

W O L F G A N G C A S P A R P R I N T Z

(1641 - 1717)

U N D S E I N E
R H Y T H M U S L E H R E

INAUGURAL - DISSERTATION
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.
vorgelegt
von

Harald Heckmann
aus Dortmund

1 9 5 2

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

I. Das Leben	S. 1
Die Hauptquellen für Frintzens Leben	S. 1
Elternhaus, Schule und Universität	S. 5
Die Wanderjahre	S. 24
Musices Director und Cantor in Sorau und Triebel	S. 29
II. Die Rhythmuslehre	S. 41
Der Theoretiker Frantz	S. 43
Der musikalische Rhythmus in der Musiktheorie von Anfang des 17. Jahrhunderts bis auf Frantz	S. 45
Michael Praetorius	S. 45
René Descartes und Marin Mersenne	S. 60
Wolfgang Casper Frantz	S. 70
Musikdefinition	S. 70
Taktarten und Tempo	S. 79
Schwerpunktstakt	S. 88
Periodenbildung	S. 97

Die Hauptquellen für Printzens Leben.

Wolfgang Caspar Printz hat mit zwei Selbstbiographien dafür Sorge getragen, daß wir über seinen Lebensweg ausreichend unterrichtet sind.

In seiner "Historischen Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst" von 1690 veröffentlichte er als XVII. und letztes Kapitel einen autobiographischen Abriss unter dem Titel: "Von dem Leben des Authoris bis in das acht und vierzigste Jahr seines Lebens" (= bis 1689)¹⁾. In 35 kurzen Paragraphen berichtet hier Printz seinen Lesern "etwas wenigens von seinem mehrentheils arbeitsamen und unglücklichen Leben" (A I, 217), da er \pm wie er schreibt- "keines Weges" zweifelt, "es werden viele curiose Liebhaber der Music, wer und woher ich sey, zu wissen Verlangen tragen." Diese selbstbiographische Darstellung kann es für sich in Anspruch nehmen, die älteste unter den Autobiographien deutscher Musiker der Barockzeit zu sein, wenn man von den häufigeren biographischen Notizen in Dedicationen, Supplicationen u.ä. absieht.

Deutlich ist hier, wie bei all den kleinbürgerlichen Berufsauf-tobiographien²⁾, für die diese als typisch gelten kann, die literarische Herkunft aus der Familien- und Stadtchronik erkennbar. Hier wird sie durch die Einteilung in 35 Paragraphen besonders augenfällig. Sorgfältig werden alle wichtigen Ereignisse und Daten des **A u ß e r e n** Lebensganges geschildert; aber nur insoweit, als sie für des Verfassers Studiengang, seine berufliche Laufbahn und seine Familie von Wichtigkeit sind. Al-

-
- 1.) Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst,... von Wolfgang Caspar Printzen, von Waldthurn... Dresden 1690, S. 216 ff. (Im folgenden zitiert als A I mit der jeweiligen Seitenzahl.) Abgedruckt in: Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Oberpfalz (II.Bd. der Musikgeschichte Bayerns), Amberg 1867, S.213 ff.
 - 2.) Vgl. hierzu: W.Mahrholz, Deutsche Selbstbekenntnisse, ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus, Berlin 1919, III.Buch, 1.Kap.S.118 ff. und: W.Kahl, Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jhdts., Köln 1948, S.7 ff.

les Persönliche und Intime fehlt. Kennzeichnend hierfür ist es, daß die Italienreise, die in Printzens zweiter Autobiographie eine Rolle spielt, mit keinem Wort erwähnt ist.

Abgeschlossen wird der Lebensbericht mit der Aufzählung von Printzens bis dahin verfaßten theoretischen Schriften.

Die zweite Darstellung seines Lebens ist in Matthesons "Ehrenpforte"¹⁾ aufgenommen. Dieser Bericht ist von Printzens Sohn, Christophorus Peregrinus, aus des Vaters Schrift im Auszug zur Verfügung gestellt worden, und zwar in der Darstellung lückenlos bis in das Jahr 1665, das Jahr von Printzens Berufung zum Cantor nach Sorau, "wie er ihn selbst aufgesetzt, von Wort zu Wort" (A II, 272), von dann ab bis zu seinem Tode nur noch auszugsweise, "und zwar nur dieses, was ich (der Sohn) für gut befunden; wiewohl sonst noch acht Bogen seiner (des Vaters) Schrift davon übrig sind" (A II, 275). Auch dieser Lebenslauf wird, wie das in einer damaligen Biographie durchaus üblich war, mit einer Aufstellung der Schriften des Verfassers der Autobiographie, "so er in währendem seinem Amte geschrieben" (A II, 275), ferner einer Feststellung des genauen Todesdatums und einem Hinweis auf die Feierlichkeiten bei Printzens Leichenbegängnis abgeschlossen.

Die Abfassung dieser Lebensbeschreibung aus Printzens eigener Hand, bei der sich der Verfasser auf seine erste Selbstbiographie gestützt hat - manche Stellen sind wörtlich übernommen -, ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf das Jahr 1717, das Jahr seines Todes also, anzusetzen.

Unwahrscheinlich ist es, daß sie auf die erste direkte öffentliche Aufforderung Matthesons zur Mitarbeit an seiner "Ehrenpforte" in der Dedication seines "Beschützten Orchesters" (Hamburg, 1717) zurückgeht. Das Buch erscheint im Leipziger Meßkatalog von Groß²⁾ zuerst Michaelis (d.i. September) 1717; da Printz

- 1) Grundlage einer Ehrenpforte... von Mattheson, Hamburg..., 1740. Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck, Hsgg. von Max Schneider, Berlin 1917, S.237 ff. (Im folgenden zitiert als A II, mit der jeweiligen Seitenzahl).
Abgedruckt ferner in: M.Beyer-Fröhlich, Deutsche Selbstzeugnisse aus dem 30-jährigen Kriege und dem Barock (Deutsche Literatur, Reihe Selbstzeugnisse, Bd.6), Leipzig 1930, S.237f.
- 2) A.Göhler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902, 3. Teil, S.14, Nr.257.

bereits im Oktober des Jahres starb, ist die Möglichkeit, daß er es und damit den Aufruf noch gelesen hätte und daraufhin seinen Lebensbericht hätte schreiben können, sehr gering. Wahrscheinlicher ist es, daß Mattheson, der sich mindestens seit 1714 mit dem Plan beschäftigte, seine "Ehrenpforte" zu errichten, - er erörtert ihn zum ersten Male öffentlich in der Einleitung zu seinen "Harmonischen Denkmahl" (London 1714), der deutschen Ausgabe der "Pieces de Clavecin"¹⁾ - sich schon vorher unmittelbar an eine Anzahl zukünftiger Mitarbeiter, darunter auch an Printz, gewendet hat. (A. Einsteins Ansicht, nach der die Printzsche Autobiographie als einzige der in die "Ehrenpforte" aufgenommenen "nicht der Aufforderung Matthesons ihre Entstehung verdankt"²⁾, beruht auf der - irrigen - Annahme, daß Mattheson erst "seit 1719... für seine Ehrenpforte... warb"³⁾).

Die Abfassung ist kaum sehr viel früher anzusetzen als 1717, weil es dann ja unverständlich bleiben müßte, daß die Selbstbiographie auf dem Umwege über die Redaktion von Printzens Sohn zu Mattheson gelangt ist. Printz ist offenbar über der Niederschrift, die mit dem Jahre 1711 abbricht, gestorben; sein Sohn hat diese bearbeitet, d.h., an einigen Stellen gekürzt (wie er mitteilt, um 8 Bogen) (A II, 275) und, um das Verzeichnis von seines Vaters Schriften und die Daten seines Todes vermehrt, bald an Mattheson weitergegeben. In dem dritten, sehr energischen Aufruf Matthesons zur Mitarbeit an seiner geplanten "Ehrenpforte", in der "Exemplarischen Organistenprobe im Artikel vom Generalbaß" (Hamburg 1719)⁴⁾, die zwei Jahre nach Printzens Tode erscheint, ist Printz schon bei den 31 Namen aufgeführt, deren "curriculum vitae" Mattheson bereits besitzt.

Von den bei Mattheson aufgenommenen 17 echten Selbstbiographien ist die von Printz die älteste, wie Printz auch der älteste unter den Verfassern ist. Aber auch in anderer Hinsicht nimmt die Printzsche Lebensgeschichte eine Sonderstellung ein. In ihrer

-
- 1) Vgl. Beckmann / C. Cannon, Joh. Mattheson, Spectator in Music, New Haven 1947, S. 89 f.
 - 2) A. Einstein, Die deutsche Musiker-Autobiographie (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XXVIII, 2; Festgabe zum 70. Geburtstag M. Friedländers) Leipzig 1922, S. 58.
 - 3) A. Einstein, Lebensläufe deutscher Musiker, von ihnen selbst erzählt, I. J. A. Hiller, Leipzig o. J. (1915), S. 4.
 - 4) Theoretische Vorbereitung, S. 120.

großen Ausführlichkeit - nächst der von Mattheson selbst ist sie die umfangreichste unter den Selbstbiographien - "hebt sich die Autobiographie von W.C. Printz dadurch heraus, daß... dieser Kantor und Komponist eine gedrängte Entwicklungsgeschichte seines Lebens zu geben versucht"¹⁾. Darin liegt der wesentliche Unterschied zu A I (1690). Auch diese zweite Darstellung ist in vielem noch typisch für die "kleinbürgerliche Berufsautobiographie"²⁾. Auch hier stehen Studiengang, Beruf und Familie durchaus im Vordergrund. Als besonders kennzeichnend dafür muß die scharfe Trennungslinie gelten, die zwischen dem bewegten, ereignisreichen Jugend- und Wanderleben und der Zeit des Berufs und der Altersjahre gezogen wird³⁾, die hier, dadurch, daß sich Printzens Sohn an dieser Stelle erklärend einschaltet, besonders augenscheinlich wird. (A II, 272). Den Rahmen der so üblichen Berufsautobiographie sprengt Printz aber überall da, wo er ausführlicher von seinen Eltern erzählt, wo er von seinen kleinen Schülersorgen berichtet, wo er die dünnen Tatsachen durch mantere Anekdoten ausschmückt, wo er von seinen Träumen spricht, wo er sich gegen Verleumdungen verwahrt, über ungerechte Steuereintreibungen beschränkt schwert, kurz überall da, wo man statt des trocken berichtenden Chronisten den lebendigen Menschen spürt, der mit natürlichem Mitteilungsbedürfnis von seinem Leben plaudert.

An eigentlichem biographischem Stoff ist diese zweite Lebensbeschreibung kaum reicher als die erste, wenn man von der Italienreise absieht, die - wie erwähnt - in der ersten verschwiegen ist und die, das kann man daraus schließen, Printzens Entwicklung zu dem, was er geworden ist, kaum beeinflußt hat, und davon, daß der zweite biographische Bericht natürlich weiter reicht.

Hin und wieder weisen die theoretischen Schriften und Romane ~~Printzens~~ Printzens selbstbiographische Züge auf; im allgemeinen aber lediglich in der Form anekdotischer Berichte ohne eigentlichen dokumentarischen Wert.

1) W. Mahrholz, a.a.O. S.126.

2) Ders., a.a.O. S.126.

3) Ders., a.a.O. S.129.

Das Leben. 1)

Elternhaus, Schule und Universität.

"Mein Vaterland"-schreibt Printz- "ist die Oberpfalz"(A II, 257). In dem kleinen Städtchen Waldthurn, nicht weit von Weiden, wurde Wolfgang Caspar Printz am 10. Oktober 1641 geboren. Printzens Vater, Christophor Printz, stammt "von Schlieben aus Sachsen" (A I, 217). Von ihm, der die verschiedensten Berufe nacheinander ausgeübt hat, sagt Printz die Neigung zum unruhig bewegten, nicht von vornherein klar bestimmten Lebensweg ererbt haben. Seine Berufsstationen waren: "Lieutenant unter der Schlabendorffischen Compagnie des hochlöblichen Schwedischen Primackischeⁿ Regimentes; hernach aber Freyherrlicher Wirsbergischer²⁾ Hofmeister; nach diesem Kastner (d. i. eine Art Abgabenverwalter, Rentmeister) und endlich Forstmeister und Steuereinnehmer"(A II, 257). Nach seiner Übersiedlung nach Vohenstrauß wurde er dort "eine lange Zeit Zoll-Einnehmer"(AI, 217), nachdem er es ein Jahr lang mit der Landwirtschaft versucht hatte. Wesentlich mehr als das, was der Sohn Printz über seinen Vater angibt, ist aus den spärlich noch vorhandenen Akten auch nicht zu entnehmen. In den Kastenrechnungen der Herrschaft Waldthurn aus den Jahren 1640 und 1646 (die übrigen Jahrgänge sind nicht mehr vorhanden) erscheint unter den Einwohnern von Waldthurn ein Förster Christoph Printz (auch Früntz). Er muß nach 1630 dorthin zugewandert, aber vor 1650 wieder weggezogen sein (1649 zog tatsächlich die Familie Printz nach Vohenstrauß), weil er in den Steuerbeschreibungen von 1630 und 1650 nicht genannt wird. Von 1652 bis 1676 läßt sich in Vohenstrauß ein Christoph Printz als Zöllner nachweisen. Aus dem Eintag in der Steuerbeschreibung des Amtes Vohenstrauß von 1671 über Printz geht hervor, daß er in "Meußen", also in der Markgrafschaft Meissen, geboren ist und, seit 21 Jahren Bürger in Vohenstrauß, im Jahre 1650 im Schloß (Friedrichsburg in

- 1) Wenn nicht andere Quellen angegeben sind, beruht die folgende Schilderung von Printzens Lebensgang auf seinen beiden, oben beschriebenen Autobiographien. Der Nachruf auf Fr. in der "Neuen Zeitung von gelehrten Sachen auf das Jahr 1717", Lpzg. bey Joh. Grossens Erben, No. XCIII, Lpzg, den 20. Nov., enthält für seine Biographie nichts Neues und das Bekannte nur ungenau. Lediglich die kurze Kennzeichnung von Printzens unveröffentlichten Schriften ist aufschlußreich.
- 2) Das jetzige Wirsberg. Der Markt Waldthurn gehörte zum Patronat des Freiherrn von Wirsberg. (Nach Fr. Lippert, Die Pfarreien u. Schulen der Oberpfalz (Kurpf.) 1621-48, in: Verhandl. d. Hist. Ver. von Oberpf. u. Regensburg, Bd. 53. (=45. Bd. der neuen Folge) Reg. 1901, S. 221.

Vohenstrauß) die Erbhuldigung abgelegt hat. Zum letzten Male taucht der Name des Vaters Printz in der Steuerbeschreibung von 1674 auf. Wann er gestorben ist, wissen wir nicht genau. Seit 1677 wird in den Akten des Amtes V. ein anderer Zöllner genannt¹⁾.

Zur Charakteristik seines Vaters sagt Printz kein Wort. Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn scheint nicht besonders herzlich gewesen zu sein. Darauf lassen die schlichten Mitteilungen lediglich über den Beruf des Vaters schließen, und die späteren Bemerkungen: daß er, neben anderem, nach dem Tode der Mutter, wegen der Wiederverheiratung des Vaters die Universität verlassen mußte (A I, 219). Ja, nicht einmal den Tod seines Vaters verzeichnet Printz in seinem Lebensbericht. Anders spricht er von der Mutter, Maria Catharina. Er nennt sie "eine gottselige, und gegen die Armen sehr gutthätige Frau, welche des wegen nach ihrem seel. Ableben, von allen, so sie gekennet, sonderlich aber von den Armen, sehr betrauert worden" (A II, 257). Sie war die Tochter des "ehrwürdigen Herrn M. Johannes Schütterus, wohlverdienter evangelischer Pfarrherr zu Leonhardsreith" (A I, 217) oder -reuth²⁾ (A II, 257). Das Erbteil dieses gelehrten Herrn, aus dessen "Collectaneis Philologicis" Printz später für das zweite Kapitel seiner "Historischen Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst" eine Tafel mit Abbildungen der hebräischen Musikinstrumente entnahm, mag sich schon sehr früh bei dem jungen Printz geregt haben, der schon als Schulknabe "zu nichts mehr Lust gehabt, als zu dem Studiren" (A I, 218). Jedenfalls wird man auf seine theoretische, wissenschaftliche Begabung von seinem mütterlichen Elternteil herleiten müssen.

Hier in Waldthurn wurde Printz als Siebenjähriger zur Schule geschickt, wo er bei dem Praeceptor Bräutigam in die Anfangsgründe des Lesens und Schreibens eingeführt wurde. In der Arithmetik hatte ihn vorher schon sein Vater unterwiesen, "weil sonst

1) Diese Nachrichten wurden mir durch das Staatsarchiv Amberg nachgewiesen (Nr. 1055/ CA 3932).

