

Über die Entwicklung des Notendrucks

Autor(en): **Giegling, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **11 (1954)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-387754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

nalien einzutragen. Die Werke seines Erzfeindes Hegel strotzen von vernichtender Kritik und stellen naturgemäß sehr begehrte und entsprechend hoch bezahlte Sammelobjekte dar. Ein gutes Bild vermittelt der Katalog «Schopenhaueriana» des Antiquariates Baer & Co., Frankfurt am Main 1905. Mit seinem recht geschmackvollen Ex libris pflegte er nur die Bücher zu versehen, welche er besonders schätzte.

Mit der Gracian-Übersetzung ist die Reihe der Erst- und Frühdrucke erschöpft.

Schopenhauer ist am 21. September 1860 in Frankfurt am Main einem Lungenschlag erlegen; er ist, am Frühstückstisch sitzend, gestorben – über sich ein Bildnis von Goethe, in der Zimmerecke der geliebte goldene Buddha, auf dem Tisch eine Büste Kants. So ist er noch im Tode mit den drei großen Zentren seines Lebens vereint geblieben.

Franz Giegling | Über die Entwicklung des Notendrucks



Notenschrift und Notendruck sind mit recht schwierigen und weitverzweigten Problemen beladen. Allein schon die keineswegs, auch heute nicht, vollkommene Notation gibt uns unzählige Fragen auf. Wie könnte es auch eine Notenschrift geben und wie sollte sie aussehen, welche alle die vielen improvisatorischen Nuancen und Variationen des Vortrags, die immer wechselnden Melismen, Verzierungen und Rhythmen, die Glissandi und Portamenti, das blühende Leben der reichen dynamischen und agogischen Abwechslung fixierte? Freilich können wir annehmen, daß heute ein Komponist sein Werk annähernd authentisch zu Gehör zu bringen vermag. Doch wie Vieles von der ursprünglichen Konzeption, wie manche Subtilität des zunächst innerlich Gehörten geht schon bei der schriftlichen Aufzeichnung verloren! Und je weiter wir vom 20. Jahrhundert nach rückwärts blicken, um so vielfältiger und komplizierter werden für uns die aufführungspraktischen Fragen, Fragen nicht nur der Instrumentation oder des Klanges oder der Aufstellung der Musizierenden, nein selbst das Primäre, der richtige Notentext, bereitet uns Schwierigkeiten. Es sei in diesem Zusammenhang bloß an die Appoggiatur erinnert, die selbst bei Schubert noch immer nicht von allen beachtet wird, noch weniger in den Werken der Klassiker, Mozarts vor allem, ganz zu schweigen von der Verzierungs- und Generalbaßpraxis der Barockmusik oder gar von der Realisierung mittelalterlicher Musik.

So ergibt sich schon aus diesen wenigen Andeutungen, daß unsere Notenschrift die Musik

nur bis zu einem gewissen Grade adäquat zu überliefern vermag und daß es zur Klangwerdung besonders älterer Musik immer wieder und von jeder Generation zu leistender, angestrebter wissenschaftlicher Forschung bedarf.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts setzt man die Erfindung der Buchdruckerkunst durch Gutenberg. Ungefähr zwei Jahrzehnte später datieren die ersten Notendrucke. Und seit Petrucci in Venedig kurz nach 1500 setzt nun eine nicht mehr abreißende Notendruck- und Verlegertätigkeit ein, die, ähnlich wie auf literarischem Gebiet, einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die musikalische Produktion selbst gewinnt.

Daß oft das Erfinden der Abschluß des Gesuchten ist, gilt auch für die Erfindung des Buchdrucks. Man suchte die Möglichkeit, das neue Gedankengut der Renaissance und des Humanismus breiteren Kreisen zugänglich zu machen. Der Mensch des 15. Jahrhunderts strebte mit allen Mitteln aus der mittelalterlichen Gebundenheit heraus. Er versuchte, sich die neuen geistigen Strömungen zu eigen zu machen. Der mittelalterliche Mensch stand seiner Kunst viel näher und verband sich inniger mit ihr, weil sie ihm auf anschaulichem Wege die Heilige Schrift nahebringen konnte. Andererseits fielen Unterscheidungen von «hoher» und «niederer» Kunst dahin. Alles, was wir heute Kunstgewerbe nennen, stand mit auf einer Stufe. Selbst der produzierende Mensch in den meist klösterlichen Werkstätten drängte sich nicht in den Vordergrund, sondern er blieb anonym. Dies verlieh allen mittelalterlichen Illuminationen eine gewisse Uniformität. Die dargestellten Figuren sind typisiert, sie tragen nie das Gesicht ihres Bildners, sondern immer ein überliefertes. Oft liegt die einzige Unterschei-



Giov. Batt. Fontana, Sonate, Venedig 1641. Druck von Bartolomeo Magni in Venedig. Typendruck (Bibliothek G. B. Martini, Bologna)

dungsmöglichkeit solcher Figuren in ihren Attributen. Die Idee, durch das Kunstwerk dem menschlichen Leben Dauer zu verleihen, war dem mittelalterlichen Menschen fremd. Sein Werk hatte den einzigen Sinn, Gott zu dienen.

