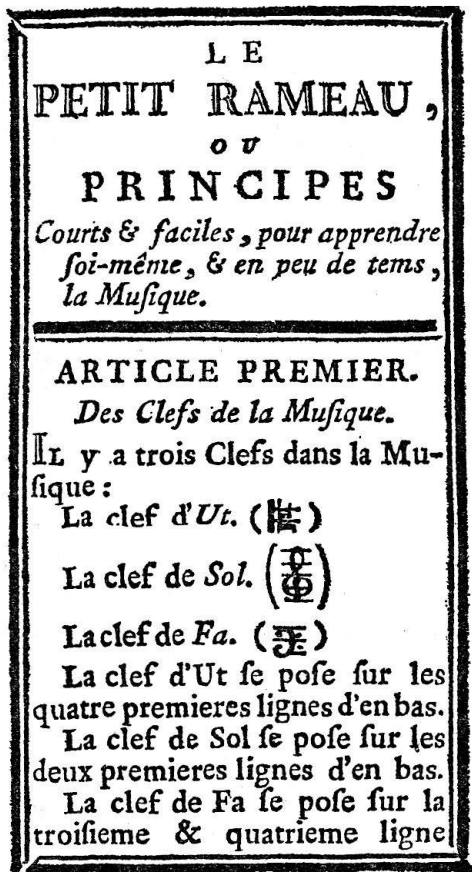
ber 1964). Das von Jacobi entdeckte ausführliche Gutachten Padre Martinis über Rameaus Theorien, verfaßt zum Zweck eines Vortrags in der Bologneser *Accademia* (16 Seiten, im letzten Band der Rameau-Gesamtausgabe abgedruckt), ist nicht zuletzt schon deshalb ein ungewöhnliches Dokument, weil wir kaum Fälle kennen, in denen ein Großer in der Musik eine so eingehende Untersuchung über das Werk eines ebenso großen Zeitgenossen in seinem Fach durchgeführt hat.

Im Mittelpunkt unserer Zürcher Sammlung steht eindeutig Jean-Philippe Rameau (1683–1764), der mit Erstausgaben sowohl seiner Kompositionen wie auch seiner theoretischen Schriften beinahe lückenlos vertreten ist. Es gibt zweifellos keine einzige private und nur ganz wenige öffentliche Bibliotheken, die auch nur annähernd so viele «Rameauiana» wie die Jacobische besitzen, ganz abgesehen von den ausnahmslos vorzüglich erhaltenen Exemplaren seiner Sammlung. – Unter den Musikdrucken ragen die Partituren fast sämtlicher Opern und Ballette Rameaus hervor, von der frühesten *Hippolyte et Aricie* (1733 und 2. Fassung von 1742) über *Les Indes galantes* (1736), *Dardanus* (1739), *Pygmalion* (1748) bis zu *La Guirlande* (1751), die nicht mehr in die nie vollendete Gesamtausgabe von Rameaus Kompositionen, ediert unter der Leitung von Camille Saint-Saëns, aufgenommen wurde, und zu *L'Enlèvement d'Adonis* (1757) und *Les Sybarites* (1757), um nur einige von ihnen zu nennen. Von verschiedenen Opern sind überdies auch die separat erschienenen Libretti vorhanden. Von außerordentlicher Seltenheit sind die Erstausgaben der *Pièces de clavecin* (um 1728, 1731), die Jacobi – als seine erste große Leistung auf dem Gebiet der Editions-technik – im Bärenreiter-Verlag in einem Band neu herausbrachte, der seither in 3. Auflage vorliegt und als die einzige authentische Ausgabe dieser Werke allgemein anerkannt wurde. (Auch die großartige Kammermusik Rameaus, die *Pièces de clavecin en*

concerts, 1741, mit verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten: Cembalo mit Geige oder Flöte und Gambe oder Cello bzw. mit alternativer zweiter Geige, hat Jacobi bei Bärenreiter ediert; 2. Auflage 1970.)

Während Rameaus Kompositionen rein französische Geistesprodukte darstellen, weisen seine Schriften «übernationalen Charakter» auf und haben «den Ruhm ihres Autors in der europäischen Geistesgeschichte verankert» (Jacobi in seinem Artikel über Rameau, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, MGG, Bd. 10). Rameau ist und bleibt «der große Reformator, mit dem vor ungefähr 250 Jahren die «neue» Zeit in der europäischen Musiktheorie beginnt». Seine theoretischen Schriften gibt Jacobi, wie bereits erwähnt, seit einigen Jahren in einer erstmaligen vollständigen Ausgabe im American Institute of Musicology heraus. Unter den Erstdrucken seiner Sammlung sind besonders erwähnenswert: Rameaus frühestes Werk, der *Traité de l'harmonie* (1722), dann das *Nouveau Système de musique théorique* (1726), die *Génération harmonique* (1737) und endlich der *Code de musique pratique* (1760, vgl. Abb. 14), in welchem sich der greise Meister mit pädagogischen Fragen beschäftigt, soll doch das Werk eine Anleitung sein *pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tous les Instruments qui en sont susceptibles, & pour le Prélude*; nur die angefügten *Nouvelles Réflexions sur le principe sonore* sind musiktheoretischen Inhalts. Jacobis Exemplar ist übrigens insofern eine Seltenheit ersten Ranges, als es das einzige ist, in welchem die folgenden beiden kleinen Schriften – nach Rameaus ausdrücklichem Willen – beigegeben sind: *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique* und *Origine des sciences...* – Außerdem sind in der Zürcher Sammlung auch sehr seltene zeitgenössische englische Übersetzungen von Rameaus Schriften vorhanden, ferner ein Kuriosum, das ein Rarissimum besonderer Art darstellt: ein Taschenkalender in Kleinformat, um

1775, also etwa elf Jahre nach Rameaus Tod, erschienen, der beweist, wie sehr der Komponist zu jener Zeit noch immer geschätzt und allgemein beliebt war. Der Kalender trägt den Titel: *Le Petit Rameau, ou principes courts et faciles, pour apprendre soi-même, & en peu de tems, la musique; avec tablettes de papier nouveau, pour écrire ou noter tout ce que l'on désirera. A Paris, ... pour la présente année* (Abb. 8).