2) Welcher Ort mit diesem L. gemeint ist, ist mit den vorhandenen geogr.-statist. Hilfsmitteln nicht mehr festzustellen. Die Endsilbe -reuth (= Rodung) läßt auf den Mittel- bis Süddeutschen Raum schließen, hauptsächlich auf die Gegend am Fuße des Fichtelgebirges; dafür spricht auch die Tatsache, daß Printz, dem diese Gegend sehr vertraut war, auf eine genauere Lagebezeichnung, wie er sie für den Geburtsort des Vaters angibt, verzichtet hat.

niemand in Waldthurn war, der rechnen hätte können" (A II, 258). Das Rechnen war damals noch keineswegs als Schulfach allgemein eingeführt. Zwar schreibt schon die bayrische Landes- und Polizeiordnung von 1616 im 3. Artikel ("Von den Teutschen Schulen") vor, daß deutsche Schulen eingerichtet werden sollen, damit "dadurch die Jugend zu gueten Schrift und fertiger künstlicher Rechnung erzogen werden solt"¹⁾. Andererseits aber wurde die für deutsche wie auch für Lateinschulen gültige Schulordnung des Kurfürsten Ferdinand Maria von 1659 erst im Jahre 1669 dahin erweitert, daß die Jugend im Schreiben und auch im R e c h n e n unterrichtet werden sollte.²⁾

Besonders nachhaltige Eindrücke scheint der junge Printz in dieser Schule nicht empfangen zu haben. (In A I erwähnt er sie überhaupt nicht). Beachtenswert ist eine Bemerkung über den Lehrer Bräutigam, daß dieser nämlich, um auf seinem Besitze weiterleben und in seinem Amte bleiben zu können, vom lutherischen Bekenntnis zum Katholizismus übertrat. (Aktenmäßig belegt ist, daß er 1626 seines Amtes enthoben war³⁾). Hier wird in bezeichnender Weise die Härte deutlich, mit der in dieser Gegend seit den zwanziger Jahren die Gegenreformation durchgeführt wurde. (1628 bekam Maximilian von Bayern das Fürstentum der Oberpfalz als Entschädigung für seine Kriegskosten übertragen, das er schon seit 1623 als kaiserlicher Kommissarius und Administrator verwaltet hatte. Damit setzte mit aller Entschiedenheit die planmäßige Gegenreformation in dem evangelisch gewesenen Lande ein⁴⁾).

Printz selbst, der Enkel eines protestantischen Pfarrherrn, war durch einen katholischen Priester getauft worden, "weil damahls die Oberpfaltz schon dergestalt reformirt gewesen, daß man auf acht Meilen Weges keinen lutherischen Prédiger hat haben können" (A II, 258). (Der letzte evangelische Praedicant in Waldthurn war am 17. September 1627 seines Amtes enthoben worden⁵⁾.)

Bald sollten die Ereignisse dieser religiös und religionspolitisch so bewegten Zeit unmittelbar in das Schicksal der Familie Printz

1) J. Nep. Hollweck, Geschichte des Volksschulwesens in der Oberpfalz, Regensburg 1895, S. 70.

2) Ebd., S. 72.

3) Fr. Lippert, a.a.O., S. 221.

4) vgl. M. Doebberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns, Bd. I, 2. Auflage, München 1908, S. 556.

5) Fr. Lippert, a.a.O.

hart eingreifen. Der Vater wurde 1649 vor die Entscheidung gestellt, entweder katholisch zu werden oder sein Amt zu verlieren und innerhalb von vier Wochen das Land zu verlassen. Er zeigte dabei mehr Charakterfestigkeit als der Praeceptor Bräutigam und "erwehlete das letztere" (A II, 258). Wie wenig er mit diesem harten Schicksal allerdings allein stand, lehrt ein Blick auf die Familiengeschichte zweier musikalischer Zeitgenossen unseres Printz die beide in vielfacher Hinsicht zum Vergleich mit Printz auffordern: Johann Beer und Johann Kuhnau. Die Eltern Beer¹⁾ mußten in den Jahren 1668-78 "der Religion wegen" Regensburg als Asyl aufsuchen, und der Großvater Kuhnau²⁾ war aus dem gleichen Grunde aus Böhmen ins Erzgebirge ausgewandert.

Printzens Vater verließ nun Waldthurn und ließ sich in der Nähe von Vohenstrauß, in Dreßfeld, auf einem kleinen Bauerngute nieder. Das Amt Vohenstrauß lag in der Pfalzgrafschaft Sulzbach, die seit 1557 erblich der Wittelsbachischen Neuburger Linie zugehörte³⁾. Seit dem Übertritt des Herzogs Wolfgang Wilhelm zum Katholizismus (1614) setzte zwar, zunächst in Neuburg, dann aber auch in den Sulzbachischen Landen, die Gegenreformation ein - besonders seit 1627, auf das Eingreifen Maximilians hin⁴⁾ -, konnte sich aber nicht so durchsetzen wie in der eigentlichen Oberpfalz, zumal der Pfalzgraf August von Sulzbach selbst Protestant war und sich außerdem seit 1648 die Schweden dafür einsetzten, daß der Zustand von 1624 wieder hergestellt wurde (wie z.B. in Weiden, wo auf schwedische Veranlassung protestantische Geistliche wieder eingesetzt wurden⁵⁾). Durch diese Ausnahmestellung wurde das Sulzbachische Gebiet neben den Gebieten von Nürnberg und Regensburg⁶⁾ zu einer besonders häufig aufgesuchten Zuflucht für vertriebene Protestanten.

Nach einem Jahr des Aufenthaltes in Dreßfeld zog die Familie weiter

- 1) Vgl. den Artikel Bähr in Matthesons Ehrenpforte; ferner R. Alewyn, J. Beer, Studien zum Roman des 17. Jhdts. (Palaestra 181), Leipzig 1932, S. 9 f., und A. Werner, Art. Beer in MGG I, Sp. 1506.
- 2) Vgl. den Art. Kuhnau in Matthesons Ehrenpforte; ferner R. Münich, Kuhnau's Leben, (Sammelbände d. Intern. Musikges., hrsg. von O. Fleischer und J. Wolf, III. Jgg.) Leipzig 1902, S. 473 ff.
- 3) Fr. Lippert, Die Reformation in Kirche, Sitte und Schule der Oberpfalz, Rothenburg 1897, S. 44.
- 4) Ders., Geschichte d. Gegenreformation in Staat, Kirche und Sitte d. Oberpfalz-Kurpfalz, Freiburg i. Br. 1901, S. 221.
- 5) Jos. Sintzel, Versuch einer Chronik der Stadt Weiden, Sulzbach 1819, S. 86.
- 6) M. Högl, Die Bekehrung der Oberpfalz durch Kurfürst Maximilian, I. Bd., o. O., 1903, S. 110; ferner Fr. Lippert, Gesch. d. Gegenreformation..., SS. 50, 145, 221 u. 8.

nach Vohenstrauß selbst, wo Printz mit seinem Bruder die Lateinschule besuchte. Er schreibt (in A I, 217) " hier habe ich die ersten Fundamenta der lateinischen Sprache und musices practicae gelegt". Dazu kam (nach AII, 258) der lutherische Katechismus. Damit sind überhaupt die Grundlagen, auf der die geistige Existenz Printzens wachsend aufbauen sollte, genannt: die lateinische Sprache, die ehrwürdige ars grammatica des mittelalterlichen gelehrten Unterrichts, der Schlüssel zur Vermittlung des gesamten abendländischen Bildungsgutes; die Musik, die, entsprechend seiner besonderen Begabung einmal seinem Geiste ein weites Feld der Betätigung bieten sollte (daß sein Leben nicht von Anbeginn und urprünglich nicht der Musik galt, wird noch gezeigt werden) und als tragfähiger Grund darunter die Glaubenswelt des lutherischen Protestantismus, die, wie wir sehen konnten, bei der ständigen Bedrohung in dieser Zeit immer wieder verteidigt werden mußte. Die Eindrücke der ersten musikalischen Betätigung in der Schule, für die im Elternhaus kein Platz gewesen zu sein scheint, waren für den jungen Printz so stark, daß er sich im hohen Alter bei der Abfassung seines Lebensberichtes noch genau an alle Einzelheiten der bei den verschiedenen "Praeceptoren" verschiedenen Lehrmethoden erinnert und pädagogische Bemerkungen daran knüpft. Gleich bei seiner ersten näheren Bekanntschaft mit der Musik wurde der junge Schulknabe Zeuge des heftigen Kampfes, der damals die musikalischen Gemüter so außerordentlich erhitze, bis Mattheson mit seiner siegreichen Fehde im "Beschützten Orchester"(1717) gegen Buttstädt's "Büchlein Ut" (1715) den Schlußpunkt setzte;¹⁾ des Kampfes um die sechs "aretinischen" Silben und die Mutation einerseits, wie sie die konservativen Theoretiker und Praktiker beibehalten wollten, und andererseits für die Abschaffung der Mutation durch die Hinzufügung einer siebenten Tonsilbe zu den sechs schon bestehenden ut, re, mi, fa, sol, la, oder um die Abschaffung der Tonsilben überhaupt - und das ist Matthesons modernes Anliegen - zugunsten der Buchstaben c, d, e, usw.

Das Hin und Her zwischen den beiden Systemen wird am besten beleuchtet durch Printzens Beschwerden über die Uneinheitlichkeit des Musikunterrichtes: "Denn von dem Herrn Flaxio (Schulmeister u. Organist) lernete ich die Voces: ut, re, mi, fa, sol, la, mit der Mutation; Herr Hammer wollte keine Mutation leiden, sondern setzte zu den sechs Vocibus die siebende, si, dazu; bei dem Herrn Stöcke aber mußte ich die Claves singen: welche

1) Vgl. E. Ziller, Der Erfurter Organist Joh. Heinr. Buttstädt (1666-1727), Halle/S. u. Berlin 1935, S. 80ff.

Veränderung mir viel Beschwerde und Verdruss verursachte. Über das zog auch Herr Stöckel Ao. 1652 bereits wieder von uns+ an dessen Statt Hr. Andreas Pauli kam, bey welchem ich die Voces mit der Mutation abermahls auf ein neues wieder lernen muste". (A II, 260)

Über den hier erwähnten Praeceptor Kilian Hammer äußert sich Printz ausführlicher in seinem weitverbreiteten "Compendium musicum Sign. et Modulat. voc.", wo er die "Voces Hammerianae" in Zusammenhang mit den "Voces Belgicae" nennt¹⁾, und in A I²⁾, wo er schreibt: "Herr Kilian Hammer, welcher, damit er die Beschwerlichkeit der Mutation Vocum Musicalium aufhebe, zu denen sechs Vocibus ut, re, mi, fa, sol, la die siebende si hinzugefügt".

Diese Bemerkungen vor allem haben Hammers Ruf bis in das 19. Jahrhundert hinein lebendig erhalten. Die "voces Hammerianae" sind u. a. bei Walther in dessen Lexikon³⁾, in Adlungs "Musikalischer Gelahrtheit"⁴⁾, noch in Scheibes "Musikalischer Komposition"⁵⁾ und sogar noch in der Dommerschen Bearbeitung des Kochschen Lexikons⁶⁾ erwähnt. Dabei ist die von Hammer angewendete Praxis ja doch keineswegs dessen eigene Erfindung, wie es nach einigen dieser Darstellungen erscheinen könnte. Schon Mattheson nennt in seinem "Beschützten Orchester"⁷⁾ ältere Zeugen gegen Mutation und Solmisation.

Eben dieser Kilian Hammer war es auch, bei dem Printz den ersten grammatischen lateinischen Unterricht nach dem "Donat"⁸⁾ bekam.

1) SS. 14 u. 17.

2) S. 217 f.

3) J. Gottfr. Walther, Musicalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 640.

4) Jak. Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, S. 180.

5) Joh. Ad. Scheibe, Über die musikalische Komposition, I. Bd., Leipzig 1773, S. 475.

6) Musikalisches Lexikon auf Grundlagen des Lexikons von H. Ch. Koch, verfaßt von A. von Dommer, Heidelberg 1865, SS. 737 u. 993.

7) a. a. O., S. 332 ff.; vgl. E. Ziller, a. a. O., S. 109, ferner auch Gg. Lange, Zur Geschichte der Solmisation (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Bd. I) Leipzig 1900, S. 573 f.

8) Es braucht sich dabei nicht um die "ars minor" des Donatus (4. Jhd.) selbst zu handeln, der neben Priscian der maßgebende Grammatiker des Mittelalters ist und, wie wir sehen, wenigstens ideell auch noch im 17. Jahrhundert die Grundlage des lateinischen Schulunterrichts abgibt. Jede lateinische Schulgrammatik der Zeit ist ein "Donat". (Die Weidener Schulbibliothek enthält in der 2. Hälfte des 16. Jhdts. sogar einen "Donatus graecus"! (vgl. H. Ries, Lateinschule und Gymnasium Weiden /Opf., 1530 - 1932; (Beilage zum Jahresbericht des humanist. Gymnasiums Weiden 1932/33) Weiden 1932, S. 20. Hierzu auch: E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, SS. 41, 441 u. ö.).

Durch den Weidener Organisten Wilhelm Stöckel¹⁾, den Printz "einen stattlichen Organisten und guten Componisten" nennt (A II, 259), und der nach Kilian Hammers Weggang sein Praeceptor war, wurde Printz gewissermaßen zum Enkelschüler des "sehr berühmt gewesenen Componisten und Orgganisten" Johann Erasmus Kindermann, bei dem Stöckel "Melopoejam"²⁾ (A I, 218), oder, wie es in A II (S. 229) heißt, "Musicam poeticam" gelernt hatte.

Ob Printz auf diesem Wege in Berührung mit den Werken diese weniger großen, als für die Entwicklung eines vom Klavierstil gesonderten Orgelstiles³⁾ bedeutsamen Nürnberger Meisters gekommen ist, erfahren wir nicht. Möglich ist jedenfalls, daß Printz zum ersten Male einen fernen Hauch von der neuen italienischen Kunst durch diesen Stöckel verspürt hat; war doch Kindermann als Stipendiat der Stadt Nürnberg in Italien der Schüler Cavallis gewesen⁴⁾.

Zu den Schülern, die Kindermann besonders nahe gestanden haben, scheint Stöckel nicht gehört zu haben, da sein Name unter denen, die Kindermann in der Dedication des 3. Teiles seiner "Dilherschens Schlußreime" aufführt, nicht auftaucht.⁵⁾

Nachdem W. Stöckel 1652 fortgezogen war, wurde Andreas Pauli sein Nachfolger, von welchem Printz "Geigen und auff dem Instrument schlagen gelernt" (A I, 218). Daß damit das Klavier gemeint ist, geht aus A II (S. 261) hervor, wo es heißt "auf dem Clavier habe ich auch schon in Vohenstrauß nach Anweisung des besagten Herrn A. Pauli spielen gelernt"⁶⁾.

Die nicht eben außergewöhnliche Höhe der Musikübung der Schule in Vohenstrauß kennzeichnet Printzens Poststellung, er habe dort soviel gelernt, daß er "des Herrn Hammerschmides und dergleichen Stücke", die damals als Muster technisch nicht anspruchsvoller Musik galten, "ex tempore wegsingen konnte" (A II, 260).

- 1) Geboren in Nürnberg als Sohn eines Cantoren von St. Lorenz, verließ Vohenstr. 1652. (Vgl. Dom. Mettenleiter, a.a.O., S. 220). St. war 1637 in Altdorf immatrikuliert. (vgl. H. Ries, a.a.O., S. 44).
- 2) Der Stich nach dem Preißlerschen Portrait (abgebildet in DTB, Bd. 13, hrsg. von F. Schreiber, Lpzg. 1913, XXXXXIV), und das Nürnberger Totenbuch von 1655 nennen K. "Melopoeticus und Organist". (DTB. a.a.O., S. XXXIV).
- 3) Vgl. Weitzmann-Seiffert, Gesch. der Klaviermusik, Lpzg. 1899, S. 103.
- 4) Vgl. H. J. Roser, Gesch. der deutschen Musik, II, 1, Stuttgart 1922, S. 90.
- 5) Vgl. DTB, 13, a.a.O., S. C.
- 6) Allgemein gilt im 17. Jahrhundert für das Cembalo, Spinett, Virginal u.s.w. die Bezeichnung "Instrument". Gegen diese Ungenauigkeit der Bezeichnung nimmt Michael Praetorius in seinem Syntagma Musicum (Bd. II, 1619, SS. 11 u. 62) energisch Stellung. Das Clavichord erscheint nicht unter dieser Sammelbezeichnung.