Ganz ähnlich verhielt es sich mit der Musik. Man machte nicht Musik um der Musik willen, sondern um Gottes willen. Allerdings war es für die Musik mit ihrer rein sinnlichen Konzeption schwer, einen so hervorragenden Platz in der mittelalterlichen christlichen Kirche auszufüllen. Der naive Betrachter kommt leicht in Versuchung zu glauben, die Kirchenväter hätten ihrer werbenden Kraft nicht widerstehen können! Jedoch schon die alte platonische Anschauung sah in der Musik eine Vorbereiterin der Philosophie. Der Neuplatonismus hingegen erkannte wohl in seiner asketischen Musikästhetik den sinnlichen Reiz der musikalischen Elemente, diesen aber nur als die unterste Stufe auf dem Weg zur Erkenntnis. Die Kirchenväter dann nahmen die Musik sehr gnädig in den Dienst der christlichen Weisheit auf, unter der Bedingung, daß sie mit der christlichen Heilslehre vereinbar und dem Got-

tesdienste förderlich sei. Die Musik hat also Dienerin zu sein. Johannes de Muris, der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die gesamte Musikanschauung des Mittelalters zusammenfaßt, stellt der Musica mundana das alte, der Musica humana das neue Testament gegenüber; die authentische Tonart entspricht der Liebe zu Gott, die plagale der Liebe zum Nächsten; die vier Notenslinien, worauf die Choralnoten der liturgischen Gesänge notiert werden, sind den vier Evangelien gleichgesetzt; der Anfang (principium) einer Psalmodie symbolisiert Gott Vater, finis seinen Sohn, das Mittelstück dagegen den heiligen Geist (medium). In dieser Situation brechen nun mit dem neuen Geist der Renaissance Elemente der Volksmusik in jene «regulierte» Kirchenmusik ein. Es sind Elemente instrumentaler Musikübung, die sich in der sogenannten «Ars nova» in Frankreich zuerst nachweisen lassen. Papst Johannes XXII. äußert sich im Jahre 1322 sehr mißfällig darüber. Er wendet sich vor allem gegen die Messung der Notenwerte; dann gegen die Melodien, welche zu kurz seien, verweichlicht durch den Discantus und verbrämt

mit weltlichen Tripla und «motets», gegen die Melodien, welche nicht mehr die Kirchentöne unterscheiden, sondern sie geradezu vermischten; er wendet sich schließlich gegen die Menge der Noten, welche die Ohren betrunken machten, die Seelen aber niemals heilen würden.

Es mußten aber von da weg noch fast zweihundert Jahre vergehen, bis solche Art Musik gedruckt vorlag.

Hugo Riemann nennt den Musikdruck einmal «Stiefkind der Typographie». Vielleicht nicht ganz zu Recht. Wenn es freilich nach der Gutenbergschen Erfindung auch 50 Jahre dauerte, bis sich der Notendruck durchsetzte, so sind die Gründe hierfür weniger in den technischen Schwierigkeiten zu suchen als vielmehr in der Musik selbst. Ihre Entwicklung verlief nicht so stürmisch wie später beispielsweise in der Barockzeit. Aus den vorhin gemachten Erörterungen läßt sich auch ersehen, wie sorgfältig die Kirche ihre «regulierte» offizielle Musik überwachte. Dazu kommt noch, daß der Bedarf, namentlich an instrumentaler Musik, verhältnismäßig gering war, weil anscheinend sehr viel improvisiert worden ist.

Nun zur technischen Seite des Notendrucks: Im Prinzip sind zwei Druckarten möglich: der Plattendruck und der Typendruck. Der Plattendruck wurde im 15. Jahrhundert mit geschnitzten Holzplatten bewerkstelligt und in dieser Form auch dann noch beibehalten, vor allem für einzelne Notenbeispiele in Theoretikerbüchern, als der Typendruck technisch schon vollkommen war. Der Kupferstich, welcher zeitlich wahrscheinlich mit der Erfindung des Buchdrucks zusammenfällt, wurde für den Notendruck im 16. Jahrhundert wohl nur vereinzelt, im 17. und 18. Jahrhundert dann aber sehr häufig herangezogen. Das Wesentliche an Gutenbergs Erfindung war die Möglichkeit, aus einzelnen beweglichen Lettern Zeile um Zeile setzen zu können, die gewünschte Zahl von Abdrucken verfertigen und schließlich den Satz wieder auseinandernehmen und für andere Seiten oder Bücher verwenden zu können. Dasselbe Prinzip suchte man auch dem Notendruck dienstbar zu machen. Die technisch größere Schwierigkeit gegenüber dem Textdruck bestand darin, die vertikal orientierten Noten mit den horizontalen Linien in Einklang zu bringen. Hier wurden in der Folge verschiedene Systeme entwickelt.