8 «Le Petit Rameau...», Taschenkalender, Paris o. J. (etwa 1775), Beginn des «Article Premier».

Aus dem Frankreich vor Rameau wäre hauptsächlich der Philosoph René Descartes zu erwähnen, dessen musiktheoretisches Hauptwerk, *Musicae compendium*, neben Zarlinos Schriften die wichtigste Quelle war, die Rameau vor Veröffentlichung seines *Traité de l'harmonie* studiert hatte und auf die er sich darin häufig beruft. Descartes spricht in seinem *Compendium* bereits vom natürlichen Phänomen der Obertöne und von mit-

schwingenden Saiten. Nach seinem letzten Willen durfte die 1618 geschriebene Schrift erst nach seinem Tode veröffentlicht werden; Jacobi besitzt ein Exemplar der Ausgabe Amsterdam 1683, eines unveränderten Nachdrucks der Erstausgabe Utrecht 1650 (vgl. Abb. 17).

Werfen wir einen Blick auf die *Musica practica* des französischen 18. Jahrhunderts, so wären erwähnenswert: Originalausgaben der Cembalokompositionen von C. Balbastre und J.-B. de Boismortier (von dessen *Quatre Suites de pièces de clavecin*, 1736, von Jacobi im

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT BILDSEITEN

9 *Anicius Manlius Severinus Boethius*, aus «*De Musica libri quinque*», Venedig 1491/92, 1. Buch, Kapitel 20 «*De additione chordarum earumque nominibus*». Darstellung des «*Octocordum diezeugmenon*» nach Lichæon von Samos, bestehend aus zwei voneinander getrennten Tetrachorden, im Gegensatz zu dem auf der vorangehenden Seite dargestellten «*Eptacordum syne- menon*» oder «*coniunctum*», bestehend aus zwei miteinander verbundenen Tetrachorden, d. h. aus im ganzen sieben verschiedenen Tönen. Das erste Buch enthält einen Vorkurs über elementare akustische Dinge.

10 *Giuseppe Zarlino*, Titelblatt der Erstausgabe von «*Le Istitutioni harmoniche*», Venedig 1558 (leicht verkleinert).

11 *John Playford d. Ä.*, 1623–1686, Titelblatt und Porträt aus «*A Brief Introduction to the Skill of Musick*», 3. Ausgabe (Erstausgabe 1654); die 12. (von insgesamt über 25 Ausgaben) edierte *Henry Purcell* im Jahre 1694.

12 *François Couperin, dit le Grand*, eine Verzierungstabelle aus «*L'Art de toucher le clavecin*», Paris 1717, gravé par *Berey* (leicht verkleinert).

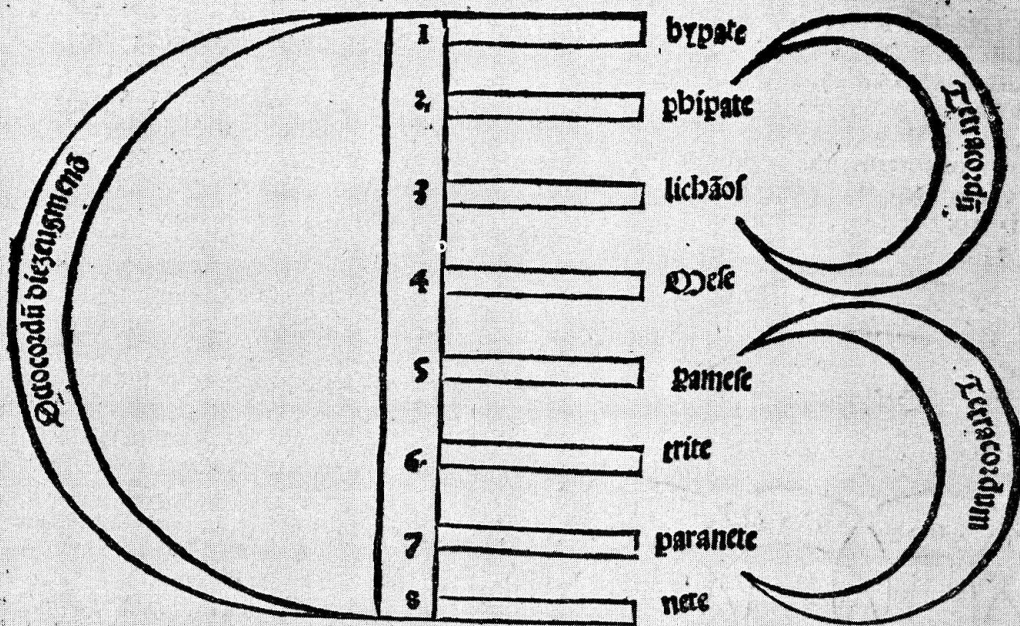
13 *Michel Corrette*, Titelbild aus der ersten Violoncello-Schule: «*Méthode théorique et pratique, pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*», Paris 1741 (leicht verkleinert).

14 *Jean-Philippe Rameau*, Titelblatt des «*Code de musique pratique*», Paris 1760, seines bedeutendsten Alterswerkes auf musikpädagogischem und musiktheoretischem Gebiet (leicht verkleinert).

15 *Giuseppe Tartini*, eigenhändige Ergänzung zum Manuskript seines Werkes «*De' principj dell'armonia musicale...*», Padua 1767. In den Zeilen 11, 15 und 16, insgesamt viermal in diesem Abschnitt, erwähnt *Tartini* den von ihm entdeckten «*terzo suono*» (erstmalige Abbildung des Autographs, leicht verkleinert).