Printz schreibt weiter: " nachdem meine lieben Eltern gesehen, daß ich zu nichts mehr Lust gehabt, als zu dem Studiren, haben sie mich Anno 1655 im Monat September nach Weyden in die Schule gethan" (A I, 218). Diese Jahreszahl muß wohl zu Gunsten der in A II (S. 260) angegebenen, nämlich 1654, verbessert werden, da Printz (A I, 218) schreibt, daß er nach viereinhalbjähriger Schulzeit in Weiden im Mai 16 59 nach Altdorf kam; und diese Zahl ist, wie ein Vergleich mit der Universitätsmatrikel zeigt, richtig.¹⁾ Damit ist seine zukünftige Laufbahn in einer anderen Richtung, als sie sich aus dem Beruf des Vaters hätte ergeben können, festgelegt. Das angestrebte Ziel ist, Pfarrer zu werden, ein Beruf, der ja von der Mutter Seite her in der Tradition der Familie lag. (Sein älterer Bruder Christoph wurde Schreiner, und später, weil er das Handwerk "gar schlecht krankheitshalber" betreiben konnte, Pfarrverwalter²⁾. Entsprechend der Größe der Stadt mit 1126 Einwohnern im Jahre 1649 (nach einer Pestepidemie) und 1859 Einwohnern im Jahre 1661³⁾ waren auch die Verhältnisse auf der Weidener Schule andere als in Vohenstrauß, wo nur ein Lehrer jeweils den Schuldienst versehen hatte. In Weiden gab es immerhin drei "Schulkollegen": den Rector, Magister Jacobus Fischerus⁴⁾, der sich des jungen Printz anscheinend besonders väterlich angenommen hat (in beiden Lebensläufen widmet Printz ihm dankbar herzliche Worte), den Cantor Wolfgang Altus⁵⁾ und Johann Conrad Mertz (in A II: Merz), Organist und "erfahrener Componist", "welcher aus der Capelle des Fürsten von Sachsen- Lauenburg, der zu Schlackewerth residirte, dahin kommen war" (A II, 206).

Bemerkenswert scheint es, wie Printz hier die Namen der gelehrten Akademiker, des Rectors und des Cantors, mit der lateinischen Endsilbe "-us" schmückt, im Gegensatz zu dem des einer gänzlich anderen soziologischen Schicht zugehörigen Praktikers, des Organisten, der eigentlich nicht in den Lehrkörper einer Schule ge-

1) E. v. Steinmayer, Die Matrikel der Universität Altdorf, (Veröffentlichungen der Ges. für fränk. Geschichte, 4. Reihe) I. Bd., 1. Teil, Würzburg 1912, S. 319.

2) Nach Auskunft durch das Stadtarchiv Amberg vom 11. 7. 1950 (N. 1055/Ga 3932) auf Grund einer Steuerbeschreibung, und als Vorarbeit dazu, einer Steueranlage des Rates von V. von 1671.

3) Vgl. J. Sintzel, a.a.O., S. 37 (Statistische Angaben nach: Oberpfälz. statist. Wochenblatt, Jgg. 1790, S. 40).

4) Rector von 1655 - 71, vorher Collega in Münchberg, 1671 Pfarrer in Neukirch, gest. 1702 im Alter von 75 Jahren (Vgl. H. Ries, a.a.O., S. 43).

5) In A II nicht erwähnt; wahrscheinlich aus unbekanntem Gründen von Printzens Sohn gestrichen, denn Pr. schreibt weiter: " in der Musik informirte mich ferner.." (A II, 261), ohne daß vorher von irgendeiner Information die Rede war. Alt wurde 1664 als deutscher Schulmeister angestellt (H. Ries, a.a.O., S. 44).

hört; aber wie wir sehen, beginnen sich die Grenzen hier schon langsam zu verwischen (Mertz ist ausdrücklich als dritter Schulcollega genannt), während sie an anderer Stelle noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Gültigkeit behalten¹⁾.

Eine Lateinschule besteht in Weiden mindestens seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts²⁾. Der einheitlich evangelische Charakter der Schule wurde mit dem Einsetzen der Gegenreformation unter Herzog Wolfgang Wilhelm von Neuburg (s.o.S.8) zerstört. Nach 1627 übernahmen Jesuiten die Schule, bis 1648 Weiden (wie auch Vohenstrauß) durch den schwedischen General Königsmarck besetzt wurde, der den Herzog Christian August von Sulzbach, den ursprünglichen und unmittelbaren den Ämtern Parkstein und Weiden vorstehenden Herrscher, darin unterstützte, den Protestantismus wieder einzuführen. 1649 wurden die katholischen Geistlichen entlassen. Als die katholische Regierung von Pfalz-Neuburg aufbegehrt, zu dessen Herrschaftsreich das Sulzbacher Land seit 1615 gehörte (s.o.S.8), kam man 1652 zu dem Vergleich, daß sowohl Katholiken wie Protestanten die Kirchen, Schulen und Spitäler benutzen durften. Die inzwischen vertriebenen Jesuiten zogen 1653 wieder in Weiden ein und errichteten eine lateinische und eine deutsche Schule; die den Protestanten vorbehaltene Schule, die uns in diesem Zusammenhang mehr angeht, bestand bereits seit 1648 wieder.

Eine erhaltene Stundentafel der Klasse des Rektors, die, wie sich aus den darin aufgeführten Lehrbüchern ergibt, in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört, gibt uns einen Einblick in die Art des Unterrichts, der, mit möglichen geringen Abweichungen, dem jungen Prinz in Weiden zuteil wurde³⁾: für die Musik sind drei Stunden wöchentlich angesetzt, das sind genau soviel, wie etwa 100 Jahre früher sowohl in der zweiten wie in der ersten Klasse dafür vorgesehen waren⁴⁾. In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts dagegen ist die Musik dann ganz vom Stundenplan verschwunden. Statt ihrer treten die neuen Fächer Geschichte und Geographie (als Wahlfach) in den Vordergrund. Auch das Rechnen wird stärker als bisher gepflegt⁵⁾.

1) Vgl. die Charakterisierung der verschiedenen Musikerstände in Matthesons Ehrenpforte, wo es heißt: "Ein Cantor...ist ein Musikgelehrter Kirchen- und Schulbedienter", ... "ein Organist ist ein kunstreicher Kirchen-Diener und starker Clavierspieler" (a.a.O., S. XXXIII).

2) H. Ries, a.a.O., S. 8 ff. Auch die folgenden Angaben über die Weidener Schulverhältnisse sind, wenn nicht anders vermerkt, dieser Schrift entnommen.

3) Stadtarchiv Weiden Nr. 461; (H. Ries, a.a.O., S. 35 f.).

4) Stundenplan im St.-Archiv Weiden Nr. 461; (ebda., S. 10 ff.).

5) " " " " " " " ; (" " 38 ff.).

Printz ist nach seinem Selbstzeugnis (in A II, 260) ein vorbildlicher Schüler gewesen. Er arbeitete, ohne je einen "Schilling" bekommen zu haben, bis zur körperlichen Erschöpfung und lernte das, was seine Klassenkameraden durchgenommen hatten, während er noch in Vohenstrauß war, in kurzer Zeit nach. Mit Stolz berichtet er dann auch von der Frucht seiner Bemühungen, einer Prüfung, bei der er als Allerbesten unter allen Schülern ~~unterzeichnet~~ abschritt (A II, 261).

Über die Art des Musikunterrichtes erfahren wir leider recht wenig. Das Wenige allerdings ist von Bedeutung: von dem Organisten Merz schreibt Printz: "Er wies mir die zierliche Manier im Singen" (A II, 261). Es ist bedauerlich, daß wir über diese, auch für Printzens späteres theoretisches Schaffen¹⁾ wichtige Quelle so wenig wissen und sie auch nicht rückwärts verfolgen können, da über Merz wenig mehr bekannt ist, als Printz berichtet²⁾.

Auch außerhalb der Schule hatte Printz Gelegenheit, sich musikalisch zu betätigen. "Nebst dem Kunstpfeifer, der schwach bestimmt war" (A II, 261) wurde er häufiger zur Instrumentalmusik in der Kirche beigezogen, "nachdem Andreas Pauli" (es ist sicher der vorher erwähnte Merz gemeint) erfahren hatte, daß er geigen konnte³⁾. Wahrscheinlich war es die Gelegenheit des Musizierens in der Kirche, die ihm die Bekanntschaft mit dem Kunstpfeifer Hans Christoph Schaber⁴⁾ (in A I, S.218, heißt er Joh.Georg Schober) vermittelt, eine Bekanntschaft, die ihn mit einer neuen, bis dahin fremden musikalisch-ständischen Schicht vertraut machte. Nach Unterweisung dieses "kuntreichen musicus instrumentalis" lernte er das Blasen auf der Posaune und auf dem Zinken. Der vertrauliche Verkehr in der Welt der Stadtpfeifer scheint ihm behagt zu

-
- 1) Vgl. die "Musica modulatoria vocalis oder manierliche und zierliche Singkunst" (1678).
 - 2) Er wurde am 15.I.1655 in Weiden als Organist angestellt (Bestallungsbuch des St.-Archives Weiden). Am 18.X.54 wird er schon als "Musicus zu Weiden" bezeichnet. Das Ratsprotokoll vom 28.II.59 enthält die Aufzeichnung: "Joh.Conr.Merz, Organist will sein ferners Glück in Kempten suchen. Antwort: Soll sich eines Bessern bedenken und bei seinem Haus bleiben, vielleicht möchte Gott Besserung schicken" (fol.17). Am 27.V.59 wurde ihm ein Testimonium erteilt und ihm zu seinem Abschied Glück gewünscht (fol.38). (Diese Auskünfte d.das St.-Arch.Weiden v.71X.1950).
 - 3) Printz behauptet hier: "Geigen habe ich von mir selber, ohne einigen Lehrmeister gelernet" (A II, 261), nachdem er in A I (218) festgestellt hat, daß ihm A.Pauli Geigenunterricht erteilte.
 - 4) Sch. war seit dem 23.IV.1652 im Dienste der Stadt Weiden. (Nach K.Winkler, Literaturgeschichte des Oberpf.-egerländischen Stammes, I.Bd., Kallmünz o.J. [1940], S.677, Anm.86). Dom.Mettenleiter, a.a.O. S.220, nennt ihn einen berühmten Instrumentalmusiker; gestorben sei er 1610 (!).

haben; er schreibt: "Habe also viele hundert mahl, sowohl in Weyden als hernach in Altorff vom Thurme helfen abblasen" (A II, 261). Die enge Vertrautheit mit dieser Kleinbürgerlichen Berufswelt findet später in seinen Musiker-Romanen ihren drastischen Niederschlag. Das schöne Ergebnis der über vier Jahre währenden fleißigen Studien zeigte sich, als der Schulinspector und oberste Prediger, der Magister Tobias Clausnitzer¹⁾, zusammen mit dem Rektor Printz für befähigt hielt, die Universität zu besuchen.

Es lag für Printz nahe, die unferne Universität Altdorf zu erwähnen, und dort wurde er am 24. Mai 1659 "in numerum civium academicorum recipiret"²⁾ (A I, 219), nachdem er in Weiden "publice valecidiret" (d. i., eine öffentliche Abschiedsrede gehalten) und, wie er stolz vermeldet, an einem Tage "zwo orationes" auswendig gehalten hatte (A II, 262).

Im letzten Jahr seiner Weidener Schulzeit traf ihn ein harter Verlust: seine Mutter, die er sehr verehrt hatte, starb.

Das Landstädtchen Altdorf liegt im Südosten des Herrschaftsgebietes der Stadt Nürnberg, und so ist auch die Universität Altdorf eine Gründung der Freien Reichsstadt Nürnberg³⁾. Ihre Geschichte verläuft in dem Zeitraum von 1575, wo das Altdorfer Gymnasium, auf dem sich später die Universität aufbaute - im wesentlichen auf die Initiative von Joachim Camerarius (1510 bis 1574) hin -, neu gegründet wurde, bis 1809, in welchem Jahre die Universität mit der Inbesitznahme der Stadt Nürnberg durch das Königreich Bayern aufgelöst wurde. Am 25. Juni 1575 ist die feierliche Eröffnung

-
- 1) Cl. wurde 1649 von den Schweden als Prediger eingesetzt. (Vgl. J. Sintzel, a. a. O., S. 86.) Nach Jüchers Gelehrtenlexikon stammt er aus Thum bei Annaberg, starb 1648 und ist bekannt als der Verfasser der Kirchenlieder: "Liebster Jesu, wir sind hier" und "Wir glauben all' an einen Gott". (Vgl. auch D. Mettenleiter, a. a. O., S. 218). Pr. nennt Cl. im 13. Cap. seiner "Historischen Beschreibung" auch als den Verfasser des Liedes "Jesu, dein betrübtes Leiden".
 - 2) In der Matrikel der Universität Altdorf (H. v. Stejneger, a. a. O., S. 319) steht unter dem Datum des 24. Mai 1659 der Eintrag: "Wolfgangus Casparus Printz Waldthurrensis". Pr. ist der letzte von insgesamt 3 Waldthurnern, die in Altdorf studierten.
 - 3) Zur Geschichte der Altdorfer Universität vgl.: G. A. Will, Geschichte und Beschreibung der Nürnberg. Universität Altdorf, Altdorf 1795. A. Kreiner, Die Nürnberger Universität Altdorf, (Werbe-Sonderdruck aus der Monatschrift "Die Nürnberger Schau") Nürnberg 1940. R. Graf du Moulin - Eckart, Gesch. d. deutschen Universitäten, Stuttgart 1929, S. 235 ff. S. v. Scheurl, Die theol. Fakultät Altdorf im Rahmen der werdenden Universität 1571-1623. (Einzeldarstellungen aus der Kirchengesch. Bayerns, XXIII. Bd.) Nürnberg 1949 (=Diss. Erlangen 1948).

der Schule¹⁾, deren Gebäude schon 1571-75 erstellt worden war²⁾. S. Freiherr v. Scheurl³⁾ versucht den Nachweis zu führen, daß diese neuerliche Gründung der Schule - schon 1526 hatte man den Versuch einmal gemacht, das Gymnasium konnte sich damals aber nicht halten - von vorneherein unter dem Ziel einer späteren Erhebung der Anstalt zur Universität gestanden hätte. Tatsächlich erhält die junge Schule schon im November 1578 von Rudolf II. das Privileg, "Baccalaureos und Magister der freien Künste und der Philosophie zu creiren"⁴⁾. Damit nimmt Altdorf den Rang einer Akademie an. Ihr Charakter als Universität bildet sich in den folgenden Jahren allmählich aus. Seit 1581 hat die Akademie einen jährlich wechselnden Rektor⁵⁾; die Zahl der Studenten nimmt jährlich zu: waren es bei der Gründung der Schule, im Jahre 1575, 122 Studenten, so studieren 1620/21 schon rund 600 Studenten in Altdorf⁶⁾. Am 3. Oktober 1622 erhält die blühende Schule durch Kaiser Friedrich ~~III~~ II. das Privileg, "Licentiaten und Doctoren der Rechte und der Medicin und Poetae laureati zu creiren"⁷⁾. Die Bestätigung des Privilegs durch den Reichstag zu Regensburg erfolgt 1623. Die in Altdorf erworbenen akademischen Grade entsprechen damit denen der Universitäten Köln, Wien, Tübingen, Freiburg, Ingolstadt und Straßburg⁸⁾. Bemerkenswert ist es, daß sich dieses Recht - ähnlich wie bei der Universität Wien - nicht auf die theologische Fakultät ausdehnt⁹⁾. Die Möglichkeit, den theologischen Doktorgrad zu verleihen, bekommt Altdorf erst 1697 durch Leopold I.¹⁰⁾.

Die Ereignisse des dreißigjährigen Krieges haben die Altdorfer Universität nicht lange beeinträchtigt. Die Zahl der Immatrikulierten gibt ein deutliches Bild: 1632 waren noch etwa 35 Studenten eingeschrieben, 1634, als Nürnberg selbst der Ort von Kampfhandlungen war, liegt der Lehrbetrieb völlig lahm, erholt sich aber rasch wieder. Das Jahr 1635 sieht 300 Studenten in Alt-

1) S.v. Scheurl, a.a.O., S. 57.

2) A. Kreiner, a.a.O., 2. Seite.

3) a.a.O., S. 15 ff.

4) G.A. Will, a.a.O., S. 10. (Publiziert wurde das Privileg erst Jacobi 1580).

5) A. Kreiner, 2. Seite.

6) Ebda., 3. Seite.

7) G.A. Will, a.a.O., S. 15.

8) Ebda.,

9) Vgl. S.v. Scheurl, a.a.O., S. 90.

10) G.A. Will, a.a.O., S. 23.

dorf, 1636/37 sind es sogar 450, und zu Beginn der sechziger Jahre sit noch einmal ein Höhepunkt mit rund 600 Studierenden zu verzeichnen¹⁾.

Danach ging es dann allerdings rasch mit dieser nur kurz blühenden Hochschule bergab. Die einstmals so große Bedeutung der Freien Reichsstädte, war endgültig geschwunden, und mit den im Laufe des 18. Jahrhunderts neugegründeten Landesfürstlichen Universitäten (1734 Göttingen, 1743 Erlangen, 1770 Karlsschule Stuttgart, um nur die im bisherigen Altdorfer Bereich liegenden zu nennen), konnte die Altdorfer Universität allmählich nicht mehr Schritt halten, sodaß die berühmte Anstalt, die einmal einen Leibniz beherbergt hatte - 1666 errang er dort den Doktorhut, nachdem er, seiner Jugend wegen, in Leipzig nicht zugelassen worden war²⁾ - langsam dahinsiechte, bis sie 1809 endgültig aufgelöst wurde.