Nachdem man in ganz frühen theoretischen

Abhandlungen den Text druckte und die Stellen für die Notenbeispiele einfach weiß ließ und handschriftlich einsetzte, druckte man zuweilen auch bloß die Linien und schrieb die Noten darauf. Zwei andere Verfahren stempelten die Noten und zeichneten die Linien ein oder druckten die Linien und stempelten nachher die Noten. Es gibt sodann aus dem Jahre 1473 ein «Collectorium super Magnificat», hergestellt von *Conrad Fyner* im württembergischen Eßlingen. Dieser druckte die Choralnoten mit beweglichen Metalltypen zugleich mit dem Text und setzte nachher die Linien von Hand ein. Dies alles aber sind erst Vorstadien zur eigentlichen Musiktypographie und alle noch gleich weit von der Überwindung der erwähnten Schwierigkeiten entfernt. Ich möchte dabei erinnern, daß in den damaligen Missalien die schwarzen Choralnoten stets auf rote Linien zu setzen waren. Das war altheiliger Brauch, an den man nicht zu rühren wagte. Drucktechnisch komplizierte dies die Aufgabe insofern, als die roten und die schwarzen Elemente im selben Raum unterzubringen waren und die beiden Druckvorgänge haarscharf aufeinander passen mußten. Solche Drucke existieren von dem in Rom arbeitenden Deutschen *Ulrich Han*, der 1476 sein «Missale Romanum» herausbrachte.

Dieser Ulrich Han eröffnet die Reihe von ausländischen Holzschneidern und Druckern, die in Rom, Venedig, Mailand und anderen Städten ihr Handwerk ausübten. Han's Arbeit stellt den frühesten auf uns gekommenen Druck dar, welcher mit beweglichen Metalltypen hergestellt worden ist. Er brachte in zwei Druckgängen die roten fünfzeiligen Systeme mit den quadratischen römischen Notenköpfen zusammen. Diese doppelte Druckweise wurde ziemlich lange beibehalten, sowohl in Deutschland wie in Italien.

In Venedig finden wir *Ottaviano Scotto* aus Monza, *Emericus de Spira* (Johann Emerich aus Speier), *Peter Liechtenstein* aus Köln, *Johann Haman*, genannt Herzog, aus Landau, in Mailand *Leonard Pachel*; und in Deutschland wirkten Meister wie *Jörg Reyser* (Würzburg), *Johann Sensenschmidt* (Regensburg), dann in Augsburg der hervorragende *Erhard Ratdolt*, den der Bischof Johannes von Werdemberg wegen seiner geschätzten Druckarbeiten aus Venedig zurückrufen ließ, und viele andere. In Basel verfertigte *Jakob von Kilchen* zusammen mit *Michael Wensler* Choraldrucke.

Alle die genannten Meister bemühten sich vor

LAMENTEVOLE

INVENTIONE SESTA.

II

Francesco Antonio Bonporti, *Invenzioni a Violino solo. Venedig 1713* (Kantonsbibliothek Aarau)
 Beispiel für Doppelgriffstypen

oder um 1500 um den Druck und die Verbreitung von Missalien, Gradualien, Agenden usw. in Choralnotenschrift. Sie waren nicht nur Setzer und Drucker, sondern sie mußten damals ihre Lettern auch selbst vorzeichnen, reißen und gießen, die Farbe aufbereiten, das Papier für den Druck präparieren und nach dem Druck den Einband verfertigen. Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts bildeten sich Werkstätten für das Lettern gießen, und die Papiermühlen begannen für den Druck geeignetes Papier zu liefern. Es war also an diesen Wiegendruckern eine überaus vielfältige, künstlerisch reiche Arbeit zu leisten. Außerdem war diesen Meistern eine nicht geringe Verantwortung überbunden, was die richtige Überlieferung von Text und Musik betrifft.

Wir streiften oben kurz die Anfänge der sogenannten Mensuralmusik. Diese neue Art Musik überließ die Dauer der einzelnen Noten nicht

mehr dem Rhythmus des Textes oder des Vortrages, sondern begann selbständig Längen und Kürzen zu schaffen und damit rhythmische Proportionen unter den Noten herzustellen. Dies verlangte von der Notation neue und kompliziertere Zeichen. Wie die Notenwerte Maxima, Longa, Brevis usw. mußten auch entsprechende Pausenwerte geschrieben oder gedruckt werden.