16 *Johann Philipp Kirnberger*, Titelblatt seines Hauptwerkes «*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*», Berlin und Königsberg 1774 (leicht verkleinert).

ADUSICA



In superioribus igitur duabus dispositionibus eptacordi: et octocordi. eptacordum quidem dicitur synemenon: quod est coniunctum. Octocordum vero diezugmenon quod est distinctum. In eptacordo enim est unum tetracordum: bypate: parhypate: Lichanos: Mesē. Aliud vero mese: paramese: paranete: Mese: Dum mesen neruum secundo numeramus. Atque ideo duo tetracorda per mesen coniunguntur. In octocordo vero quasi octo sunt cordes: superiores quatuor: id est bypate: parhypate: Lichanos: Mesē. unum tetracordum explent. Ab hoc vero distinctum atque integrum inchoat a paramese: progrediturque per triten: et paraneten: et finitum ad neten. et est distinctio: que vocatur diezugmenon. Tonusque est distantia Meses: et Pa-

rameles: Hic igitur mesa tantum quidem nomen obtinuit. Non enim est media positio. quia in octocordo due quidem semper medie reperiuntur. Sed una media non potest inueniri. Prophrasius autem periotas ad gratiorem partem unam addidit cordam: ut faceret totum enneacordum. Que quoniam super bypatem est addita: byperhypate est nuncupata. Que prius quidem dum noue cordarum tantum esset citbara byperhypate vocabatur. Nunc autem lichanos bypaton dicitur alijs superadditis. In quo ordine. atque instructione: quoniam ad idicem digitum venit: Lichanos appellata est. Sed hoc posterius apparebit. Nunc vero Enneacordi ordo sic se habet.

LE ISTITVTIONI HARMONICHE

DI M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA;

Nelle quali; oltre le materie appartenenti

ALLA MVSICA;

Si trouano dichiarati molti luoghi

di Poeti, d'Historici, & di Filosofi;

Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.



Con Priuilegio dell'Illustriss. Signoria di Venetia,
per anni X.

IN VENETIA M D LVIII.



*This PLAYFORD's Shadow doth present,
 Peruse his Booke and there you'll see
 His whole Designe is Publique Good
 His Soule and Minde in Harmonie.*

A BRIEF
 INTRODUCTION
 To the Skill of
MUSICK.

In two Books.

The first contains the *Grounds* and
Rules of *MUSICK*.

The second, *Instructions* for the *Viol*,
 and also for the *Treble-Violin*.

THE THIRD EDITION Enlarged.

*To which is added a Third Book, entituled, The Art of Descant,
 or Composing MUSICK in Parts, By Dr. Tho. Campion,
 with Annotations thereon by Mr. Chr. Simpson.*



London, Printed by W. Godbid for John Playford,
 at his Shop in the Inner Temple, 1660.

Agrémens qui Servent au jeu.

Signe.

pincé = simple.

effet.

C'est la valeur des notes qui doit, en general, déterminer la durée des pincés = doubles, des portis-de-voix = doubles; et des tremblemens.

pincé = double.

effet.

Tout pincé doit être fixé sur la note où il est posé; et pour me faire entendre, je me sers du terme de Point-d'arrêt, qui est marqué cy-dessous par une petite étoile; ainsi les batemens; et la note où L'on s'arête, doivent tous être compris dans la valeur de la note essentielle.

Exemple *

pincé = double

Le pincé = double, dans le Toucher de L'orgue, et du clavecin, tient lieu du martèlement dans les instrumens à archet.

1. er progres en montant.

2. eme progres en montant.

maniere pour Lier plusieurs pincés de suite par degrés conjoints, en changeant de doigt sur la même note.

1. er progres en descendant.

2. eme progres en descendant.



F. Lepart l'aîné Sculp.

*Noble soutien de l'harmonie
Qu'avec Majesté tu nous seras,
Par ta divine mélodie
Tu donne l'Âme à nos Concerts.*

C O D E
D E
MUSIQUE PRATIQUE,
O U
M É T H O D E S

Pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la
voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique
des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement
sur tous les Instrumens qui en sont susceptibles, & pour le Prélude:
Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore.

Par M. R A M E A U.



A P A R I S,
DE L'IMPRIMERIE ROYALE.

M. D C C L X.

1: 2: 3: 5: 6: 10: 15: 30 sono tutti pari consonante. non lo è altrimenti, anzi è dissonante. Questo
 in note musicali come qui si vede, è fatto che a confronto di C solfaut 2, Basi, e, fondamento
 del completo si trova B mi 15; e vuol dire che non portato per duplo (come nell'esempio)
 C solfaut in C solfaut 8, quello con B mi 15 si trova in accordo di settima maggiore, la quale
 Note diatoniche dissonanze in genere, e tutte diverse specie delle settime, in precisione è
 la più dissonante di tutte. E dunque a risolvere la formula sulle tre, fondata sui i divisioni integrali, perché non vengano
 alla semiquinta, ripieno integrale del consonante sistema, non vengano all'intero sistema. L'insigne è dato alla
 gloria di essersi più di tutti approssimato in questa due formula al vero senso ragione alcuna del fenomeno del terzo suono
 vero pubblico molti anni dopo la pubblicazione della di lui opera. Ma se offra poi che si neghino i suoi divisioni, ingegnosi
 sentiti, ma non ven. ed offra egli stesso il confronto di fatto, che non ammette risposta. Dati i due suoni in semiquinta,
 sarà la formula del terzo suono $5 \times 6 = 30$. Tra i 30. interposti i tre terzi armonici $7: \frac{1}{2}: 10: 15$, tutto il completo
 $30: 15: 10: 7: \frac{1}{2}: 6: 5$ sono consonante: sarà in armonia per proporzione, e viene continuo, e identifiati: corrispondenza al numero,
 ed ordine dei primi, e venulo consonanti intercedi della diatonica Musica attuale: unica prova della falsità, o verità
 dei ritardi moderni. Intanto ad evidenza di fatto si rileva, e conchiude, che il punto di massima della coincidenza delle
 vibrazioni indica il punto fisico della generazione del terzo suono; che la formula della coincidenza e del terzo suono è
 identifiati: la stessa; e da la legge voluta dalla fisica armonica nel terzo suono è legge di armonia per proporzione, e viene,
 la quale ha il suo principio primo nella unità come tutto. Infatti le forme delle ragioni contenute nella tetrapla armonica
 $1: \frac{1}{2}: \frac{1}{3}: \frac{1}{4}: \frac{1}{5}$, devono risultare necessariamente prime.