Als Prints in Altdorf einzog, stand die Universität noch in voller Blüte. Die Zahl von 600 Studierenden (1661) bedeutete für die damalige Zeit sehr viel. Die meisten entstammten zwar dem fränkisch-bayrischen Raum, jedoch weist das Matrikelverzeichnis auch Engländer, Franzosen, Italiener, Griechen, ja sogar Ägypter auf. Besonders zahlreich sind um ihres protestantischen Glaubens willen geflüchtete Polen und Böhmen in Altdorf anzutreffen.

Die Universität Altdorf ist unter den protestantischen Hochschulen Süddeutschlands die bekannteste. Aber sie gehört nicht zu den deutschen Universitäten, an denen die entscheidenden geistigen Auseinandersetzungen der Zeit ausgefochten wurden. Wie wenig der moderne Geist des schon 1650 gestorbenen Descartes bis zum Ende des Jahrhunderts in Deutschland wirksam wurde, hat Max Wandt³⁾ überzeugend dargelegt. Die Grundlage des gelehrten philosophischen Unterrichtes der Zeit ist die philosophische Scholastik mit ihrem Kernstück, - seit etwa 1600 wieder - , der Metaphysik. Auch auf diesem Gebiete sind nicht die süddeutschen Hochschulen diejenigen,

-
- 1) A. Kreiner, a.a.O., 3.u.5.S. (Alle Zahlen nach Steinmeyers Matrikelverzeichnis).
 - 2) B. Hartmann, Kulturbilder aus Altdorfs akademischer Vergangenheit (Mitteilungen des Vereins für Gesch.d.Stadt Nürnberg, Heft 6), Nürnberg 1886, S.15. Weitere berühmte Bürger der Universität A. waren Wallenstein, Pappenheim und 1717 der Großvater Goethes, Joh. Wolfg. Textor (ebda.).
 - 3) In seiner Schrift: Die deutsche Schulmetaphysik des 17. Jhdts. (Heidelberger Abhandlungen zur Philos. u. ihre Gesch., hreg. v. A. Faust u. H. Glockner, Bd.29), Tübingen 1939, S.1 ff.

welche die entscheidende Arbeit leisten. Der Schwerpunkt liegt hier in Mitteldeutschland soweit die lutherischen Universitäten gemeint sind, und im Kreis der reformierten Universitäten in Westdeutschland¹⁾. Zwar war es ein Altdorfer Professor, der wesentlich beteiligt war, schon am Ende des 16. Jahrhunderts der Metaphysik zu neuem Durchbruch zu verhelfen: Nikolaus Taurellus (1547-1606)²⁾. Aber inzwischen erschöpfte man sich darin, Aristoteles mit umfangreichen Kommentaren zu versehen, von welchen der des Lehrers von Printz, Paul Felwinger, zu ^{den}bedeutameren zählt³⁾. In der theologischen Fakultät kämpften zur Zeit von Printzens Studien in Altdorf zwei Richtungen um den maßgebenden Einfluß: die eine, die auf dem Boden streng lutherischer, kämpferischer Orthodoxie steht, vertritt der streitsüchtige Johann Weinmann⁴⁾, zu der zweiten, die unter dem gewichtigen Eindruck der überragenden Helmstedter Figur Georg Calixts steht, dessen versöhnlich wirkender Einfluß seit den vierziger Jahren bestimmend geworden war, und der selbst beinahe Mitglied des Altdorfer Kollegiums geworden wäre, gehören Printzens Lehrer Johann Conrad Dürr, L. Friedrich Reinhard und auch Paul Felwinger⁵⁾.

Es kennzeichnet die Eigenart von Printzens Autobiographie, wie sie eingangs beschrieben wurde, daß in ihr gar nichts über die geistigen Eindrücke des vielgestaltigen und für ihres Verfassers wachen Geist sicher sehr anregenden ^{akademischen} Lebens ausgesagt wird. Lediglich die Namen seiner Lehrer führt Printz gewissenhaft auf, soweit sein Gedächtnis sie ihm bewahrt hat.

Printz nennt zuerst die Theologen unter seinen Lehrern: der schon erwähnte Weinmann wurde 1599 in Schweinfurt geboren. Er studierte in Gießen und Jena und wurde dort Magister. Seit 1654 ist er "Pastor et SS. Theolog. Prof. primarius", seit "1556 Doctor der Gießener Universität". W. starb am 31. August 1672⁶⁾. M. Lucas Fridericus Reinhard studierte als Nürnberger (geboren 1623) in Altdorf, später noch in Helmstedt und Jena; seit 1649 ist er "in functione Academica et Ecclesiastica". Er starb 1688⁷⁾. Der Nürnberger M.

1) M. Wundt, a. a. O., S. 69.

2) Ebda., S. 54.

3) Ebda., SS. 55, 149, 151.

4) Vgl. A. Tholuck, Vorgesch. des Rationalismus, 1. Theil, 2. Abtheilung, Halle 1854, S. 27.

5) Ebda., SS. 19, 21, 22.

6) G. A. Will, a. a. O., Beilage IV. Vgl. auch Jüchers Gelehrtenlexikon, Bd. IV, S. 1863.

7) G. A. Will, ebda., u. Jöcher, III, S. 1922.

Johann Conrad Dürr (geb. 1625) studierte in Altdorf, Jena, Helmstedt und Leipzig, ~~ist~~^{war} seit 1648 Magister in Altdorf, und gehörte zu den wenigen Theologen, die neben ihrer akademischen Lehrtätigkeit auch noch ein praktisches Kirchenamt bekleideten. In der philosophischen Fakultät las er "Moral", seit 1654 hatte er eine Professur für "Ethik", seit 1655 lehrte er "Poeseos" und seit 1657 Theologie. Er starb 1677¹⁾.

Von den Philosophen hörte Printz Paul Felwinger, "von welchem" er "Politicam und Logicam gehöret (in A II, 262: "Logices et Metaphysices") und unter dessen Praesidio" er "publice disputiret" (A I, 219). Felwinger war 1616 in Nürnberg geboren, hatte in Straßburg, Jena und Helmstedt studiert, wurde 1638 "Metaphysices et Logices Professor" und 1648 auch "Politices Professor" in Altdorf. Er starb 1681²⁾.

Diese vier Männer nennt Printz seine "Praeceptores" (A I, 219). Ausser ihnen erwähnt er noch den M. Abdias Trew, "so damahls Physicam, und die Elementa Euclidis erkläret" (A I, 219).

Dieser Trew muß in dieser Betrachtung eine Ausnahmestellung einnehmen. Man wird in ihm den Lehrer sehen müssen, durch den Printz zum ersten Male aus einer wissenschaftlichen ~~heraus~~ Zielsetzung heraus an ~~der~~ Musik herangeführt wurde. Trew³⁾ wurde am 29. Juli 1597 in Ansbach als Sohn eines Cantors, der später Konrektor an der Stiftsschule von Heilsbronn wurde, geboren. Seine Studien absolvierte Trew in Wittenberg; 1621 wurde er Magister und trat zunächst in den Kirchendienst ein. 1625 übernahm er auf 10 Jahre das Amt eines Rektors in seiner Vaterstadt Ansbach, bis ihn finanzielle Schwierigkeiten als Kriegsfolge zwangen, sein Amt aufzugeben und in Altdorf die Nachfolge Schwenters auf dem Lehrstuhl für Mathematik anzutreten (Januar 1636). 1650 kam dazu noch die Professur für Physik die bis dahin in den Händen eines Mediziners gelegen hatte. In Altdorf hatte Trew sich ein bleibendes Denkmal durch die Errichtung eines Observatoriums gesetzt.

Wenn für Trews wissenschaftliche Betätigung auch andere Gebiete

1) G.A. Will, ebda. und S. 71, und Jöcher, II, S. 233 f.

2) G.A. Will, ebda. u. Jöcher II, S. 356 f.

3) Vgl. den Artikel Trew in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. 38, S. 591 ff. Ferner den Artikel Trew in Jöchers Gelehrtenlexikon, Bd. IV, Sp. 1309/10.

als die Musik wirklich zentral waren¹⁾, so war er in Altdorf doch der einzige, und seit langer Zeit erste²⁾, der sich mit der Wissenschaft von der Musik, die bei ihm im wesentlichen eine Wissenschaft von der Harmonik in der Musik ist, innerhalb der Lehrtätigkeit befaßte. Zeugnis dafür sind die vier von ihm verfassten "Disputationes musicae"³⁾, die in den Jahren 1645 - 1662 erschienen. Darüber ~~hinaus~~ hinaus schrieb Trew einen "Janitor lycaeï musici"⁴⁾ und ein "Directorium mathematicum"⁵⁾, in dessen drittem Buche ein "Compendium Harmonicae seu Canonicae" enthalten ist.

Inwieweit Teile aus den Trewschen Schriften direkt auf Printz und dessen theoretisches Werk, besonders seine Musikanschauung, von Einfluß waren, wird in anderem Zusammenhang zu untersuchen sein. Dennoch scheint hier zur Erhellung der wissenschaftlichen Lehrmethode, durch die Printz geschult wurde, und zur Beleuchtung des Hintergrundes, von dem sich Printzens eigene musikwissenschaftliche Betätigung abhebt, einflüchtiger Blick auf die Disputationen angebracht zu sein.

Die reihe der vier Arbeiten, die in einem Zeitraum von siebzehn Jahren verfaßt wurden, folgen einem klaren Plan: vom Allgemeinen, der "natura musicae", bis zum speziellen Problem, der "divisio Monochordi".

-
- 1) Forkel re~~ch~~nt ihn in seiner Allgemeinen Litteratur der Musik (Leipzig 1792, S.255) in die Reihe derer ein, die als mathematische Schriftsteller die Musik als eine mathematische Disciplin nebenher abhandeln. Sein Ruhm, der Erfinder der "aller accuratesten Temperatur" zu sein, geht auf das Zeugnis Printzens in dessen Historischer Beschreibung (Cap.XII, S.145) zurück.
 - 2) Trew weist in der 1. Disp. ausdrücklich darauf hin, daß es etwas Neues bedeute, eine Disputatio musica durchzuführen. ("Novum quiddam et ante hac inauditum in auditorium nostrum").
 - 3) Die Frage nach der Autorschaft einer Disputation in dieser Zeit ist im allgemeinen schwer zu beantworten. (Vgl. E.Horn, Die Disp. und Promotionen an den deutschen Universitäten vornehmlich seit dem 16. Jhdt. (Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen, hrsg. v. Dr. O. Hartwig, IV. Bd., Heft 11), Leipzig 1893.) Hier löst sie sich leicht durch den wechselseitigen Hinweis in der 4. Disp. auf die vorhergehende 3. und das Direct. math., und in diesem auf die 3. Disp. Sämtliche Disp. sind in der U.-B. ^{Erlangen} vorhanden, die die Altdorfer Bestände übernahm. Der Art. in AEB nennt die Disp. nicht; Jücher nur die von der Divisio Monochordi.
 - 4) Rothenburg 1635. Dies Werk war mir leider nicht zugänglich.
 - 5) Altdorf 1657.

Der Titel der ersten Disputation lautet:

De Natura Musicae, Tri-Unitate Divina Triadis Harmonicae et omnis boni fonte et autore elementa adspitante Publicae Disputatione Subjecta, Praeside Abdia Trew, in celeberrima Noricorum Universitate Altdorfina Mathem. Prof. Publ. Respondente Bitelio Gallo Pflugio Graecense Styrio.
Ad d. 17. Sept. Anno post natum Christum et Musicam Angelicam auditam 1645. Altdorphi.

Was aus dieser Disputation für Printz Bedeutung hatte, wird in dem die Musikanschauung Printzens behandelnden Abschnitt dieser Arbeit gezeigt werden.

In demselben Maße, wie die folgenden Disputationen vom Allgemeinen auf einen engeren Fragenkreis sich spezialisieren, verlieren sie in unserem Zusammenhange an Interesse. In der Disputatio "De Natura Soni et Auditu" (1645, Respondent: M. Johannis Franco) wird nach etymologischen Untersuchungen eine Phänomenologie des "Sonus" versucht, wird berichtet, wie der Ton in Bezug auf Länge, Höhe, Qualität beschaffen, und was sein subjectum oder seine materia sei.

Eine dritte Disputation handelt "De Causis Consonantiae et Dissonantiae" (1648, Respondent: Joh. Vitus Stoll).

Die letzte Disputation, "De Divisione Monochordi" (1662, Respondent: Tob. Gabriel Mayer) gehört zu den spätesten Zeugnissen, die dieses seit der Antike zur experimentellen Erforschung der Intervalle verwandte Instrument zum Gegenstand theoretischer Erörterungen machen¹⁾.

Die wichtigsten Quellen, die immer wieder zitiert werden, sind: die Bibel, Pythagoras, Aristoteles, Aristoxenos, Euclid, Nikomachos, Ptolemäus, Cicero, Plutarch, Boethius, Faber Stapulensis, Gafurius, Glareanus, Kepler, Lippius, Calvisius, Praetorius.

Etwas eingehender als die Zustände auf der Universität schildert Printz seine praktische musikalische Betätigung in der Altdorfer Zeit. (Nur in A II, 262). Er schreibt dort: "Die Musik brauchte ich zu meiner [ergetzlichkeit, bisweilen, wenn ich vom Studiren ermüdet war." In der Akademie Altdorf, die der Lateinschule noch nahestand, hatte der Musiklehrer noch seinen festen Platz, wenn

1) Vgl. S. Wantzloeben, Das Monochord als Instrument und als System, Halle a. d. S., 1911, bes. S. 128, Anm. 1.

auch an letzter Stelle innerhalb des Kollegiums¹⁾. Im Jahre 1583 wird sogar vom Prorektor ein eigener Doktor der Theologie als Lehrer für "Cantiones figuralis und deutschen Gesang" gefordert²⁾. Jetzt, seitdem die Akademie Universität geworden ist, ist für die Musik kein Platz mehr in dem aufgefächerten, spezialisierten Lehrbetrieb. Man betreibt sie, wie auch Printzens Zeugnis beweist, in der Freizeit als Erholung von den eigentlichen Studien.

Die einzige musikalische Einrichtung der Universität selbst, von der wir erfahren, ist das Collegium musicum. Ein Collegium musicum gab es in Altdorf seit der Gründung der Akademie³⁾. Ein akademischer Chor stand seit 1621 unter der Leitung des jeweiligen Kantors der Altdorfer Stadtschule, der in die Professoren-Matrikel mit aufgenommen wurde⁴⁾.

Zu Printzens Zeiten leitete das instrumentale Collegium musicum der Professor Nicolaus Ritterhusius. (Er war 1597 zu Altdorf geboren, hatte in Helmstedt Historie und Genealogie, Mathematik, griechische und lateinische Literatur studiert, wurde Doctor juris feudalis und "Institutionum und Pandectarum Professor". Ritterhusius starb am 24. August 1670⁵⁾). Im Collegium musicum dieses vielseitigen Gelehrten spielte Printz die Violine und später die "Baß-Geige", die er so nebenher, ohne eigentliche Anleitung, zu streichen lernte. Er wäre zwar lieber wieder zur Violine zurückgekehrt, konnte sich aber nicht weigern, den Baß zu spielen, da er damals noch ein "Poenal" (d.h. ein Angehöriger der unteren Semester) war. (A II, 263).

Da ihm die Betätigung im Collegium musicum offenbar noch nicht genügt, macht Printz "mit dem Altdorffer Kunstpfeifer und seinen

-
- 1) Statuta, Ordnung und Satzung... neuauffgerichtet Gymnasium zu Altorff betr. (Nürnberg 1576). Nach: S.v.Scheurl, a.a.O., S.59 f.
 - 2) Kultus- und Unterrichtsstiftungen 573, I. Protokolle zu Altorff verloffener Handlungen (September 1582-Dezember 1583); Prot. v. 21.5.83. Nach S.v.Scheurl, a.a.O., S.74.
 - 3) Vgl. G.A.Will, a.a.O., S.11. Über eine Bilddarstellung im Stammbuch eines Altdorfer Studenten, das 6 musizierende Mitglieder des Collegium musicum aus den Jahren 1608-1612 mit Baßviola, Gambe, Viola da braccio, Laute, Blockflöte oder Zink, großem und kleinem Spinett darstellt, vgl. B.A.Wallner, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd.21, Leipzig 1924, Vorwort S.XXVIII.
 - 4) Vgl. B.Hartmann, a.a.O., S.12.
 - 5) G.A.Will, a.a.O., Beilage IV, u. Jöchers Gelehrtenlexikon, Bd. II, S.2118.