Soweit sich nun die historischen Belege eruieren lassen, ist *Ottaviano Petrucci* in Venedig der erste gewesen, der sich das Drucken von Figuralmusik zur Aufgabe machte. Petrucci ging sehr klug vor. Er verschaffte sich zunächst ein Privileg, das ihm das ausschließliche Recht einräumte, während 20 Jahren Figuralnoten, Lauten- und Orgeltabulaturen zu drucken und zu verkaufen. Petrucci tat sich mit zwei reichen Venezianer Buchhändlern zusammen, richtete eine Musiknotendruckerei ein und erwarb, zum Teil um hohen Preis,

eine große Menge von Tonwerken bedeutender Komponisten, um sie abzdrukken. Er ließ sich drei volle Jahre einer gewissenhaften Vorarbeit Zeit, brachte aber dann 1501 gleich einen muster-gültigen Druck seines «Odhecaton» heraus. Es enthält 96 drei- und vierstimmige Gesänge von Okeghem, Obrecht, Pierre de la Rue, Agricola und anderen. Die meisten Kompositionen beziehen sich auf weltliche französische Texte. Die einzelnen Stimmen druckte Petrucci nicht in Partiturform, sondern, nach Art der Chorbücher, eine nach der andern. Er bediente sich dreier Druckgänge: Zunächst wurden die Notenlinien, dann die Noten und schließlich die Notenschlüssel, die Initialen und der Text gedruckt. Die Linien sind durchlaufend gezogen und, mit den Noten verglichen, äußerst fein. Noten und Linien passen so genau aufeinander, daß man meinen könnte, sie seien in einem Mal gedruckt. In der Zeit von 1501 bis 1509, in welcher Petrucci in Venedig ansässig war, brachte er über vierzig zum Teil sehr umfangreiche Werke heraus, von denen einige in besagter Zeit überdies noch einen, das Odhecaton sogar zwei Nachdrucke erlebten. Es sind Messen, Motetten, Frottolen, Lamentationen; auch fünf Bücher Lautentabulaturen befinden sich darunter. Trotz des Erfolges und des Ansehens, das Petrucci mit seinen vorbildlichen Drucken genoß, muß das Geschäft nicht sonderlich geblüht haben. Denn Petrucci zog sich in der ersten Hälfte des Jahres 1511 nach Fossombrone, seinem Geburtsort, zurück und ließ dort zwischen 1511 und 1523 eine Reihe von Werken erscheinen, darunter Messen von Josquin, Mouton und anderen niederländischen Autoren. Die Konkurrenz aber, die Petrucci trotz seiner Privilegien erwuchs, muß ihn schließlich gezwungen haben, sein Geschäft aufzugeben. Von 1523 bis zu seinem Tode im Jahre 1539 erschien kein einziges Werk mehr von ihm.

Daß die außerordentlich sorgfältig und liebevoll gedruckten Werke Petruccis nicht billig verkauft werden konnten, leuchtet ein. Nur wenige seiner Nachfolger haben ihn an Genauigkeit und Güte des Druckes erreicht, kaum einer ihn übertroffen. 1507 druckte Petrucci das erste Werk mit Lautentabulaturen. Aber mit Orgeltabulaturen ist er nie hervorgetreten. Hier kam ihm in Deutschland *Peter Schöffer* der Jüngere zuvor. Er brachte 1512 in Mainz eine Orgeltabulatur Arnold Schlicks heraus.

In Rom tauchte für Petrucci in *Andrea Antico*

(aus Montana) ein gefürchteter Nebenbuhler auf. Dieser druckte nicht nur in der Manier des Petruccischen Doppeldrucks mit beweglichen Typen, sondern auch in der des Holzschnitts und lieferte in der letzteren Art, namentlich bei größeren Formaten, vorzügliche Arbeiten. Er erhielt vom Papst ein zehnjähriges Privileg zugestanden, doch zunächst nur für die Herstellung von Notenbüchern im Großfolioformat. In diesem Schreiben des Papstes wird nun ausdrücklich betont, daß keineswegs damit beabsichtigt sei, den früher Petrucci verliehenen Konzessionen Abbruch zu tun, zumal des letzteren Tätigkeit sich nicht auf Drucke des genannten Formats erstreckte. Inzwischen versuchte sich *Andrea Antico* in Orgeltabulaturen und hatte Erfolg. Er veröffentlichte 1517 das erste Werk dieser Art in Italien und erhielt durch seine Leistung ein päpstliches Schutzrecht. Darin wird wiederum auf Petrucci hingewiesen und dessen Nachlässigkeit gerügt, daß er noch kein Werk mit Orgeltabulaturen ans Licht gebracht und daher des Papstes und anderer Erwartungen enttäuscht habe. So wird es verständlich, daß sich Petrucci nach und nach von diesem Gewerbe zurückzog.