Musical notation showing two staves. The top staff has notes with values 0 15, 150, and labels 'settima maggiore'. The bottom staff has notes with values 0 5, 40, and labels 'Whit'.

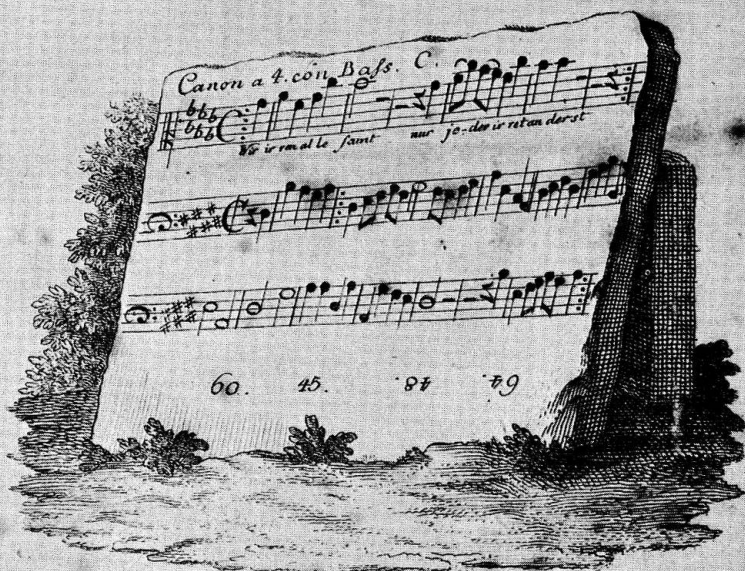
premetta l'assegnazione delle forme dei due dati suoni come prime, si spiega l'assegnazione delle med. come semplici. Proomin.
 Ciandosi qualunque serie dell'armonia uniti come tutto (l'armonia uniti in questo senso è fisico: è data dal terzo suono, come
 si vedrà in appresso), e preferendola per sempre diverse, e sempre a ordine differenziale, ma i denominatori delle frazioni,

Die Kunst
des reinen
Satzes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen
Beispielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen Hof-Musicus.



Berlin und Königsberg,
bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1774.

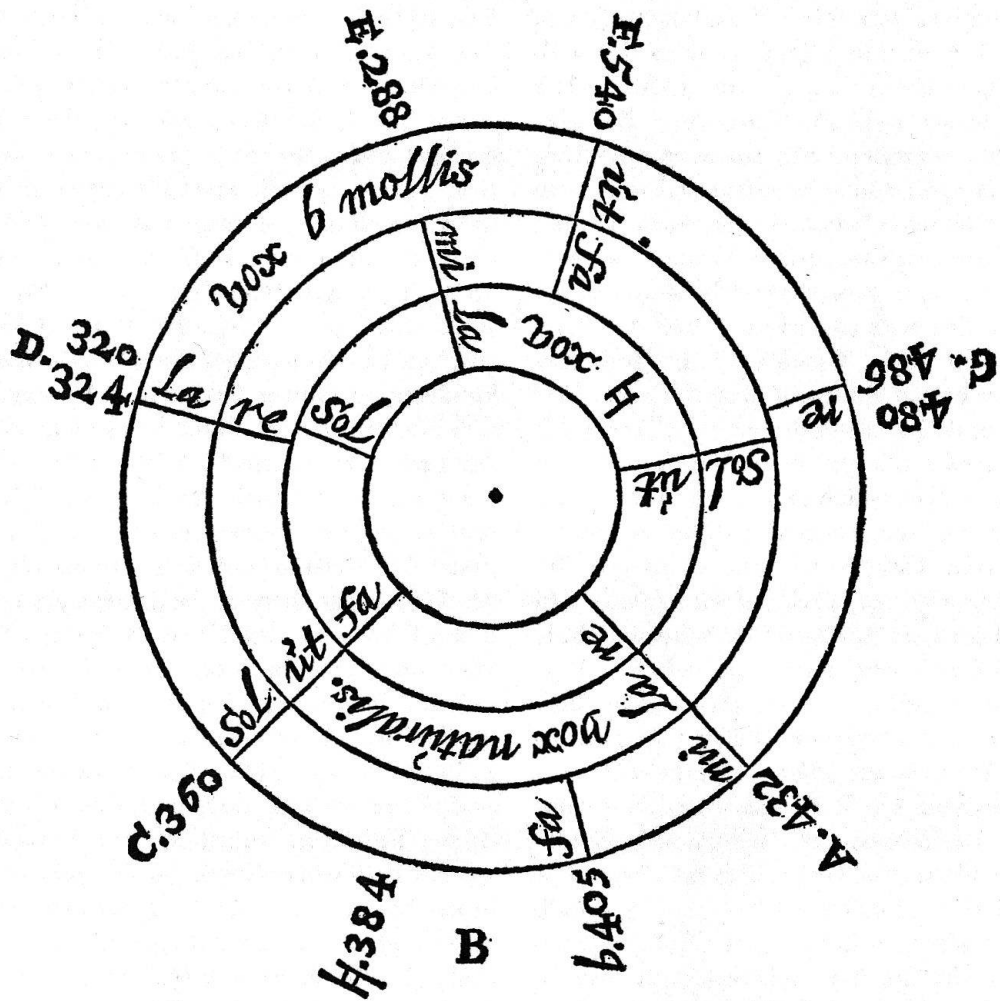
Leuckart-Verlag neu ediert – es liegt bereits eine 2. Auflage vor –, ist nur noch ein einziges weiteres Exemplar in Paris bekannt), von L.-C. Daquin und J. Duphly oder der vollständigen Violinsonaten von J.-M. Leclair d. Ä.; ferner zwei Partituren von Bühnenwerken des großen Lully sowie verschiedene Sammlungen von *Airs sérieux et à boire*, von *Vaudevilles* usw. Nicht zu vergessen ist aber auch François Couperin le Grand, von welchem wir eine Kostbarkeit besonderer Art finden: das erste und zweite Buch der *Pièces de clavecin* (kein Geringerer als Johannes Brahms hat sie später in einer für seine Zeit mustergültigen Ausgabe ediert); ferner die mit ungewöhnlich schönem handgraviertem Text und Notenstich gedruckte, dem König gewidmete Luxusausgabe *L'Art de toucher le clavecin*. Couperin, *organiste du Roi*, der «Chopin des 18. Jahrhunderts», stellt den Gipfel der französischen Clavecinistenschule dar und entwickelte die französischen Verzierungen zu ihrem Höhepunkt. Ein Blick auf eine der Ornament-Tabellen aus *L'Art de toucher le clavecin* (Abb. 12) gibt eine Vorstellung von den Raffinessen der in unendlichen Variationsmöglichkeiten angewendeten Verzierungen. Genau dieses Gebiet zählt übrigens zu Jacobis «Hobbies» innerhalb seines Faches; er hat die Artikel über Ornamentik für die Neuauflage des Riemann-Musiklexikons geschrieben und unterrichtet dieses Fach an der Universität Zürich.