Gesellen Bekanntschaft" (A II, 262), Bei ihm erhielt er ein halbes Jahr einen Freitisch und unterrichtete dafür dessen Kinder. Daß er ihm häufig - wie bei seinem Weidener Kollegen - beim "Abblasen" behilflich war, dadurch "ihn also/der Mühe, auf den Thurm zu steigen, überhoben" (A II, 262), wurde schon berichtet. Printzens Aufenthalt in Altdorf sollte nicht von langer Dauer sein. Da ihm "die Mittel, sein Studium weiter zu continuiren, ~~er-~~mangelten, und sein Vater sich anderseits verheyratet gehabt, mußte er Anno 1661 diese Universität mit großer Betrübniß verlassen" (A I, 219). Zunächst wandte er sich nach Vohenstrauß, um dort seine Laufbahn als Prediger zu beginnen. Schon bald aber mußte er diesen Plan aufgeben: "Weil in Vohenstrauß die catholische Religion die Oberhand bekommen hatte, in dem unser Fürst [Christian August von Pfalz-Sulzbach] selbst catholisch worden war: als hatte ich wenig Hoffnung befördert zu werden; zumahl, weil ich einmahl auf der Kanzel im Predigen hören ~~liesse~~, und aus allzu fertigen Eifer die Papisten etwas zu hart angetastet hatte" (A II, 263). Dies Vorkommnis wurde in Sulzbach so übel aufgenommen, daß Printz auf acht Tage in Arrest geschickt ward. Damit ist ihm die Lust an dem Beruf des ~~P~~redigers vergangen. Der Wunsch, die Theologie zum Lebensberuf zu erwählen, scheint nicht sehr tief gewurzelt zu haben. Er schreibt selbst: "Weil nunder Anfang meines Predigens in meinem Vaterlande so übel ablief, als entschloß ich mich Profession von der Musik zu machen" (A II, 263). Damit ist in seinem Leben die entscheidende Wendung eingetreten. Daß es dieses äußeren Anstoßes bedurfte, ihn zu diesem folgenreichen Entschluß zu bringen, ist bezeichnend für sein Verhältnis zur Musik. Die Musik ist ihm nur e i n e, wenn auch, dank seiner ursprünglichen, auch praktischen Begabung, die nächstliegende Möglichkeit, seinen vielseitig regsamem Geist zu betätigen. Er schreibt ja selbst, daß er zu nichts mehr Lust gehabt habe, als zum Studieren (A I, 218), zum Studieren ganz allgemein, keineswegs eigens zum Studieren der Musik! Und an anderer Stelle (im Prodomus zum ersten Teile seines Satyrischen Componisten, S. 1 f.) schreibt er von sich: "Denn wiewohl mich meine se~~l~~. Eltern zum Studiren angehalten, oder vielmehr mir nur meinen Willen, mich demselben zu ergeben, gelassen, (angesehen ich sonst zu nichts auff dieser Welt Lust gehabt, auch mit keiner Gewalt von den Büchern, ~~in~~ welchen ich meine allergroßeste Ergötlichkeit fande, abzubringen war), mich dem Studio Theologico gantz und gar zu er-

geben, so hat doch Gott, dessen Wille allezeit gut ist, mir soviel Verhinderungen ... in den Weg gelegt, daß ich endlich ... mir vorgenommen, mich der Music, welche ich vor diesen, als ein Parergon tractiret, völlig zu ergeben."

(Auch in dieser Hinsicht drängt sich ein Vergleich mit Johann Beer auf, der wie Printz Theologie studierte¹⁾. Kuhnau, der dritte im Bunde der musikalischen Romanschreiber, war Jurist.)

Printz gehört, wenn man die Einteilung, die Mattheson in seiner "Ehrenpforte"²⁾ vorschlägt, einmal benutzen will, in die Gruppe der "Eruditi Musici", das sind nach Mattheson "grundgelehrte Leute, welche zugleich die Musik nicht eben als ein Nebenwerk, sondern etwas mehr treiben, oder doch einen richtigen Begriff davon zu haben sich befließigen, die Sache wenigstens betrachtungsweise zu verstehen und davon zu schreiben". Printzens ursprüngliche Handwerkliche Begabung gibt uns das Recht, ihn gleichzeitig in die Gruppe der "Musurgi", der "geschickten und gescheiten Musikanten", einzureihen.

Vielleicht wäre der Entschluß, die Musik beruflich zu betreiben, in Printz früher gereift, wenn diese Laufbahn in der Überlieferung der Familie vorgebildet gewesen wäre, (Beers Vater war Gastwirt, der von Kuhnau Schreiner!), hatte ihn der Verkehr mit Musikern doch in seiner Schul- und Studienzeit in Weiden und Altdorf immer schon angezogen. Allerdings gingen seine Ziele jetzt sicherlich höher als zur Stellung eines der Musiker, mit denen er vertrauten Umgang gepflogen hatte, zu der eines Stadt- oder Kunstpfeifers.

Die Wanderjahre.

Mit dem Fortgang von Altdorf setzt ein neuer Abschnitt in Printzens Leben ein; die Schul- und Studienzeit ist abgeschlossen. Die folgenden Jahre sind weitausgedehnten Reisen gewidmet, deren nächstes Ziel Heidelberg ist, wo Printz als Tenorist in der kurfürstlichen Kapelle Dienst nimmt (A II, 263). Diese Kapelle, deren Gründung in das 14. Jahrhundert zurückreicht³⁾, befand sich, als

1) Vgl. R. Alewyn, a.a.O., S.40.

2) Im Vorbericht, S.XXVIII.

3) Fr. Walter, Gesch. des Theaters u. der Musik am kurpf. Hofe (Forsch. z. Gesch. Mannheims u.d. Pfalz I), Leipzig 1898, S.10; ferner Fr. Stein, Gesch. d. Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jhdts., Heidelberg 1921, S.4.

Printz dort eintrat, im Zustande des "Wiederaufbaues, nachdem die Kriegsereignisse mit der Auflösung des Kurpfälzischen Hofes auch die der Kapelle bewirkt hatten. Erst unter Karl Ludwig, einem feingebildeten, vorwiegend literarisch und für das Theater aufgeschlossenen Kopf, regte sich, nachdem das Notwendigste zum wirtschaftlichen Wiederaufbau des Landes getan war, Ende der fünfziger Jahre in bescheidenem Maße höfisch-kulturelles und damit musikalisches Leben. Ins Jahr 1659 fallen Verhandlungen mit italienischen Sängern, wie überhaupt die Hofkapelle vorwiegend aus Italienern bestand. Daß es zur Bildung einer Kapelle schon damals kam, dafür ist Printz die einzige mir bekannte Quelle, da die Akten des Generallandesarchives in Karlsruhe über die Hofkapelle im Zeitraum von 1659 bis 1667 nichts aussagen.

Die stärkste Künstlerpersönlichkeit war damals bei Hofe der Organist Andreas Keller, den Printz sicherlich gekannt hat. (Er nennt ihn an anderer Stelle einen guten Komponisten¹⁾). Im Jahre 1657 bekam Keller, der seit 1651 bei Hofe als Organist Dienst tat, zusätzlich die Organistenstelle an der Hl. Geist-Kirche²⁾. Seit 1665 war er auf Lebenszeit bei Hofe angestellt und war schließlich bis zur Auflösung der Kapelle im Jahre 1685 "Director musices"³⁾.

Welcher Art die Musik gewesen ist, die in Heidelberg gespielt wurde, ist nicht überliefert. Als sicher muß angenommen werden, daß Werke von Keller, die allerdings unbekannt sind, aufgeführt wurden. Printz läßt in seinem Satyrischen Componisten seinen Cleon erzählen, daß er bei Keller den Stuttgarter Kapellmeister Capricornus gesehen habe⁴⁾. Es ist gut möglich, daß man von dessen

-
- 1) Satyrischer Componist III, S. 226; vgl. auch Fr. Stein, a. a. O., S. 72.
 - 2) Erst 1657 konnte Karl Ludwig es durchsetzen, daß der Gemeindegesang von der Orgel begleitet wurde, was er schon 1650 gegen den Widerstand des reformierten Kirchenrates ohne Erfolg angeordnet hatte. (Fr. Stein, a. a. O., S. 114 f.). Ein aufschlußreiches ~~das~~ Dokument ist in diesem Zusammenhang das Memorale Kellers vom Januar 1661 (bei Stein, S. 116), das einen guten Einblick in den Kirchengesang in Heidelberg zur Zeit von Printzens dortigen Aufenthalt gewährt.
 - 3) Fr. Stein, a. a. O., S. 72 ff.
 - 4) S. 226. Es muß angenommen werden, daß dieser Bericht auf eigener Anschauung beruht. Ob der spinnenfressende Italiener Ludovici, den Printz hier ebenfalls erwähnt, mit dem Sänger Ludovicus Porta identisch ist, was Stein (a. a. O., S. 73, Ann. 3) annimmt, muß angezweifelt werden, da P. ja erst 1667 (Stein, S. 69) an Hofe angestellt wurde.

Kantaten, Motetten oder geistlichen Konzerten in Heidelberg einiges aufgeführt hat.

Printz erhoffte, an einer neugebauten lutherischen Kirche¹⁾, sobald sie eine Orgel bekäme, das Cantorat zu erhalten. (Printz spricht tatsächlich vom Cantorat und nicht vom Organistenposten!) Ein Schwager seines früheren Weidener Rektors, der in Heidelberg Küchenmeister der Kurfürstlichen Maitresse, Madame Degenfeld, war, hatte sich bei dieser, die für den Bau der Kirche einen Zuschuß von sechshundert Reichstalern gegeben hatte, für Printz verwandt und für ihn das Versprechen auf die Stelle erhalten. Da machte ihm eine Hofintrige einen Strich durch diese vielversprechende Rechnung. Ein "falscher Freund" behauptete, Printz sei wegen eines etwas temperamentvoll geführten Religionsgespräches mit einem Calvinisten beim Kurfürsten denunziert worden, worauf Printz seinen Abschied nahm, um einer schmerzlichen Entlassung zuvorzukommen. Später mußte er dann erfahren, daß er garnicht denunziert worden war, sondern daß ihn Neider lediglich auf diese Weise um seine Beförderung bringen wollen (A II, 263 f.). Wie lange Printz insgesamt in Heidelberg geblieben ist, wissen wir nicht. In A I (S:219) erwähnt er Heidelberg, wo er sich nur kurz aufgehalten habe, als eine Wanderstation auf der Reise durch das Frankenland, durch Hessen und an den Rhein.

Die folgenden Abschnitte seiner Selbstbiographie in A II (in A I übergeht er die Wanderzeit und führt erst bei seiner Bestallung in Sorau wieder fort) sind angefüllt mit anekdotischen Reiseerlebnissen, die hier nicht wiedergegeben werden sollen, da sie für Printzens Lebensgang kaum wichtige Aufschlüsse bieten.

Seine Wanderung führte ihn über Waldthurn nach Bischoffsheim, wo er "weil gerade Sonntag war, in der Kirche musizieren half." Daraufhin bot ihm der dortige Rektor, der, "weil der Cantor weggegangen war, damals die Music dirigirte" (A II, 267), nachdem er Printzens Zinkenspiel gehört hatte, die Stelle eines Kunstpfeifers an. Es kennzeichnet Printzens Standesbewußtsein, daß er, der akademische Bildung genossen und in einer Hofkapelle Dienst getan hatte, das Angebot ausschlug und unter dem Vorwand, daß ihn sein Vater brieflich zu sich bestellt habe, davon zog.

In Remlingen lernte Printz in einem Gasthaus einen "niederländi-

1) Gemeint ist die Providenzkirche, die 1659-61 errichtet wurde. Vgl. Gg. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, neubearbeitet v. E. Gall, Bd. V, Rheinfranken, Berlin 1943, S. 375.

schen Herrn" namens Holling kennen. (Printz hält ihn für einen "großen Herrn" und seinen Namen für nur vorgegeben). Da dessen Kammerdiener erkrankt war, machte er Printz das Angebot, für die Dauer seiner Italienreise den Erkrankten zu vertreten. Printz schreibt: "Weil ich nun begierig war, fremde Länder zu besehen, und wußte, daß Italien sonderlich berühmt war wegen der vortrefflichen Musik; als erbot ich mich mit ihnen zu reisen und ihnen guthe Dienste zu thun" (A II, 265 f.).

Leider nennt Printz von dieser Italienreise lediglich die Namen "einiger Örter" des Reisewegs und erwähnt hin und wieder, daß er sich die "Antiquitäten" angesehen habe, nennt den Vesuv, den er bestieg, und lobt den Muskateller und den Traminer Wein. Von musikalischen Eindrücken schreibt er garnichts, sei es nur, weil er fürchtet, zu weit abzuschweifen und "ein grosses Buch machen" zu müssen, sei es aber auch, daß sich darin schon deutlich anzeigt, daß in dieser Zeit Italien schon nicht mehr unbedingt das musikalische Musterland war, dessen Musikleben man als Musiker kennen mußte. (Von dem in dieser Zeit merkbar erwachenden Eigenbewußtsein des deutschen Musikers zeugt am eindringlichsten Kuhnaus "Musikalischer Quacksalber" von 1700). Ergänzt wird das, was Printz in A II von seiner Italienreise schreibt, durch einige wenige Bemerkungen in seinem Phrynis¹⁾. Auch hier erwähnt er, daß er sich in Rom länger aufgehalten habe, alle "Antiquitäten" anzusehen. Mehr aber wirkte auf ihn anscheinend das Museum eines Katharinus Asicheras, hinter dessen durch durch Buchstabenvertauschung entstandenen Namen sich die Figur des Athanasius Kircher verbirgt. Printz beschreibt den Eindruck selbst: "Alle diese Raritäten aber wolte ich für nichts achten, wenn ich nicht den unvergleichlichen Philosophum und Mathematicum Katharinum Asicherum, und desselben wunderwürdiges Museum gesehen hätte"²⁾. Die große Verehrung, die Printz immer wieder dem Kircher zollt, und auch die teilweise starke Abhängigkeit Printzens von Kircher (besonders in der Historischen Beschreibung) erklären den tiefen Eindruck, den diese Begegnung mit dem verehrten Wissenschaftler auf ihn machte³⁾.

1) III, S.93.

2) Ebda.

3) Das Museum Kircherianum bestand noch bis ins 20. Jhdt. Vgl. K. Sapper, A. Kircher als Geograph (Aus der Vergangenheit der Univ. Würzburg, Festschr. z. 350-jähr. Bestehen der Univ., hrsg. v. M. Buchner), Berlin 1932, S. 362. Vgl. auch den Art. Kircher in der Allgem. Dt. Biogr., Bd. XVI, Leipzig 1882, S. 1 ff.

An anderer Stelle¹⁾ beschreibt er ausführlicher die Orgel der Kirche a Santa Maria Maggiore von Trient, und das eigentlich nur, weil der Orgelbauer, der diese Orgel renoviert und berühmt gemacht hat, Eugenio Casparini, aus Sorau ist. (Auch andere Werke des Meisters erwähnt er). Der Verdacht liegt nahe, daß Printz in seiner belehrenden Absicht, die er mit diesem Exkurs ganz offensichtlich verbindet, an den sich eine Aufzählung der namhaften derzeitigen Orgelbauer anschließt, hier gar nicht aus eigener Anschauung berichtet, sondern die Beschreibung einer ihm später von Sorau aus in die Hand gekommenen Abhandlung entnimmt. Zur Zeit seiner Italienreise jedenfalls hatte Casparini noch nicht an der Tridentinischen Orgel gearbeitet; er stellte sie erst im Jahre 1678 fertig²⁾.

Die Tatsache, daß Printz so gar nichts von den eigentlich musikalischen Zuständen des Landes zu berichten weiß, beleuchtet wie kaum etwas das auf das Theoretische Gerichtetete seines Musikertums. Statt die praktische Musik Italiens zu studieren, nützte er die freien Nächte und hat sich auch auf seiner Reise "in musica theoretica und poetica mit viel Mühe und Ungemach perfectioniret"³⁾. Auf der Rückreise aus Italien erkrankte Printz, so daß er von Innsbruck an seinen Herrn allein ziehen lassen mußte. Nach seiner Gesundung machte er sich zu Fuß durch Bayern auf den Weg nach Vohenstrauß. Dort hielt er sich aber nur wenige Tage auf, um dann über Bayreuth, Schleitz, Gera und Altenburg nach Dresden zu wandern, wo er gegen Ostern 1662 anlangte (A I, 219). Die Hoffnung, in der berühmten Dresdener Hofkapelle eine Anstellung zu finden, mag dieses Reiseziel bestimmt haben. Es brauchen nur die Namen Schütz, Bontempi, Dedekind genannt werden, damit deutlich wird, welche Anziehungskraft dieses musikalische Institut, das 1666

1) Phrynias, III, S. 223 ff.

2) Vgl. R. Lunelli, Un geniale Innovatore dell' Organo di Santa Maria Maggiore, (Scritti di Storia Organaria per il Restauro dell' Organo di Sta. Maria Magg. in Trento Raccolti a Cura del Comitato) Trento 1925, S. 61. Vgl. auch: L. Burmeister, Der Orgelbau in Schlesien, (Studien z. dten. Kunstgesch., 230. Heft) Straßburg 1925, S. VI f. Ferner: E. Flade, Der Orgelbauer Gottfr. Silbermann, Leipzig 1926, S. 1 f.

3) Vgl. J. S. Magnus, Historische Beschreibung der hoch-Reichsgräfl. Promnitzschen Residenzstadt Sorau, Leipzig 1710, in der der Abschnitt "Literati Sorauiensis", wo das, was zitiert wurde, wiedergegeben ist, offenbar Printz selbst zum Mitarbeiter hatte. (S. 67 ff.).