Inzwischen hatte man auch in andern Ländern an der Vervollkommnung des Notendrucks gearbeitet. In Frankreich hatte der Gießer *Pierre Haultin* Typen hergestellt, welche zusammen mit der Note ein Stückchen des fünfzeiligen Liniensystems aufwiesen. Dadurch ließen sich Noten und Linien in einem einzigen Arbeitsgang drucken. *Pierre Attaignant* gab als ersten Druck dieser neuen Art in Paris eine Sammlung französischer Chansons heraus (1527). In Italien aber kannte man diesen Druck anscheinend schon früher, denn ein Sammelwerk aus Siena in einfachem Druck ist mit 1515 datiert. Doch läßt sich nicht eruieren, wer tatsächlich diesen einfachen Druck erfunden hat; vermutlich hat er sich an verschiedenen Orten zu ungefähr gleicher Zeit aufge-drängt. Jedenfalls wurde dieses Prinzip für die folgenden Jahrhunderte maßgebend.

In Frankreich ist neben *Attaignant* noch der königliche Notendrucker *Robert Ballard* zu erwähnen, der ein Verlagshaus gründete, das bis ins 18. Jahrhundert bestand. Einer seiner Nachkommen vervollkommnete den Notenstich und gab Ende des 17. Jahrhunderts eine Anzahl Opern von Lully heraus. Der Stich wurde damals noch frei von Hand ausgeführt, die Notenlinien mit dem Lineal gezogen. Eine vollkommene Gleich-



Nicola Matteis, *Ayres for the Violin*, London 1685. Beispiel für einen aus freier Hand gefertigten Kupferstich (British Museum)

mäßigkeit der Noten und Zeichen ließ sich daher nicht erzielen.

Spanien muß frühzeitig eine nicht unbedeutende Produktion gehabt haben. Der älteste bekannte Druck datiert von 1547.

Die Niederlande scheinen verhältnismäßig spät zum Notendruck übergegangen zu sein. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tauchen Drucker wie *Susato*, *Plantin* und *Waelrant*, alle in Antwerpen, auf. Weltruf erlangte Amsterdam im Musikverlagswesen mit der Firma *Estienne Roger*, der sein Geschäft um 1702 begann und es dann an seinen Schwiegersohn *Michel-Charles Le Cène* kurz nach 1720 weitergab.

In Deutschland erlebte der Notendruck während der Reformation einen mächtigen Aufstieg. Die Missalien wurden zwar meist nur in kleineren Auflagen hergestellt. Aber die um 1530 herum aufkommenden Kirchengesangbücher beider Konfessionen kamen jeweils in mehreren hundert Exemplaren heraus. Italien zeigte seine glänzende musikalische Hegemonie im 16. und 17. Jahrhundert auch im Notendruck. Freilich fand nur ein kleiner Teil dessen, was es hervorgebracht und musiziert hat, den Weg über die Druckerpresse in die übrige musikalische Welt. Man darf annehmen, daß die Komponisten jeweils nur ihre besten Werke dem Drucker anvertrauten. Doch sind hin und wieder auch schwächere Stücke in die Sammlungen hineingerutscht, um die Dekade oder das Dutzend voll zu machen. Auch muß man sich stets vor Augen halten, daß, besonders in der Zeit des Barocks, der Zeit der recht komplizierten und vielfältigen Ausführungspraxis, Drucken immer auch Vereinfachen heißt. Ganz besonders doppel- und mehrchörige Werke konnten in ihrem aufführungspraktischen Gewand immer nur fragmentarisch ans Licht gebracht werden, mußte man doch aus

rein wirtschaftlichen Überlegungen die Zahl der gedruckten Stimmbücher möglichst klein halten. Zudem entfiel für den Druck die gesamte Diminutions- und Zierpraxis, die freilich selbst in den Manuskripten nur vereinzelt angedeutet worden ist. Heute hilft uns nur minutiöseste Kenntnis dieser Gepflogenheiten, die Werke des Barocks wieder einigermaßen in ihrem ursprünglichen Gewand zum Klingen zu bringen. Venedig hatte während etwa 100 Jahren im Musikdruck den unbestrittenen Vorrang inne. Komponisten aus ganz Italien ließen hier ihre Werke drucken und verbreiten. Die guten Handelsbeziehungen, die Venedig von jeher auszeichneten, müssen dabei besonders attraktiv gewirkt haben. Heute stehen die Venezianer Drucke jener Zeit mit ihrer sorgfältigen Ausführung und ihren schönen Titelblättern und Druckervignetten in fast allen Bibliotheken Europas zahlenmäßig an erster Stelle.