Alle übrigen französischen Musiktheoretiker aufzuzählen ist ein Ding der Unmöglichkeit; dies gilt ebenso für die Lexika (wir finden hier praktisch sämtliche für einen Musikwissenschaftler wichtige Nachschlagewerke, handle es sich um Originalausgaben, um Reprints oder um neue Werke), für die Ästhetiker (z. B. Charles Batteux, J. G. Sulzer usw.) und für die einzelnen Musikpädagogen. Immerhin ist unter den Letztgenannten noch Michel Corrette aus Rouen hervorzuheben, der sich seit 1750 als Ritter des Christus-Ordens und Organist der Jesuiten bezeichnet. Jacobi besitzt drei *Méthodes* von Corrette, und zwar seine Violin-

schule (*L'École d'Orphée*, von der nur ein einziges weiteres Exemplar in Paris bekannt ist), seine Cello- und seine Cembaloschule (*Le Maître de clavecin*). Jedes dieser Werke enthält ein außerordentlich hübsches Frontispiz. Die Celloschule, *Méthode, théorique et pratique, pour apprendre en peu de tems le violoncelle*, Paris 1741, die erste für dieses Instrument überhaupt, stammt aus einer Zeit, in der das Cello die ältere Gambe verdrängte. Diese liegt, auf dem Titelbild des Werkes (vgl. Abb. 13), im Schatten einer phantastischen Landschaft, während ein schöngekleideter, eleganter Cellist sein Instrument aufs zierlichste hält. Noch ist es nicht völlig das heute gebräuchliche Violoncello, es hat noch keinen Stachel, sondern der Spieler muß es mit den Beinen festhalten; aber die Form des Resonanzkörpers, anders als bei der Gambe, ist bereits die heute gebräuchliche. Etwa zur selben Zeit hat bekanntlich auch das Fortepiano das Cembalo zu verdrängen begonnen. Eine sehr eindruckliche musikalische Demonstration des Wettstreits zwischen diesen beiden Tasteninstrumenten und ihrer daraus resultierenden «Koexistenz» hat Carl Philipp Emanuel Bach in seinem Todesjahr mit seinem Doppelkonzert in Es-Dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester gegeben, das von Jacobi 1958 erstmals veröffentlicht wurde, zusammen mit einem sehr aufschlußreichen Vorwort (Bärenreiter-Verlag). Aufgrund dieser Ausgabe wurden bereits drei Plattenaufnahmen hergestellt.

Wiederum von Rameau ausgehend ist noch der älteste Kern der Zürcher Sammlung kurz zu würdigen: die englische Musiktheorie-Schule, über die, wie erwähnt, Jacobi seine Doktorarbeit bei Hindemith geschrieben hatte. «Von Alfred Day über Macfarren, Ouseley und Stainer bis zu Ebenezer Prout reichend», stellt diese Schule «eine Seitenlinie der auf Rameaus Prinzipien beruhenden europäischen Musiktheorie-Entwicklung im 19. Jahrhundert dar» (Jacobi im Artikel *Rameau* in *MGG*); alle diese Theoretiker sind in der Sammlung repräsentativ

COMPENDIUM



da superiori quinque tantummodo spatia in tota octava contineri, per quæ vox naturaliter procedat, hoc est sine ulla fractione & mobili termino, qui arte inveniendus fuit ut ulterius progredere, undè factum est ut illa quinque intervalla naturali voci tribuerentur, & sex tantum voces inventæ sint ad illa explicanda; nempe, *ut, re, mi, fa, sol, la,*

17 René Descartes, Seite 30 aus seinem «*Musicae compendium*», Amsterdam 1683, Kapitel «*De Gradibus sive Tonis Musicis*»; die Abbildung stellt im Grund eine Verlegung der Guidonischen Hand in einen Kreis dar (s. Abb. 21 auf S. 158).

vertreten, ebenso aber auch jene bedeutenden englischen Pädagogen des 17. Jahrhunderts, wie John Playford (vgl. Abb. 11), Chr. Simpson und andere.