53 Musiker zählte¹⁾, auf ~~einen~~^{zwei} Mann wie Printz haben mußte. In dem Kapellsänger Francesco Santi²⁾ hatte er einen, wenn auch nicht persönlichen, Bekannten; (seinen Bruder hatte er in Italien kennengelernt). Dieser Santi muß ein Künstler von Ruf gewesen sein, denn seiner Empfehlung an den Grafen Erdmann Leopold von Promnitz verdankt Printz letztlich seine Anstellung als "Hoff- Componist und Musices Director" in Sorau, der Residenz des Grafen, nachdem seine Probe "mit Singen als mit Geigen" (A II, 268) zur Zufriedenheit aller ausgefallen war.

Musices Director und Cantor in Sorau und Triebel

Sorau³⁾ liegt an der Kreuzung der alten Salzstraße von Westen her mit der Strecke, die sich ergibt, wenn man die Linie Oder- Neisse

- 1) M. Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächs. musikalischen Kapelle, Dresden 1849, S. 92. Ferner: I. Becker-Glauch, Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken (Musikwissenschaftl. Arbeiten, hrsg. v. d. Ges. f. Musikforschg., Nr. 6) Kassel u. Basel 1951.
- 2) Vgl. auch Printzens Historische Beschreibung..., Cap. XII, S. 146. J. Gottfr. Walther schreibt in seinem Lexikon über Santi das, was er bei Printz gefunden hat. Gerber bezeichnet ihn in seinem historisch-biographischen Lexikon (Bd. II, 1792) als Kastraten. Eitner gibt im VIII. Band seines Quellenlexikons an, daß S. von 1663(1) bis bis 1670 sächs. Kammermusiker gewesen sei, und be-ruft sich dabei auf das sächs. Staatsarchiv. Nach Nachricht vom sächs. Staatsarchiv in Dresden (vom 26. IX. 1950, Tagebuch Nr. A 1163/ 50) wird der Altist P. S. im Verzeich-der Italiener unter den Musikern, sowohl der Vokalisten als auch der Instrumentalisten, "so bei Ihr. Kurfürstl. Durchlaucht J. Ge-org des Andern, 1613 - 80, in Diensten gestanden", geführt. Seine jährliche Besoldung ist mit 744 Talern angegeben. Er habe bis 1670 in sächsischen Diensten gestanden; das Datum seines Ein-trittes in die Kapelle sei nicht zu ermitteln. (Landeshaupt-archiv Loc. 32 571, wohl auch die Quelle für Eitner, der dort 1890 geforscht hat.) Das von Eitner angegebene Eintrittsdatum von 1663 ist sicher falsch, da Printz den Santi dann nicht in Dresden hätte antreffen können.
- 3) Vgl. Deutsches Städtebuch, Handbuch städtischer Geschichte, Bd. I, Stuttgart und Berlin 1939, S. 645 ff. Ferner: J. S. Mag-nus, a.a.O. und J. G. Worbs, Geschichte der Herrschaften Sorau und Triebel, Sorau 1826.

und Lubsis in nord- südlicher Richtung verlängert, zwischen Bober und Neiße etwa 55 Kilometer genau nördlich von Görlitz in der schmalen Talmulde des Sore- Baches.

Magdeburger Stadtrecht wurde Sorau angeblich schon 1260 verliehen, und seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts tritt es urkundlich als oppidum und civitas auf. Unter der Herrschaft der Promnitz steht Sorau seit 1558, wo Ferdinand I. von Böhmen es an den Bischof Balthasar von Promnitz (1558 -62) verkaufte¹⁾. Seit 1652 ist die Herrschaft, die jetzt unter Siegmund Seifried Freiherrn von Promnitz (1622 -54²⁾) mit dem Erbe der Standesherrschaft Pleß verbunden wird, reichgräflich. Dieser Siegmund Seifried war der Vater des Grafen Erdmann I., dessen Musikdirektor Printz wurde.

Mit seiner Bestellung als Musices Director hatte Printz die höchste für ihn erreichbare Rangstufe innerhalb der musikalisch- ständischen Rangordnung seiner Zeit erreicht. Seine erste Amtshandlung als Hof- Componist war, eine Ode zu Ehren des Fürsten von Liegnitz, der den Grafen von Promnitz in Sorau besuchte, zu komponieren. Den Text dazu verfaßte der dortige Konrektor Fetter³⁾, und Printz "compönrte sie dergestalt, daß er alle Strophen variierte, und nach der neuesten italiänischen Manier setzte, wodurch er sich selbst recommendierte" zumal "bisher nur lauter altväterische Stücke an diesem Orte gemacht worden" (A II, 268). In der Folgezeit bestand sein Dienst als Hofmusiker darin, "Taffel- Musik" zu machen. Es scheint, daß Printz bald das engste Vertrauen seines Herrn erworben hat; er wird sich freilich an diesem Hofe, den man sich nicht allzu glänzend vorstellen darf, durch den Grad seiner Bildung vor seinen Musikerkollegen ausgezeichnet haben. Printz wurde als "Muster- schreiber" ins Feldquartier, zunächst nach Friedeck, geschickt. Damit war die Zeit des geruhsamen, seßhaften Berufslebens vorläufig wieder einmal unterbrochen. Nachdem er mit der Truppe einige Zeit lang Schlesien durchzogen hatte, bekam der Kaiserliche Obrister

1) Vgl. J. G. Worbs, a.a.O., S. 99 ff. (Der Name Promnitz nach dem gleichnamigen Dorfe an der Elbe, westlich von Großenhayn)!

2) Vgl. Worbs, a.a.O., S. 119.

3) Konrektor in Sorau von 1650 bis 63; er ging von da als Pastor nach Sagan. (Vgl. Kirchen- Prediger- und Schulgeschichte der Herrschaften Sorau u. Triebel, größtenteils aus der Hs. d. sel. J. Fr. Conradi..., hrg. von J. G. Worbs, Sorau und Görlitz 1803, SS. 212 u. 292. Nach Jöchers Gelehrtenlex. (II. Bd. S. 590) wurde F. 1669 Pastor primarius in Görlitz und starb, verschiedene gelehrte Schriften hinterlassend, 1694.

Graf Erdmann von Promnitz Order, nach Ungarn zu marschieren. Hier erkrankte Erdmann und starb im Januar 1664, nachdem er noch nach Sorau gebracht worden war. Daß Printz der Tod seines Herrn sehr nahe ging, beweisen die ehrenden Worte, die er ihm in Beiden Lebensläufen widmet. Printz erwähnt in A II (S.272), daß er seinen Herrn, der, wie Magnus¹⁾ berichtet, "zu Geneva" stüdiert hatte, im Winterquartier in Namslau in Schlesien beinahe täglich hinter verschlossenen Türen "in musica arcana informiret". Was unter musica arcana zu verstehen ist, über die Printz auch eine - allerdings ungedruckte und unbekannte - Abhandlung geschrieben hat, dazu gibt eine Bemerkung in Telemanns Autobiographie²⁾ wohl den Schlüssel. Telemann berichtet davon, daß ihn Printz in die Kenntnis einer musikalischen Praxis setzen wollte, mit deren Hilfe man "alle Handlungen eines versandten Ministers, eines Generals etc. nicht allein zu wissen, sondern auch ... ihnen Befehle erteilen" könnte (S.361). Der aufgeklärte Mattheson bemerkt dazu: "Es ist vermutlich ein Stück aus der Cryptographie gewesen, die ihren Nutzen wohl haben kann, und ohne Hexerey zugehet" (ebda.). Für Printz war das, worüber Telemann sich lächelnd erhebt, eine sehr ernste, geheimnisvolle Angelegenheit, und das, was er mit dem Grafen hinter verschlossenen Türen trieb, wohl auch noch etwas mehr als bloße Cryptographie.³⁾ Man wird zu dieser musica arcana alles das zählen dürfen, was Athanasius Kircher im 9. Buche seiner Musurgia⁴⁾, die Printz natürlich kannte, zusammengefaßt hat. Dazu gehören neben der "criptologia musurgica, sive ars stenographica" aber auch die "arcana vis in consono et dissono", die "medicina" wie die "ancamplice consoni et dissoni" und die Lehre von den "instrumentis automaticis". Man wird kaum fehl gehen mit der Annahme, daß hier bei Printz, im ausgehenden 17. Jahrhundert, noch eine Beziehung zu der Bewegung vorhanden ist, die Will Erich Peuckert⁴⁾⁵⁾ mit dem Ausdruck der Zeit "Pansophie" benannt und für die dem 17. Jahrhundert vorausgehende Zeit eingehend beschrieben hat. Diese Bewegung mit ihren Auswirkungen, die bis ins 18. Jahrhundert reichen, einmal weiter zu verfolgen, wäre ein dringendes,

1) A.a.O., S.68.

2) Ebenfalls in Matthesons Ehrenpforte veröffentlicht (a.a.O., S.354 ff.). Die 3 Berichte Telemanns über sein Leben druckte M. Schneider mit einem eingehenden Kommentar in: Denkm.d.Tonk. in Bayern, Bd. XXVIII, Leipzig 1907, S.V ff. Vgl. auch W.Kahl, a.a.O., S.193 ff.

4) Rom 1650, Lib.IX, S.C, 200 ff.

5) Pansophie, Stuttgart 1936.

3) Zu den musikal. Geheimnissen vgl. J. Wurf, 1886. d. Naturgeschichte II. 1919, S. 464 ff.

die Musikforschung wie die Literatur- und Philosophiegeschichte gleichermaßen angehendes Anliegen. Den Jesuiten Athanasius Kircher jedenfalls wird man noch in einem unmittelbaren Bezug zur Pansophie setzen müssen¹⁾. Für Printz hat dieses pansophische Gedankengut freilich kaum mehr zu bedeuten, als daß es neben vielen anderen ihm als Fundgrube für sein vielseitiges Wissen dient, das er naiv-gläubig (man denke an seine Musikgeschichte) sich zunutze macht. Aber er unterscheidet sich in seinem Verhältnis zu diesen damals eigentlich schon sehr unmodernen Dingen sehr wesentlich von moderneren Zeitgenossen: für Mattheson hat das alles keine Geheimnisse mehr (bei Kircher taucht neben arcanus dauernd das Wort prodigiosus auf), es bietet lediglich einige praktisch verwertbare Taschenspielerstückchen, und für den sehr modernen Telemann ist diese Welt völlig abgetan. (Über das Verhältnis von Printz zu Telemann wird noch zu handeln sein).

Nach dem Tode des Grafen Erdmann wurden, wie das damals üblich war, die meisten der Bediensteten des Hofes, darunter auch Printz, entlassen. Bis zum Mai hielt er sich noch in Sorau auf und bekam dann "den 10. May 1664 die Vocation zum Cantorat nach Triebel" (A II, 271). Damit wurde aus dem Hofbediensteten ein Schulmann. Eigentlich bedeutete das, selbst wenn man bedenkt, daß die Verhältnisse am Sorauer Hof damals, vor Erdmann II. (1703-45), gewiß nicht besonders großzügig zu nennen waren, soziologisch betrachtet einen Abstieg. Aber Printz scheint die Muße, die ihm der neue Beruf gab und die ihm Gelegenheit ließ, in Ruhe die Summe aus den Erfahrungen, dem Erlebten und dem Erlernten der hinter ihm liegenden Zeit zu ziehen, höher geschätzt zu haben als die äußere Repräsentation des höfischen Lebens. Jedenfalls zählt er die Zeit in Triebel zu den schönsten Tagen seines Lebens. Mit dem Zeitpunkt, an dem er sein neues Amt antrat, waren die unruhigen Jahre unsteter Wanderungen, zu denen die Zeit seiner Tätigkeit als Musikdirektor des Grafen Erdmann fast auch noch gerechnet werden muß, - war er doch einen guten Teil seiner Dienstzeit unterwegs im Feldquartier - nun endgültig vorüber.

1) Vgl. E. Trunz, Die Erforschung d. deutschen Barockdichtung (Dt. Vierteljahrschrift f. Literatur u. Geistesgesch., Bd. XVIII) 1940, Referatenheft, S. 94.

Die Schulverhältnisse in Triebel entsprechen der Kleinheit des Ortes. Zwei Lehrer hatte die Schule nur, den Cantor und den Auditor¹⁾, und jeder unterrichtete in seinem Hause. Zu ihrer Unterstützung wurde auch der Organist des Ortes noch beigezogen. Der Cantor hatte also all die Aufgaben zu erledigen, die sonst an größeren Schulen dem Rektor obliegen. Dem entsprechend enthält auch die Instruktion des Cantors vom 11. September 1665²⁾ mehr allgemein gehaltene Vorschriften als Angaben über die Gestaltung des Musikunterrichts: sie handelt von den Vorschriften, die Glocken läuten zu lassen, für die Kirchenreinigung Sorge zu tragen, von der Ordnung in der Schule, und in ihrem größten Teil von der Bezahlung für das Glockengeläute, die Funera, Brautmessen in der Stadt und ähnliches mehr.

Die Zeit des Triebeler Schuldienstes, die nur ein Jahr währte, rechnet Printz zur glücklichsten seines Lebens. Seinem empfindlichen, mißtrauischen Wesen tat es wohl, hier von allen Seiten, vom Adel wie von den Bürgern, freundliches Entgegenkommen und neidlose Anerkennung zu erleben. In Triebel war es, wo Printz die Tochter Euphrosyne des Sorauer Apothekers Joachim Müller (das kleine Triebel liegt nur etwa 20 Kilometer westlich von Sorau und gehört mit Sorau seit 1558 zur Promnitzschen Herrschaft³⁾), bei dem er vor seiner Feldzugsperiode gewohnt hatte, heiratete: der deutlichste Ausdruck dafür, daß nun ein neuer Abschnitt seines Lebens, der bürgerlicher Sesshaftigkeit, begonnen hatte. Aus der Ehe gingen acht Kinder hervor, von denen aber nur vier, "ein Sohn [Christoph Peregrinus], und drei Töchter die andern überlebt haben" (A II, 272).

Die Zeit von Triebel endete mit Printzens Berufung zum Cantor von Sorau im Mai 1665⁴⁾ und damit seiner Rückkehr an diesen Ort. Er selbst kommentiert diese Berufung mit der bitteren Feststellung: "Und hiermit hatte mein vergnügtes Leben und meine guten Tage ein Ende" (A II, 272).

In Sorau verbrachte Printz den letzten und größten Teil seines

-
- 1) Vgl. E. Zuchhold, Das Kirchen- und Schulwesen in Triebel (Niederlaus. Mittheilungen, Zeitschrift d. Niederlaus. Ges. f. Anthropologie u. Altertumskunde, Bd. VI, Heft III), Guben 1899, S. 283.
 - 2) Abgedruckt bei Zuchhold, S. 183 ff.
 - 3) J. G. Worbs, a. a. O., S. 99.
 - 4) In A I, S. 221, heißt es irrtümlich 1664.

Lebens, hier verfaßte er seine zahlreichen theoretischen Schriften und Romane. Das mag eine etwas eingehendere Beschäftigung mit den Sorauer Kirchen- und Schulverhältnissen rechtfertigen.

Die Schule, an der Printz einmal Cantor werden sollte, stand von ihrer Gründung an in einer evangelischen Tradition. Die sogenannte "große Schule" wurde 1544 erbaut¹⁾, also genau 20 Jahre, nachdem (1524) der erste lutherische Geistliche, Georg Nigrinus, in Sorau eingezogen war und dort nach der Görlitzer Kirchenordnung seinen Gottesdienst gestaltet hatte, wenngleich damals mit Rücksicht auf die noch unentschlossene Haltung der Herrschaft "noch etliche päpstliche und abergläubische Kirchengepränge"²⁾ beibehalten wurden. Nachfolger des Nigrinus war seit 1528 Leonhard Kretzschmar, der auf Anordnung von "Ihrer fürstl. Gn. Fr. Ursula, Herzogin von Münsterberg [Gemahlin des Hieronymus von Bieberstein], ... die aber die Lutherische Religion festhielt, das Wort Gottes seiner Gemeine Jesu reiner vortragen mußte"³⁾. Im Jahre 1544, eben dem Jahre des Schulbaues, "war durch göttliche Hilfe Luthers Catechismus eingeführt. Die päpstlichen Creuel wurden fast gänzlich abgeschafft"⁴⁾.

Die Schule war damals eng mit der Stadtkirche verbunden⁵⁾, wofür es bezeichnend ist, daß Schulordnung wie Kirchenordnung nach Görlitzer Muster gehandhabt wurden.