Polyphone Musik vor und um Palestrina begannen in Venedig *Girolamo Scotto* und *Antonio Gardano* zu drucken. Von letzterem führten die Söhne, besonders *Angelo Gardano*, das Geschäft weiter. Später gelangte es in die Hände von *Giacomo Vincenti* und *Riccardo Amadino*. Zu ihnen gehört auch *Bartolomeo Magni*, welcher 1641 die vermutlich ersten Violinsonaten von G. B. Fontana herausbrachte. Aber auch Rom, Neapel, Florenz, Bologna, Mailand, Trento, Modena verfügten über leistungsfähige, ihr Repertoire rasch erweiternde Offizinen. In Bologna seien *Giovanni Rossi*, *Nicolò Tebaldini*, dann vor allem *Giacomo Monti* und sein Sohn *Pier-Maria* genannt, deren Druckerei bald nach 1700 an *Marino Silvani* überging, der sie seinerseits an seine Söhne abtrat.

Bald genügten aber die einheimischen Druckereien der unheimlich rasch und heftig anschwellenden Produktion der unzähligen italienischen Meister nicht mehr, und so wandten sich viele

ans Ausland, ganz besonders an Roger, später an Le Cène in Amsterdam. Andere wieder schlossen auf Reisen oder vorübergehenden Aufenthalten Verträge mit fremden Verlegern ab. Oft druckten die Verleger gut gehende Werke einfach nach, recht- oder unrechtmäßig. Aus all diesen Gründen kommt es, daß wir Namen, wie Corelli, Albinoni, Vivaldi, Geminiani, Locatelli und andere, ebenso häufig bei französischen, holländischen oder englischen Verlegern finden wie bei italienischen. Die bis jetzt genannten Beispiele sind größtenteils bloß *einstimmige* Drucke, d. h. jedes System läßt zu einer bestimmten Zeiteinheit nur eine einzige Note zu, weil der übrige Raum über und unter dem Notenkopf der betreffenden Type von den fünf Notenlinien beansprucht wird. Nun bedurfte es aber ganz besonders in den Werken für Streicher auch der Doppelgriffe, in den Werken für Tasteninstrumente mehrstimmiger Akkorde oder leicht polyphoner Stimmführungen. Bei der Musik für Laute, Orgel oder Cembalo behalf man sich mit Tabulaturen. Diese waren schon handschriftlich eine beliebte Form der Aufzeichnung von mehrstimmigen Stücken und für den in der Generalbaßimprovisation geübten Spieler überaus zweckmäßig. Für die Streicher schuf man kurz nach 1700 einzelne Doppelgriff-typen. Manche Drucker gaben sich auch die Mühe, längere Doppelgriffstellen, etwa angedeutete Arpeggien, mit eigens dazu verfertigten Holz- oder Metallzeilen in den übrigen Satz einzufügen. Als dann die Generalbaßepoche zu Ende ging und nach und nach das obligate Akkompagnement sich durchzusetzen begann, suchte man namentlich für die Klavier- und Orgelmusik nach einem verbesserten, billigen Typendruckverfahren. Der Notenstich hat hier sehr viel zu überbrücken vermocht, war aber ganz besonders für kleine Auflagen zu teuer.

1755 trat nun der berühmte Leipziger Drucker und Verleger *Johann Gottlob Immanuel Breitkopf* mit einem wesentlich verbesserten und in den Formen der Notentypen überaus verfeinerten Druck an die Öffentlichkeit. Er entwickelte den italienischen Notentypendruck weiter, indem er jede einzelne Type nach Art eines Puzzlespiels mit ihren fünf Notenlinienpartikeln ihrerseits nochmals in mehrere Teile spaltete. Dadurch gewann er für das mannigfache Kombinieren bei großen Akkordballungen vermehrte Bewegungsfreiheit. Auch vermochte er nun zum ersten Mal kleinere Notenwerte, wie Achtel, Sechzehntel,

Zweiunddreißigstel usw., die in italienischen Ausgaben stets isoliert und damit unübersichtlich dastanden, durch verbindende, gruppierende Balken zusammenzuschließen, so daß dem Spieler das gruppenweise Ablesen erleichtert wurde.

Breitkopfs Typendruckverfahren ist heute noch überall da üblich, wo neben Notenbeispielen viel Text wiederzugeben ist, also z. B. in Liederbüchern, Schulen, Musikzeitschriften usw.