Wollte man abschließend Werk und Leistung Rameaus würdigen, so fänden sich hierzu kaum bessere Worte, als sie sein Landsmann Claude Debussy gefunden hat,

Il était né philosophe; pourtant la gloire ne lui est pas indifférente. Mais la beauté de son œuvre lui est plus chère encore. Vers la fin de sa vie, quelqu'un lui demanda un jour "si le bruit des applaudissements plaisait plus à son oreille que la musique de ses opéras". Il resta quelques instants sans répondre; puis il dit: "J'aurais encore mieux ma musique!"

Le besoin de comprendre, - si rare chez les artistes - est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrivit, en "Traité de l'harmonie" où il présente certaines "lois de la raison" et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie. On peut lire dans la préface de ce même traité que: "la musique est une science qui doit avoir ses règles certaines, ses règles doivent être tirées d'un principe évident,

18 Claude Debussy, aus dem Autograph seines Artikels über J.-Ph. Rameau, November 1912, bestimmt zu einer Veröffentlichung in einer amerikanischen Zeitschrift, die aber nie zustande kam (erstmalige Abbildung des Autographs).

und zwar in einem Artikel über seinen beinahe zweihundert Jahre älteren Kollegen (das graphologisch höchst aufschlußreiche und interessante Autograph dieses Aufsatzes befindet sich in Jacobis Sammlung; vgl. Abb. 18): «Il était né philosophe; pourtant la gloire ne lui est pas indifférente. Mais la beauté de son œuvre lui est plus chère encore. Vers la fin de sa vie, quelqu'un lui demanda un jour «si le bruit des applaudissements plaisait plus à son oreille que la musique de ses opéras». Il resta quelques instants sans répondre; puis il dit: «J'aime encore mieux ma musique!»

Le besoin de comprendre, – si rare chez les artistes – est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrit un *Traité de l'harmonie* où il prétend restaurer «les droits de la raison» et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie. On peut lire dans la préface de ce même traité que: «la musique est une science qui doit avoir des règles certaines, ces règles doivent être tirées d'un principe évident...»

Ähnlich zentral wie Rameau für den französischen Bereich von Jacobis Sammlung ist Johann Sebastian Bach für den deutschen – mit dem Unterschied, daß Bach keine theoretischen Schriften hinterlassen hat. Als eine der größten Kostbarkeiten finden wir hier den Dritten Teil der *Clavier-Übung* von 1739, eines der wenigen Werke des Komponisten, die zu seinen Lebzeiten gedruckt wurden. Das herrliche Exemplar dieser unendlich seltenen und kaum in Privatbesitz vorhandenen Ausgabe enthält einige handschriftliche Korrekturen, möglicherweise von Bachs eigener Hand. Da zu Bachs Zeiten Notendrucke sehr kostspielig und für Schüler kaum zu erwerben waren, wurden Kompositionen sehr oft abgeschrieben. So hat zum Beispiel Johann Christoph Ritter aus Clausthal den Ersten und den Zweiten Teil von Bachs *Clavier-Übung* etwa zehn Jahre vor dem Tod des Komponisten vollständig abgeschrieben. Dieses Manuskript befindet sich in Jacobis Besitz, gebunden in einem französischen

Ganzlederband der Zeit in Querformat. Nach der Titelseite steht die hier wiedergegebene Inschrift:

Ritter
scripsit c. 1740
Seb. Bachs Schüler

19 *Eigenhändiger Namenszug von Johann Christoph Ritter in seiner vollständigen Abschrift der «Clavier-Übung» I/II von J. S. Bach, der einzigen erhaltenen, zu Lebzeiten des Komponisten angefertigten Handschrift dieser Werke, die interessante Abweichungen von den vom Komponisten veröffentlichten Erstausgaben (1731 bzw. 1735) enthält.*

Wer dieser in keinem heutigen Musikerlexikon nachweisbare Ritter ist, hat Jacobi in einem seiner überaus spannend zu lesenden Aufsätze nachgewiesen (erschieden im Bach-Jahrbuch 1965). Aufgrund intensiver Nachforschungen und in einem höchst interessanten Verfahren mit Hilfe des wissenschaftlichen Dienstes der Zürcher Kriminalpolizei gelang der Nachweis, daß der Schreiber des Manuskriptes identisch ist mit dem damaligen Organisten gleichen Namens in Clausthal-Zellerfeld. Das dortige Kirchenarchiv verwahrt einige Schriftstücke von seiner Hand; daß Ritter Bachs Schüler war, kann mit keinen anderen Akten belegt – aber auch ebensowenig bestritten werden. Endlich hat Ritter drei Cembalosonaten veröffentlicht (1751), die Jacobi vor kurzem im Deutschen Verlag für Musik in Leipzig neu herausgegeben hat.

Bachs vielleicht bedeutendster Schüler war Johann Philipp Kirnberger, dessen Werk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* vierundzwanzig Jahre nach Bachs Tod 1774 in Berlin und Königsberg erschien (vgl. Abb. 16). Das Werk, das der Schwester Friedrichs des Großen gewidmet ist, stützt sich weitgehend auf Bachs Kompositionslehre und ist somit eine wichtige Quelle für die Kenntnis der Metho-

de seines Unterrichts. Weitere Unterrichtswerke in Jacobis Sammlung aus der Zeit der Wende vom barocken zum galanten Stil stammen von einem anderen Schüler Bachs, dem ebenfalls in Berlin wirkenden J. Fr. Agricola (seine *Anleitung zur Singkunst, aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi* gab Jacobi, zusammen mit dem italienischen Original, im Hermann-Moeck-Verlag, Celle, heraus), und von einem Enkelschüler Bachs, dem Hallenser D. G. Türk (eine von Jacobi besorgte Neuausgabe seiner *Klavierschule* von 1789 in der Reihe *Documenta Musicologica* erschien bereits in 2. Auflage – Jacobi besitzt auch Kompositionen dieses Meisters). Dann ist vor allem noch zu erwähnen Johann Joseph Fux, dessen Werk *Gradus ad Parnassum* in