Seit 1565 lehrten an der Schule, die durch Balthasar von Promnitz zum Lyceum erhoben worden war, fünf Schulkollegen: der Rector, der Conrector, der Cantor, der Signator und ein Auditor⁶⁾. Eine ausführliche Schulordnung erließ Heinrich Anshelm I. von Promnitz (1593-1622) im Jahre 1608. Nach dem dreißigjährigen Kriege wurde

-
- 1) Vgl. Conradi-Worbs, a.a.O., S.267 ff. Seit 1503 hatte die Sorauer Schule bereits einen Baccalaureus, seit 1538 auch einen "gelehrten Rector", mit dem Cantor unterrichteten also bis 1665 3 "Schulfürsten", wozu noch 2 "Adjuvanten" (Schüler) kamen. Das Muster war die Schule von Görlitz.
 - 2) Vgl. Conradi-Worbs, S.17, ferner auch: J.G.Worbs, a.a.O., S.94. Die schwankende Haltung der Promnitze in Dingen der Religion wurde beinahe zur Tradition. Obwohl zu den Gedanken des Lutherums hinneigend, behielt die Herrschaft aus politischen Rücksichten den katholischen Glauben offiziell bei. Erdmann I. (gest. 1664), der Protestant war, trat 1661 wieder zum Katholizismus über (Conradi-Worbs, S.122 u.S.185). Nach 1700 zeigte man sich pietistischen Strömungen zugänglich; Erdmann II. stand mit Zinzendorf in Verbindung (ebda., S.186).
 - 3) J.S.Magnus, a.a.O., S.23.
 - 4) Ebda.
 - 5) Conradi-Worbs, S.268.
 - 6) R.Vormbaum, Evangelische Schulordnungen, II, Die evang.Schulordnungen d.17.Jhats., Gütersloh 1863, S.393.

sie 1650 erneuert und erweitert durch Sigismund Seyfried von Promnitz (1622-1654). Sie war gültig zu der Zeit, als Printz das Cantorenamt innehatte, und gibt uns einigen Aufschluß über seine Tätigkeit und seinen Aufgabenkreis als dritter Schulkollege¹⁾. Unterrichtet wurde in Sorau an den sechs Wochentagen in allen fünf Klassen morgens von 6-9 Uhr und nachmittags von 12-3 Uhr, (sonnabends von 1-3 Uhr). Dazu kamen an Sonntagen für die Schüler der unteren Klassen die "Conciones sacrae" in der Schule (morgens von 7-8 Uhr), und nachmittags für alle Schüler Unterricht im Katechismus. ("Ad catechismi recitationem in Templo convenient omnes"). Der Musikunterricht setzte in der zweituntersten Klasse, der Quarta, ein, und zwar sind dafür die üblichen Stunden von 12-1 Uhr vorgesehen. Montags und dienstags unterrichtet der Cantor die vier obersten Klassen in der Musica theoretica, donnerstags und freitags in der Musica practica.

Ein besonderer Abschnitt der Schulordnung ist den Schülern gewidmet, die durch die Musik ihren Lebensunterhalt verdienen. Zu ihnen gehören einmal die Kurrendesänger, hier "Currentes" oder "Currendarii"²⁾, auch "Melici" genannt, und die Angehörigen des eigentlichen Schulchores, die "Symphoniaci". Die Namen Melici und Symphoniaci kennzeichnen scharf die Aufgaben dieser verschiedenen Chöre. Die Kurrendesänger pflegen vorwiegend den einstimmigen Gesang, während den Symphoniacis der figurale, mehrstimmige Gesang vorbehalten bleibt.³⁾ Der größte Teil des Abschnittes über diese beiden Chöre enthält disciplinarische und organisatorische Vorschriften. In allen Angelegenheiten der Ordnung und der äußeren Verwaltung unterstehen Kurrende und Figuralchor dem Rektor und ausdrücklich nicht dem Cantor. Der Rektor ernennt auch den "Praefectus chori". Die bei Gastmählern, Beerdigungen, Hochzeiten, beim bestellten Hymnensingen und ähnlichen Gelegenheiten eingesammelten Gelder werden vom Rektor, Conrektor und Cantor und dem "Ecclesiae ministro" verwaltet und an die Schüler verteilt.

1) Abgedruckt bei Vormbaum, a.a.O., S.393 ff.

2) Von corradere-zusammenkratzen, erbetteln. (Vgl. W. Gurlitt, Musik und Rhetorik, Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit (Helicon, Revue internationale des Problèmes généraux de la Littérature, Tome V, Fasc.1-3), Amsterdam, Bäle, Anvers 1944, S.71.)

3) Vgl. Gg. Schünemann, Gesch.d.dt.Schulmusik (Hdb.d.Musikerziehung), Leipzig 1928, S.126 ff., und S.201. Vgl. auch P. Epstein, Der Schulchor vom 16.Jhdt. bis zur Gegenwart (Musikpädagogische Bibliothek, hrsg.v. L.Kestenberg, Heft 5), Leipzig 1929, S.42 ff.

Mit der Erteilung des Musikunterrichtes und der musikalischen Oberaufsicht über Kurrende und Schulchor (worunter ja die Sorge um die gesamte gottesdienstliche Musik fällt) ist aber der Aufgabenkreis des Cantors noch nicht umschrieben. Die Tertianer lehrt er montags und donnerstags von 7-8 Uhr ein "pensum etymologicum", dienstags um die gleiche Zeit die "generalia prosodicae", welche, da sie die gesamte antike Verslehre zum Gegenstand haben, immerhin in enger Beziehung zur Musik stehen. Donnerstags und freitags liest er mit Quartanern und Tertianern kleinere Briefe Ciceros. Samstags in der ersten Stunde nach dem Gebet hat er in der Quarta und der Tertia etymologische, syntaktische und prosodische Probleme aus dem "Versus Evangelicus des Hermannus" zu behandeln, montags, dienstags und freitags am Nachmittag die Tertianer in den Anfangsgründen des Rhenius (Grammatik) zu unterweisen und gleichzeitig die Quartaner den Donat zu lehren. Erst die Entwicklung des Neuhumanismus brachte es mit sich, daß der Musiklehrer als der Lehrer eines speziellen, "technischen" Faches, aus dem Gesamtgefüge des Unterrichts herausgenommen, eine Sonderstellung einnimmt.

Die Jahre in Sorau, wo Printz sein Leben beschließen sollte, machen die Zeit des fruchtbarsten Schaffens aus; aber sie gehören nicht zu seinen glücklichsten Jahren. Das, was er in Triebel in so reichem Maße besessen zu haben scheint, die Anerkennung von Mitbürgern und Vorgesetzten, hat sein feines, empfindsames Gemüt in Sorau vermißt. Die Einzelheiten, die ihm in Sorau das Leben so schwer machten, daß sein "vergnühtes Leben" und seine "guten Tage ein Ende" hatten, sobald er nach Sorau übersiedelte, hat Christopherus Printz aus dem Lebensbericht seines Vaters heraus gestrichen. Er begnügt sich mit der Andeutung der "vor Gott unverantwortlichen Verdrießlichkeiten, welche ihm sowohl von Befehlenden als Mit-Collegen und andern angethan worden", und mit der Bemerkung, "er sey ein Ziel aller Verfolgungspfeile" gewesen. Als Printz sein Schulamt in Sorau antrat, war Rektor ein Georg Hase (Lagisius), der bis dahin auch das Amt des Cantors mitversorgt hatte. Es ist nur zu natürlich, daß es hier, wenn man Printzens eifriges Temperament in Rechnung stellt, Anlaß zu kleineren beruflichen Reibungen gab, zumal Hase noch Privatunterricht in der Musik erteilte und, wie Conradi-Worbs¹⁾ berichten, in der Musik, besonders im Singen, Streit mit dem Cantor suchte.

1) A.a.O., S.275 f.

Hases Nachfolger Weisbaeck (1672-74), M.Ludwig Lucius (1675-79) und M.Daniel Parochitius (1679-82) waren protestantische Flüchtlinge aus Ungarn¹⁾. Über ihr und ihrer Nachfolger, Tobias Rösner (1678 Conrektor, 1682-1707 Rektor) und M.Daniel Bartsch (1707-11), Verhältnis zu Printz ist nichts überliefert.

Johann Salomo Henkel, der Bartsch im Amte folgte und schon seit 1707 Conrektor war, scheint Printz das Leben noch einmal recht schwer gemacht zu haben: "Er verklagte Printz öffentlich, entzog ihm einige Einkünfte, und gelang doch, von einigen Mächtigen begünstigt...zum Rectorat. Seine Collegen drückte und kränkte er, erhielt aber dem ohngeachtet zuerst den Nachmittagsklingelbeutel an allen Festtagen. Mit Streit erlangte er die Beschwerde, daß die Leichengelder an ihn ausgezahlt werden mußten, und er Oberaufseher des Singe-Chores wurde. Doch verlor er den sonstigen Antheil von den Trauungen und Taufmessen, die nun der Cantor allein erhielt"²⁾. Die Erbitterung Printzens über d^rartige Eingriffe in seine Rechte als Cantor sind verständlich, zumal diese "Akzidentien" (man denke an den berühmt gewordenen Brief des Cantors Bach an seinen Jugendfreund Erdmann) einen beträchtlichen Anteil des Cantorengeltes werden ausgemacht haben. Dem letzten Rektor zu Printzens Amtszeit, Johann Gottfried Zeiske, wird nachgerühmt, daß er der Schule neue Auftriebe gegeben habe.

Im Jahre 1682 wird Printz durch Balthasar Erdmann (1678-1703) die Direction der/gräflichen Capelle aufgetragen (A II, 274); er besorgte dieses Hofamt neben dem Cantorat bis zu seinem Tode.

In seiner Sorauer Zeit begegnete Printz zwei der bekannten zeitgenössischen Komponisten. Im Jahre 1666 lernte er Andreas Hammer Schmid persönlich kennen, und ins Jahr 1704 fällt die bedeutsame Begegnung mit Georg Philipp Telemann, der in diesem Jahr als Kapellmeister nach Sorau berufen wurde, wovon er in seiner Selbstbiographie³⁾ berichtet, daß ihm "das glänzende Wesen dieses auf fürstlichem Fuß neueingerichteten Hofes" zu "feurigen Unternehmungen, besonders in Instrumentalsachen", angeregt habe⁴⁾. Die

1) Conradi-Worbs, a.a.O., S.275 f.

2) Ders., S.278.

3) Matthesons Grundlage einer Ehrenpforte, a.a.O., S.359 ff.

4) Ebda., S.361. Durch den Grafen Erdmann II. (1703-45), (nach Worbs, S.127), der in Frankreich den französischen Geschmack schätzen gelernt hatte, wurde T. auf die französische Instrumentalmusik eines Lully und eines André Campra (1660-1744) aufmerksam, deren Schreibweise er in 200 Ouvertüren (Suiten) nachzuzahlen suchte. (Vgl.E.Valentin, G.Ph.Telemann, 2.Aufl., Hameln 1947, S.25).

Tatsache, daß Printz in seinem Lebensbericht den Telemanns überhaupt nicht erwähnt, läßt den Schluß zu, daß beider Verhältnis zueinander zum wenigsten nicht besonders freundschaftlich gewesen sei. Möglicherweise hat sich Printz in seinen Notizen nicht gerade freundlich über Telemann ausgelassen, und das könnte dann seinen Sohn veranlaßt haben, die Bemerkungen zu streichen, um den berühmten Zeitgenossen nicht zu beleidigen. Eiehn äußeren Anlaß zu einem mindestens kühlen Verhältnis braucht man nicht erst zu konstruieren. Es liegt nahe, daß Printz, der lange Zeit der höchstgestellte Musiker des Hofes, überhaupt Soraus, gewesen war, sich nicht besonders darüber gefreut haben mag, wenn ihm in dem rund vierzig Jahre jüngeren Telemann ein Capellmeister vorgesetzt wurde, der ihn dazu noch an musikalisch-schöpferischer Kraft weit überragte¹⁾. Vielleicht liegen die Gründe für eine (immerhin nur vermutete) Mißstimmung²⁾ zwischen beiden aber auch tiefer. Telemann, der sich seiner Begegnung mit Printz sehr genau erinnert, berichtet von einer musikalischen Auseinandersetzung mit Printz, bei der dieser "einen Heraclitum", Telemann "einen Democritum" vorstellte; das heißt: während Printz sich über die melodischen Ausschweifungen der "itzigen melodischen Setzer" beklagte, belachte Telemann, selbst ein klarer Vertreter dieser modernen Schreibweise, "die melodischen Künsteleien der Alten". Telemanns spöttisches Urteil über Printzes geheimnisvolle cryptographische Künste, die wir in Verbindung mit der "musica arcana" brachten³⁾, liegt genau auf der gleichen Ebene. Telemanns Aussage ist geeignet, ein klärendes Licht auf die beiden handelnden Personen und die durch sie vertretenen Generationen zu werfen, darüber hinaus aber auch bezeichnet sie die musikgeschichtliche Situation der Zeit, die beide, Telemann wie Printz, jeder auf seine Weise verkörpern.

- 1) Daß das Amt eines Capell- oder Musikdirektors, wie Printz es inne hatte, geringer war als das des Capellmeisters, betont Mattheson (a.a.O., S. 369, Anm. XX) ausdrücklich. Man vergleiche auch den Vorbericht zur Ehrenpforte, S. XXXII u. XXXIV, wo M. schreibt, daß der, der es nicht gleich zu einem Capellmeister bringe, sich dann eben Musikdirektor nenne.
- 2) Es besteht jedenfalls kein Anlaß, ein freundschaftliches Verhältnis anzunehmen, wie Riemann in seinem Lexikon (1919, hrsg. von A. Einstein, S. 1180) und E. Valentin (G. Ph. Telemann, Burg b. Magdeburg 1931, S. 21) es tun. Valentin macht sich die Sicht Telemanns ganz zu eigen und bezeichnet Printz als einen "seltsamen Schwarzkünstler" (a.a.O.). In der zweiten Auflage seines Buches nennt er ihn etwas vorsichtiger einen "seltsamen Schwärmer" (S. 24).
- 3) S. o., S. 31.

Telemann ist der typische Vertreter jener Übergangszeit, in der die beginnende Auflösung des barocken zum galanten Stil hin unverkennbar ist. (Man denke nur an seine Concerti im italienischen Stil und an seine Sing-, Spiel- und Generalbaßübungen von 1734¹⁾). Erich Valentin²⁾ nennt ihn gar einen Wegbereiter der Klassik. Ihm stehen in demselben Maße alle nationalen Stile, der italienische, der französische, sogar der polnische³⁾ zur Verfügung; ebenso die streng gefügte Satzweise der "Alten", über die er aber auch spötteln kann, wie die moderne "melodische" Schreibweise. Dem vierzig Jahre Älteren Printz ist diese Welt, die sich ihm in Telemann offenbart, wenn nicht unbekannt - hatte er sich doch selbst schon in der "neuesten italiänischen Manier", die so "lieblich in das Gehör fiel", versucht - so doch im Innersten fremd geblieben. Und es ist bezeichnend für seine Einstellung, daß er im Alter (das Gespräch mit Telemann wird im Jahre 1707 oder 08 liegen) diese neue Manier verurteilt, und sich auf die Überlieferungen besinnt, die seine musikalische Entwicklung bestimmt hatten; ein Vorgang, der bei allen Musikern, die grundsätzlich mehr rückwärts als vorwärts gewandt sind, mit beinahe gesetzmäßiger Regelmäßigkeit zu beobachten ist. Es ist bedauerlich, daß es nicht möglich ist, an Hand von Printzens Kompositionen seine musikalische Haltung, wie sie sich in dem Gespräch mit Telemann offenbart, an den Quellen zu überprüfen.

Aus den letzten Jahren seines Lebens hat die vorsichtige Hand des Sohnes im Lebensbericht des Vaters nur einige, für uns belanglose Einzelheiten stehen gelassen. Printzens Aufzeichnungen schließen mit einer Beschwerde über die hohen Steuern, die man 1711 von ihm gefordert habe. Sein Sohn meldet noch seinen Tod am 13. Oktober 1717, der den Sechundsiebzigjährigen im zweiundfünfzigsten Jahre seines Sorauer Schulamtes traf.

Die achtunggebietende Liste mit den zweiundzwanzig Nummern seiner gedruckten und ungedruckten Schriften, die alle während seiner Sorauer Amtstätigkeit (nach 1666) entstanden sind, gibt eine Vorstellung von dem Fleiße dieses Schulmannes, der, wie er schreibt, immerhin täglich wenigstens sieben Stunden für seine Amtsverrichtungen benötigte, aber außerdem noch Zeit fand, die Hauptwerke der

1) Vgl. M. Bukofzer, Music in the Baroque Era, New York 1947, S. 314.

2) 1. Aufl. 1931, S. 48.

3) Vgl. seine Autobiographie, a. a. O., S. 360.

Musiktheorie der Zeit durchzuarbeiten und auszuziehen und, was er verschweigt, fünf Romane zu schreiben.