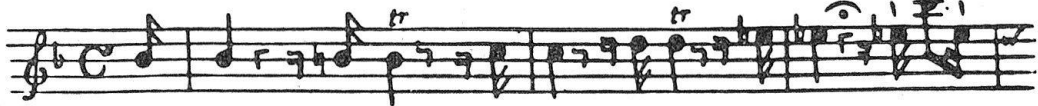
Wenn wir nun die Entwicklung des Notendrucks kurz überblicken, so sehen wir, wie zwischen und während der verschiedenen Stadien und Systeme des Typendrucks – wie er durch Gutenberg angeregt worden ist – doch auch der Plattendruck, die verschiedenen Formen des Notenstichs, sein Recht behauptet. So brachte kurz vor Breitkopfs Neuerung *John Walsh* in London 1724 die Erfindung der sogenannten «Pewter»-Platte heraus, einer Mischung von Zinn und Blei, die gegenüber der Kupferplatte bedeutend leichter zu bearbeiten ist. Walsh gab auch zum ersten Mal gedruckte Partituren heraus. Bisher konnte man ganz gut auf sie verzichten, weil man zum Musizieren nur ganz selten einen Dirigenten nötig hatte. Entweder sorgte der erste Geiger oder der Continuospieler für den notwendigen Zusammenhalt. John Walsh nun bringt kirchenmusikalische Werke eines gewissen William Croft, musikalisch unbedeutend, in Partitur heraus. Der Komponist läßt sich in der Vorrede lang und breit über die Vorteile eines solchen Verfahrens aus und hofft schließlich, daß die gebildeten Sänger ihren Part fernerhin nur noch von der Partitur absingen würden, wodurch man eine Menge einzelner Stimmbücher einsparen könne! Das Wichtigste an diesem Druck aber waren das neue Plattenmaterial und, wenige Jahre später, die weiteren Verbesserungen, die der geschäftstüchtige Walsh anbrachte, um dem Notenstich ein schönes und gleichmäßiges Aussehen zu verleihen. Die Noten und Zeichen wurden jetzt nicht mehr von freier Hand in die Platten eingegritzt, sondern mit geschnittenen Stempeln leicht eingeschlagen. So erzielte man eine völlige Homogenität aller Zeichen, und der Stich konnte mit dem schönsten Typendruck wetteifern.

Das neue Plattenmaterial hielt aber keine großen Auflagen aus. Die Platten verzogen sich, bekamen Risse, der Stich wurde stellenweise undeutlich. Gegen 1800 wurde dann die Lithographie dem Notendruck dienstbar gemacht. Die fertig gestochene Platte wurde auf ein besonderes

VIOLINO PRIMO CONCERTINO

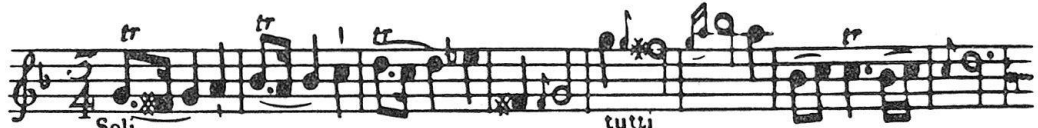
3

Adagio
Staccato



Solo

Allegro
Spiritofo.



Soli

tutti

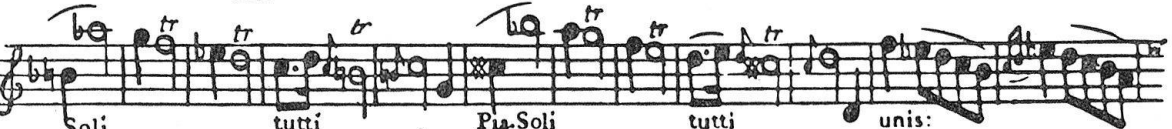
Soli

tutti

Pia. Soli

tutti

unis:



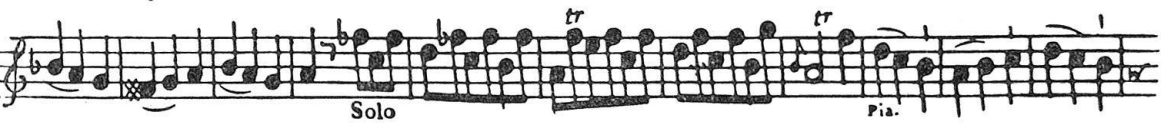
Solo

Pia.