Usica
simè
pluri
strem
cam,
tius,
artific
habec
practi

hoc Libro nobis fermo eri
niorem Praxis adeptionem

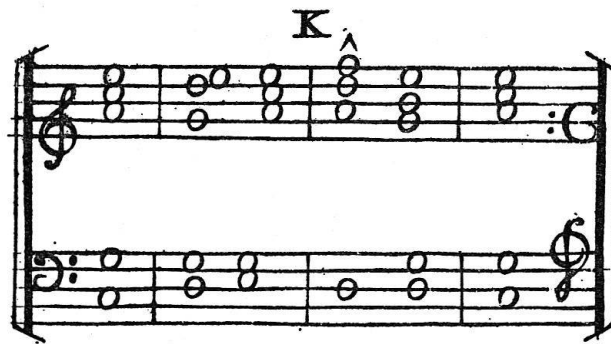
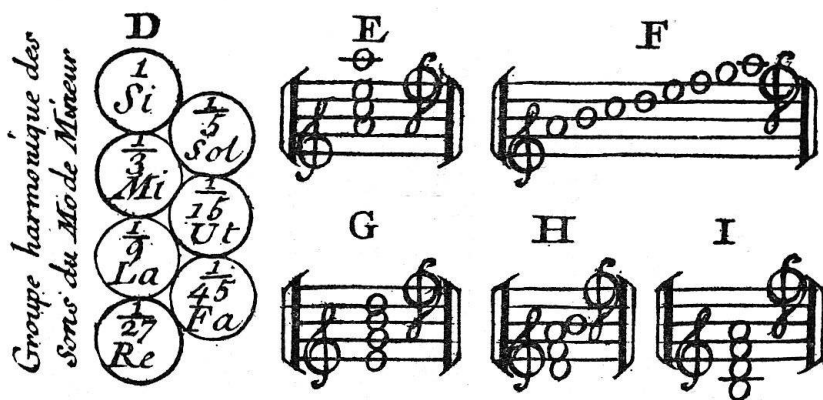
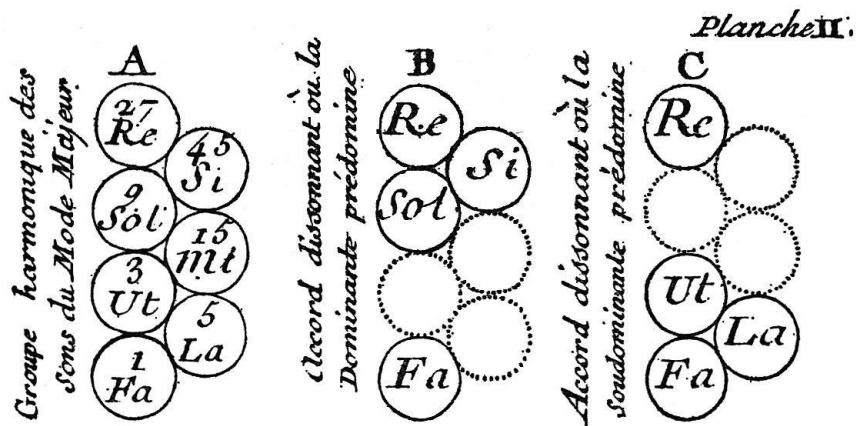
²⁰ Johann Joseph Fux, Anfangsinitiale zum 1. Kapitel des 1. Buches seines berühmten Kontrapunkt-Lehrwerkes «*Gradus ad Parnassum*», Wien 1725.

der ersten Auflage von Wien 1725 sowie in der ersten deutschen Übersetzung von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, vorhanden ist. Diese *Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition* wird, vor allem in Deutschland, bis heute im Kontrapunktunterricht verwendet. Auf dem Titelbild der Erstauflage werden sehr anschaulich die Stufen, die *Gradus*, dargestellt, die der Musikschüler erklimmen muß, will er die Höhen des Musenberges erreichen (vgl. Abb. 20).

Eine größere Gruppe von Quellenschriften zur Generalbaßlehre wäre weiterhin zu erwähnen, im deutschsprachigen Bereich namentlich Werke von J. D. Heinichen und von D. Kellner aus der Zeit J. S. Bachs, zeitlich anschließend dann von F. W. Marpurg über J. Ph. Kirnberger und D. G. Türk zu J. G. Albrechtsberger und dessen Schüler L. v. Beethoven – Arbeitsmaterial für Jacobis Universitätskurse über dieses Gebiet –, ferner aus unserer Zeit sämtliche musiktheoretischen Bücher Hans Kaysers, von denen manche nur in kleiner Auflage erschienen sind.

Zum Schluß noch ein Blick auf Jacobis «*Helvetica*». Das älteste stammt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, ein Buch des Schweizer Humanisten Heinrich Glarean[us] (eigentlich Heinrich Loriti), 1488–1563, aus Mollis, Kanton Glarus. Im Rahmen seiner Werke haben die wenigen musiktheoretischen Schriften «durch ihre originellen Ideen wohl am stärksten auf Mit- und Nachwelt gewirkt» (Riemann-Musiklexikon). Glareans Stiefsohn Johannes Litavicus Wonnegger verfaßte mit dessen Autorisation eine gekürzte und vereinfachte Ausgabe seines Hauptwerkes *Dodekachordon* (vgl. Abb. 21). Diese Ausgabe, die sogar in der Universitätsbibliothek Basel fehlt, trägt auf Seite 103 den Druckvermerk: «*Basileae. Per Henrichum Petri, mense martio, anno M.D.LVII.*»

Von Rameaus Gegenspieler, Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, enthält die Zürcher Sammlung u. a. den berühmten *Lettre sur la musique française*, Paris 1753, sowie die Quartausgabe des *Dictionnaire de Musique* (1768, vgl. Abb. 24) und seine englische Übersetzung von 1770. Sein Landsmann und Zeitgenosse Jean-Adame Serre (1704 bis 1788) wurde von Jacobi erst eigentlich «wiederentdeckt» (vgl. seinen Aufsatz in der *Schweizerischen Musikzeitung* 98, 1958, und seinen Artikel in *MGG*); er besitzt Serres *Essais sur les principes de l'harmonie* (Paris 1753) sowie die *Observations sur les principes de l'harmonie* (Genf 1763; vgl. Abb. 22). Zu den wichtigen *Helvetica* ist zuletzt das *Tentamen novae theoriae musicae*, St. Petersburg 1739, zu rech-



22 Jean-Adam Serre, *Planche II* aus «*Essais sur les principes de l'harmonie*», Paris 1753. Diese Tafel soll die Beziehung der Umkehrung zwischen Dur und Moll illustrieren, basierend auf den Dreiklängen der Durtonleiter (A) und ihren wichtigsten dissonanten Akkorden (B und C). Unter D macht Serre die entsprechende harmonische Gruppe der Molltonleiter graphisch sichtbar, in genauer Umkehrung zur harmonischen Gruppe in Dur. Diese Umkehrbarkeit wird noch deutlicher sichtbar gemacht in E bis K: hier lassen sich die Noten sowohl in normaler als auch in umgekehrter Haltung des Buches lesen, bei Verwendung desselben Schlüssels. Serre zieht aus dieser Umkehrbarkeit interessante Schlüsse in bezug auf Möglichkeiten beim Komponieren: «... elle peut même être très-utile à un Compositeur quant à la Mélodie, du moins en cas de stérilité de génie, ou de lenteur d'imagination...» (S. 141, in «*Explication des Exemples de la seconde Planche*»).

Nun muss ich dir auch noch für das kostbare Werk der Rezensionen von Tartini danken. Du weist, dass ich mich noch immer mit Barbs Rezensionen beschäftige und mir alle, was ich über Rezensionen früher Zeit erfahren kann, sehr wertvoll ist. Tartini ist sehr wertvoll. Die Rezensionen sind gut ausgearbeitet. Und sie gehen von dem oberen Ton nach dem unteren, wie bei Bach. Das ganze Werk versetzt uns in die künstlerische Epoche jener Zeit. Ich lese immer auf neue drin. Es ist mir so wertvoll, es zu lesen.

10. 5. 62. Ich wollte gestern am Brief weiter schreiben. Aber den ganzen Morgen hatte ich Besuche! Und Nachmittag konnte ich mich mit Bauarbeiten abgeben und dann bis 1 Uhr Morgens drin gamle Briefe beantworten. So ist mein Leben. Manchmal bin ich ganz verzagt.

Nun das Religiöse. Ich habe mich viel damit beschäftigt und

wurde. Die nachgelassenen, sehr umfangreichen Manuskripte bereitet Jacobi auf Wunsch der Tochter Albert Schweitzers und des Hauses Breikopf & Härtel für den Druck vor, als Anhang zu Schweitzers weltberühmtem Buch über Bach, das in alle Kultursprachen übersetzt wurde. In einem bewegenden Brief, im Alter von 87 Jahren, drei Jahre vor seinem Tod geschrieben, dankt ihm der «Urwalddoktor» für die Übersendung seiner Ausgabe von Tartinis *Traité des agréments* (siehe oben): «Nun muß ich Dir auch noch

für das kostbare Werk der Verzierungen von Tartini danken. Du weißt, daß ich mich noch immer mit Bachs Verzierungen beschäftige und mir alles, was ich über Verzierungen früherer Zeit erfahren kann, sehr wertvoll ist. Tartini ist sehr wertvoll. Die Verzierungen sind gut ausgedacht. Und sie gehen von dem oberen Ton nach dem unteren, wie bei Bach. Das ganze Werk versetzt uns in die künstlerische Epoche jener Zeit. Ich lese immer aufs neue drin. Es ist mir so wertvoll, es zu besitzen.» (Vgl. Abb. 23.)



24 Jean-Jacques Rousseau, Schlußvignette am Ende des Buchstabens Q, Seite 404, seines «Dictionnaire de musique», Paris 1768.

Dürer. A. 171 h

AUS DER TÄTIGKEIT DER ALBRECHT DÜRER-GESELLSCHAFT

Seit mehreren Jahren verfolgen Kunst- und Bücherfreunde in der Bundesrepublik und auch außerhalb mit Sympathie den kraftvollen Wiederaufstieg eines Nürnberger Vereins von Kunstliebhabern, der seit 1792, dem Jahr seiner Gründung, bis heute das bewegte Auf und Ab der deutschen Geschichte in reichem Maß erfuhr. In den Jahren nach der Gründung trug er den Namen «Gesellschaft der Künstler und Kunstfreunde» und verfolgte den Zweck, die darniederliegende künstlerische Kultur der Stadt Nürnberg neu zu beleben, indem er Vorträge und Diskussionen, gelegentlich auch Ausstellungen

veranstaltete und Mäzene und Künstler zusammenführte. Er war der früheste Kunstverein in Deutschland. Heute nennt er sich Albrecht Dürer-Gesellschaft und strebt unter der Führung eines einfallsreichen und wagemutigen Vorstands (Vorsitzender ist Roland Graf von Faber-Castell) energisch aus dem Wellental empor, in das er nach dem Zweiten Weltkrieg hinabgesunken war. Zwar ist man auch heute noch einigermaßen entfernt von den glückhaften Zeiten um 1838, als der Verein 1599 Mitglieder zählte. Aber die Leistungen sind so, daß hier eine lokale private Institution bereits wieder eine weit-