Solo

Pia.



tutti

Solo



Soli

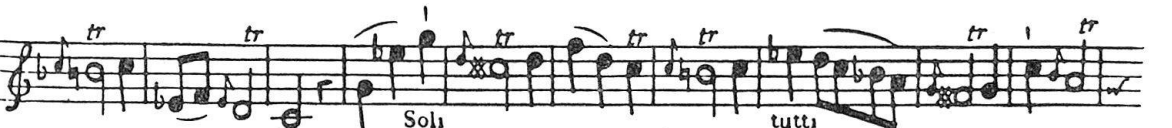
tutti



Soli

tutti

Solo



tutti

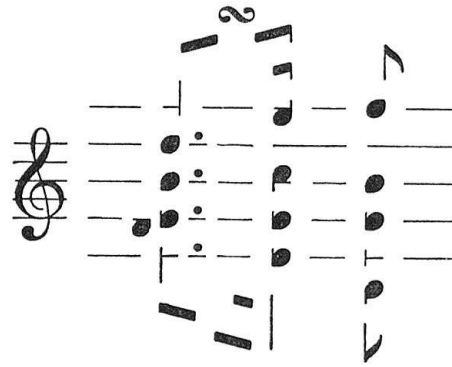
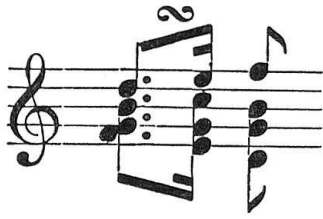


Pia.

For.



Pietro Castrucci, *Concerti grossi op. 3*, London 1739. Stich auf Pewter-Platten von John Walsh mit Hilfsmitteln (British Museum)



Aus: C. G. Röder, *Festschrift*, 1896, Leipzig. Artikel von Hugo Riemann, *Notenschrift und Notendruck*, S. 84, Breitkopfscher Typendruck, 1755 (Basel UB: kk II/120)

Papier abgezogen, der Abzug dann auf einen präparierten Stein übertragen, die Schrift fixiert und gereinigt, und schließlich kam der Stein in die Schnellpresse, welche in kurzer Zeit Tausende von Exemplaren zu liefern imstande war.

Zum Schluß seien die in letzter Zeit aufgekommenen verschiedenen Arten photographischer Reproduktion erwähnt, durch die sich rasch und bequem Clichés für den Buchdruck herstellen lassen: die Photokopie, der Photodruck, die Vielfältigung auf dem Wege von Lichtpausen usw., Verfahren, von denen jedes in bestimmten Fällen mit Vorteilen aufwarten kann.

Der Notendruck bietet heute kaum mehr Schwierigkeiten. Er ist uns auch sonst zur Selbstverständlichkeit geworden. Im 18. Jahrhundert war er noch für Breitkopf ein technisches Problem. In seinen Anfängen im 16. Jahrhundert aber stellte er außer den technischen Problemen auch geistige: Der Musiker, der Komponist im besonderen, sah sich plötzlich vor die Möglichkeit gestellt, seine Musik, die er schrieb, einem viel größeren Kreise als bisher zugänglich machen zu können. Die Musik erklang nicht mehr nur für die Kirche oder den Hof, wo der Musiker unmittelbar wirkte, sondern wurde während und nach seinen Lebzeiten in fernste Gegenden ge-

tragen, aufgeführt und gehört. Und damit wurde auch der Zweck weniger eng umgrenzt. Wir wissen von Bach, wie oft und leicht er weltliche Kantaten zu Kirchenkantaten umtextierte, ein Zeichen, wie sich die Musik durchaus nach selbständigen Gesetzen bildete. Mit dem 18. Jahrhundert taucht ein neues Feld der Musikübung auf: der Konzertsaal, das Musizieren und das Hören von Musik um der Musik willen. Die Musik wird als ein selbständiger Kunstzweig aufgefaßt. Die Akzente haben sich verschoben von der zweckgebundenen zur zweckfreien Musik. Und an dieser Akzentverschiebung sind mehrere Faktoren beteiligt gewesen. Einer unter ihnen ist der Notendruck.

Wichtigste Literatur:

- Hugo Riemann*, *Notenschrift und Notendruck* in: C. G. Röder, *Festschrift*, Leipzig 1896.
Robert Eitner, *Der Musiknotendruck und seine Entwicklung*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, Jg. 1, Bd. 2, S. 630–36, Bielefeld und Leipzig 1897/98.
Carl Wendel, *Aus der Wiegenzeit des Notendruckes*, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 19. Jg., Heft 12, Dezember 1902, S. 569–81.
Raphael Molitor, *Deutsche Choral-Wiegendrucke*, Regensburg 1904.
Francesco Vatielli, *Editori musicali dei secoli XVII e XVIII*, in: *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927.
Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze 1948.

Man glaubt, Autoren oft durch Vergleichen mit dem Fabrikwesen zu schmähen. Aber soll der wahre Autor nicht auch Fabrikant seyn? Soll er nicht sein ganzes Leben dem Geschäft widmen, litterarische Materie in Formen zu bilden, die auf eine große Art zweckmäßig und nützlich sind? Wie sehr wäre manchem Pfuscher nur ein geringer Theil von dem Fleiß und der Sorgfalt zu wünschen, die wir an den gemeinsten Werkzeugen kaum noch achten?

Novalis, *Blüthenstaub*. Aus A. W. und F. Schlegels *Zeitschrift «Athenäum»*, 1798.