So stellt sich der Lebensgang des Wolfgang Caspar Printz dar als der eines Musikers, der, wie so viele seiner Berufs- und Zeitgenossen, soweit sie nicht aus Musikerfamilien stammen, zunächst gar nicht auf den Musikerberuf zusteuerte; bei Printz war die Entscheidung, Musiker zu werden, sogar eher eine, durch die Ungunst der Verhältnisse ihm aufgezwungene, Notlösung. Printz ist ein Musiker, der sich eine umfassende Bildung auf der Universität aneignete, der in allen musikalischen Ständen seiner Zeit zuhause war (ein Spätzeitmerkmal!), der die Tätigkeit des Städtpfeifers ebenso kennt wie die des fürstlichen Kapellsängers, die des gräflichen Musikdirektors neben der des Cantors ausübt, und dessen vielseitige Begabung ihren Niederschlag findet in einer großen Zahl von teils methodischen, theoretischen, teils historischen, teils didaktischen Schriften (auch die Romane gehören bis zu einem gewissen Grade hierher), die zu untersuchen die Aufgabe des folgenden Teils dieser Arbeit sein soll.

Der Theoretiker Printz

In der neueren Musikwissenschaftlichen Literatur hat man Wolfgang Caspar Printz zusammen mit Athanasius Kircher als Vertreter einer Gruppe von Musiktheoretikern, "die im Geiste Kirchers das Heil der Musik in der Vergangenheit sahen"¹⁾, abgestempelt. Im Gegensatz dazu stellte man den Theoretiker Mattheson und die interessante Figur des Dichter-Musikers Johann Beer, an dessen Persönlichkeit "das erstmalige Auftreten des Phänomens Künstlertum, autonome Seelenverfassung und Lebensform, in dem Sinne, wie sie in bewußtem Gegensatz zu Bürgertum und Akademikertum bekannt ist"²⁾, bemerkt wurde. Die Gegenüberstellung Beer-Printz liegt bei der, auf persönlichen Ausfällen Beers beruhenden, Gegnerschaft der beiden sehr nahe³⁾. Wie sehr aber diese Festlegung auf einen "mittelalterlichen" und einen "neuzeitlichen" Typus in dieser Zeit, nur halbe Wahrheit sein kann, ergibt sich schon aus der vom gleichen Verfasser angestellten Überlegung, daß sogar der eine Generation später als Printz geborene Mattheson, den Krause als den Typus des vorwärts orientierten Theoretikers ansieht⁴⁾, "seine Bindung an die Traditionen des 17. Jahrhunderts doch nie ganz hat überwinden können"⁵⁾. Es gilt doch wohl für Theorie und Praxis in allen Zeiten ganz allgemein, daß die Tradition in gleichem Maße Basis wie auch Abstoßfläche für das Neue ist. Das Nebeneinander von Altem und Neuem, unter Umständen in ein und derselben Person, ist für das 17. Jahrhundert kennzeichnend, besonders für die Lebenszeit Printzens, der generationsmäßig genau zwischen dem 1602 geborenen Kircher und dem 1681 geborenen Mattheson steht. Krause hat sich zu dieser Festlegung Printzens als altertümlich offenbar durch dessen vielberufene Abhängigkeit von Kircher verleiten lassen, die aber wesentlich nur für Printzens Musikgeschichte

- 1) H. Krause, Johann Beer, Zur Musikauffassung im 17. Jhd. Diss. Leipzig 1935. Besonders S. 84.
- 2) Ebda. S. 1. Vgl. auch R. Alewyn, a. a. O., S. 129.
- 3) Ders., S. 96.
- 4) H. Krause, a. a. O., S. 3.
- 5) Ders., S. 85.

gilt, sicher das bekannteste, aber ebenso sicher nicht das bedeutendste Werk unter seinen zahlreichen theoretischen Schriften. Vielleicht hat Krause sich auch dem Urteil von E. Schmitz angeschlossen, dessen Studie bei aller Verdienstlichkeit, zumal für die Zuweisung der anonymen Romane, Prinz nicht gerecht wird, wenn es dort beispielshalber heißt: "In der Taktlehre ist Prinz ebenfalls ein Anhänger des Alten"¹⁾.

Im Grunde sind zwei Figuren wie Prinz und Beer, mögen sie auch Zeitgenossen sein, gar nicht miteinander vergleichbar. Nicht, weil der eine vorwärts, der andere rückwärts gerichtet war, sondern weil beide in zwei völlig verschiedenen geistigen Bereichen existierten, weil Beer Künstler war (in einem ganz präzisen, neuzeitlichen Sinne), Prinz aber alles andere als das. Für Beer lag das Zentrum seines geistigen Schaffens im Künstlerischen: das, was seiner Persönlichkeit Geltung über seine Zeit hinaus verschaffte, sind seine Romane, um deren willen ihm Alwyn, der ihn eigentlich erst wieder entdeckt hat, den Titel des grössten österreichischen Dichters zwischen Walter und Grillparzer verliehen hat²⁾. Die theoretischen Schriften stehen daneben am Rande. "Sie sind weder aus innerem theoretischem Erkenntnisdrang, noch aus äußerlichem Meinungsbedürfnis geboren"³⁾.

(Das erklärt, daß seine hier niedergelegten Meinungen gar nicht so unbedingt und eindeutig "modern" sind. Den Begriff Solmisation stellt er keineswegs weit zurück, wie das A. Werner behauptet⁴⁾. Im 31. Kapitel seiner musicalischen Discourse⁵⁾ läßt er die Voces noch ausdrücklich neben den neuen Buchstaben gelten. Und ist nicht das starke 47. Kapitel, sein Hymnus auf den Tact, die Proportion und die Mensur, eine Klage um die mit der neuen Musik verlorengegangene Selbstverständlichkeit der festen Ordnung mensuraler Rhythmik?⁵⁾

Gerade umgekehrt liegen die Dinge bei Prinz. Auch er hat Romane geschrieben:

-
- 1) E. Schmitz, Studien über W.C. Prinz als Musikschriftsteller (Monatshefte für Musikgesch., 36. Jgg.), Leipzig 1904, S. 118.
 - 2) A.a.O., S. 116.
 - 3) H. Krause, a.a.O., S. 52.
 - 4) Art. Beer (Musik in Gesch. u. Gegenwart, I), Sp. 1508.
 - 5) Nürnberg 1719 (entstanden kurz nach 1679).

1. Guldner Händ, 1675
Ander Theil, 1676,
2. Vertheidigung des löblichen Schneiderhandwercks, 1745
(nach Alewyn vordatiert, entstanden wohl kurz nach 1681),
3. Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte Musicus instrumentalis, von Cotala, dem Kunst-Pfeiffer-Gesellen, 1690,
Der wohl geplagte, doch nicht verzagte Musicus instr. von Cotala, dem Kunst-Pfeiffer-Gesellen, 1772
(fast wörtlich übereinstimmend mit der Ausgabe von 1690),
4. Musicus magnanimus, oder Pancalus, der großmüthige Musicant, von Mimero, 1691,
5. Musicus curiosus, oder Battalus, der vorwitzige Musicant, von Mimero, 1691.

Aber diese Werke liegen für Prints durchaus am Rande seines Gesamtwerkes, "er schrieb sie um der Ehre seines Standes willen, wider die von den Bierfiedlern verfaßten Schriften, da er durch diese das Ansehen der Stadt-Musici, Cantoren und Organisten gefährdet sieht" ¹⁾. Die "Vertheidigung des löblichen Schneiderhandwercks" verdankt ihr Entstehen Beers "Narrenspital," gegen das sie gerichtet ist ²⁾.

Zentral liegen für Prints nur die theoretischen Werke, wie er überhaupt vorwaltend ein theoretischer Geist war. Rein theoretische Werke sind allerdings nur das Compendium musicum von 1668 und die Exercitationes Musicae theoretico-practicae von 1689. Die anderen Schriften sind Schul- und Lehrbücher für die Praxis, und der Phrynis oder Satyrische Componist steht auf der Grenze zwischen satyrischem Roman und Lehrwerk. Das bedeutendste - und gleichzeitig unbekannteste von allen - ist, neben dem Phrynis, der aber nur Anregungen aus dem frühen Compendium empfängt und ausarbeitet, eben dieses seltene Compendium musicae von 1668 ³⁾. Es verdankt keinem äußeren Anlaß ~~sein Entstehen,~~

1) H. Krause, a.a.O., S. 46.

2) H. Alewyn, a.a.O., S. 88. Zu Printsens Romanen vgl. ferner: H. Fr. Menck, Der Musiker im Roman (Beitr. z. neueren Literaturgesch., Heft XVIII), Heidelberg 1931, S. 29 ff., u. E. Schmitz, a.a.O., S. 103 ff.

3) Mir stand eine Photokopie des Werkes, von dem bisher nur ein Exemplar bekannt ist, aus dem Besitze von Herrn Prof. Dr. W. Gurlitt zur Verfügung.

es verdankt wahrhaft "innerem theoretischem Erkenntnisdrang" sein Entstehen, der es Printz möglich machte, an einer Seite des Gefüges der Musik seiner Zeit, an der Rhythmik, das bestimmend Neue zu finden, es zu formulieren und kraft seiner großen Begabung zum Systematischen in ein theoretisches System von origineller und fester Struktur einzubauen. Die Erkenntnisse zur musikalischen Rhythmik machen Printzens Bedeutung als Theoretiker aus. Sie waren der eigentliche Anlaß zu dieser Studie, und ihnen gilt der folgende Abschnitt der Arbeit.

Die Darstellung von Printzens Rhythmiklehre wird dabei folgenden Weg gehen müssen: Vor der Behandlung der Printzschen Werke¹⁾ sei der seitliche Hintergrund, von dem sich Printzens Lehre abhebt, untersucht. In kürzerer Form soll also das Ergebnis der Untersuchung früherer Theoretiker etwa vom Anfange des Jahrhunderts an bis zu Printz hin mitgeteilt werden. Aus der großen Zahl wurden als besonders charakteristisch die von Printz bekannten theoretischen Werke von Praetorius, Descartes und Mer-senne ausgewählt. Dieser Gang der Untersuchung bringt es mit sich, daß vieles Grundsätzliche schon beim ersten Auftauchen der als wesentlich erkannten Phänomene abgehandelt wird. Bei der Behandlung der Printzschen Rhythmuslehre selbst werden diese Erscheinungen - soweit sie dort auftauchen - dann nicht noch einmal in demselben Umfange interpretiert, auf die Gefahr hin, daß dadurch das Schwergewicht der Arbeit scheinbar von Printz wegrückt. Das bei der Behandlung von Praetorius, Descartes und Mer-senne zur Bedeutung gewisser, auch bei Printz erscheinender Fakten Gesagte, gilt unausgesprochen jeweils auch dann, wenn diese bei Printz auftreten.

1) Die beigezogenen Printzschen Werke werden unter folgenden Abkürzungen zitiert:

- Comp.68 = Compendium musicae, Guben 1668
- Comp.89 = Compendium musicae signatoriae et modulato-
riae vocalis, Dresden 1689
- Mus.mod. = Musica modulatoria vocalis, Schweidnitz 1678
- Phryn. = Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Com-
ponist, I-III, Dresden u. Leipzig 1696:

Der Rhythmus in der Musiktheorie von Anfang des 17. Jahrhunderts
bis auf Printz

Michael Praetorius

Die am Anfang des Jahrhunderts stehende und bis zu dessen Ende Einfluß nehmende Persönlichkeit des Michael Praetorius sei hier zunächst auf Aussagen über den Rhythmus hin untersucht. Nun kommen allerdings im ganzen III. Bande seines Syntagma musicum, der hier in Frage kommenden Quelle, die Worte Rhythmus und Rhythmik nicht vor. Auch die bei Printz geläufige Bezeichnung musica rhythmica gibt es noch nicht. Die wichtigsten Antworten auf die Frage nach der sinnvollen Ordnung des zeitlichen musikalischen Verlaufs, also dem, was heute gemeinhin unter Rhythmus verstanden wird, erteilt Praetorius im VII. Capitel des II. Teiles seines genannten Buches, das folgende Überschrift trägt: "De tactu, seu Notarum Mensura; (Italis Battuta) et Signis"¹⁾. Wie man sieht, ist dieser tactus von unserem modernen Taktbegriff durchaus zu unterscheiden. Wie aus der Überschrift hervorgeht, ist tactus gleichzusetzen mit Notarum mensura, mit den "Maße der Noten". Noch Walther schreibt in seinem Lexikon, das, obwohl schon am Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts stehend, noch einmal die Erkenntnisse der Musiktheorie des vergangenen 17. zusammenfassend wiedergibt: "Mensura - der Tact, oder vielmehr die Ausmessung der Noten und Pausen"²⁾ und entsprechend heißt es dort unter "Tact": "Die Abmessung der Zeit; und Musiknoten"³⁾. Diese Erklärung des Tactus-Begriffes entspricht ganz seiner Herkunft aus der Praxis der mensuralen Musik, in der der tactus der durch Nieder- und Aufschlag der Hand bemessene Ablauf der Zeit ist. (Das gilt noch durchweg für das ganze 17. Jahrhundert, wofür ein wahllos aus dessen Ende herausgegriffenes Beispiel Zeugnis ablegen möge: Bei Quirsfeld ist der Tact "eine Bewegung mit der Hand, und bestehet im Niederschlagen und Aufheben, nach welcher die Noten und der Gesang abgemessen wird"⁴⁾).

- 1) M. Praetorius, Syntagma musicum, Thom. III, Wolfenbüttel 1619 (Neudruck von E. Bernoulli), Leipzig 1916, S. 48 ff.
- 2) Joh. Gottfr. Walther, Musicalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 398.
- 3) Ebda. S. 592.
- 4) Joh. Quirsfeld, Breviarium musicum, 2. Aufl., Dresden 1688, Cap. II, Punctum VI, p. 15.

Um es zu wiederholen: Tactus bedeutet zunächst das Maß für die zeitliche Dauer von Noten und Pausen. Die äußere Markierung dieser Dauer geschieht durch Heben und Senken der Hand. Nicht durch beliebig viele Hebungen und Senkungen, sondern durch eine Hebung und eine Senkung. Das Zeitmaß des tactus ist also genau bestimmt.

An einer Stelle scheint Praetorius den alten Tactus-Begriff zugunsten eines neuen, akzentuierenden Gruppentaktes verlassen zu wollen: dort, wo er die berühmten "Strichlin" zwischen die Takte textloser Symphonien setzt, um sie voneinander zu scheiden. Über den Zweck dieser Einrichtung, von der er in seiner "Terpsichore" ¹⁾ (1612) Gebrauch macht, äußert er sich zweimal. Zunächst in der Vorrede zu dem genannten, Tanzsätze enthaltenden Werk, dann in seinem Syntagma musicum ²⁾. Die genaueren Angaben entnehmen wir der Terpsichore-Vorrede (Punkt X), die ihrer Wichtigkeit wegen hier wiedergegeben seien:

"Von den kurtzen Strichlin, damit die Tact in den Couranten unterschieden werden.

So hab ich in den Sexduplen 6/1 welche etwas schwehr seyn, Strichlein darunter gemacht; lange und kurtze darumb, daß zwischen den beyden langen Strichlein es nach dem aequali Tactu muß mensurirt werden, am langen Strichlein in depressione, und am kurtzen, in elevatione tactus. Wil man aber iuxta inaequalem tactum, nach der sesquialtera mensuriren, so ist zwischen jedem Strichlin, es sey lang oder kurtz, ein Tact begriffen. Welches ein jeder selbst leichtlich sehen und merken kan. Aber alsdan ist die vielfältige auf- und niederbewegung der Handt beschwehrlich, und anzusehen verdriesslich".

Günter Oberst, der Herausgeber des Bandes, hat das im Sinne eines akzentuierenden Gruppentaktes deuten wollen ³⁾. Eine solche Deutung liegt insofern nahe, als diese Striche bei den Tanzsätzen, in deren Natur es liegt, daß ihre einzelnen Glieder sich nach regelmäßig wiederkehrenden Schwerpunkten gruppieren, (ohne daß diese Schwerpunkte allerdings durch Taktstriche äußerlich

1) Bd. XV der Gesamtausgabe (hrsg. v. G. Oberst), Wolfenbüttel-Berlin 1929. Auch in der Vokalmusik hat Praet. die Strichlin stellenweise verwendet. (Vgl. G. Schünemann, Gesch. d. Dirigierens (Kl. Handb. d. Musikgesch. nach Gattungen, hrsg. v. H. Kretzschmar, Bd. X), Leipzig 1913, S. 72). In der Vorrede zur Polyhymnia - Caduceatrix (Pkt. XII) stellte er fest, daß der Corrector sie in den proportionibus einzuzuzeichnen vergessen habe. (Vgl. GA., Bd. XVII, hrsg. v. W. Gurlitt), Wolfenb.-Berl. 1930, S. 216

2) A. a. O., Bd. III, 2, S. 45.

3) Vgl. seinen Revisionsbericht zu der Terpsichore, Pkt. II a.

gekennzeichnet sein müssen), wirklich meistens vor Taktschwerpunkten im modernen Sinne sich befinden. Meistens, aber nicht immer, wie ein Beispiel zeigen wird.

In der Vorrede zur Terpsichore (S.XI) handelt der Punkt VI davon, wie die Tänze, im besonderen aber der Branle gay zu taktieren und zu mensurieren seien. Praetorius geht dabei davon aus, daß dieser französische Tanz von den "Musicis gallis" so gesetzt würde, "daß man ihn auf dreyerley tact gebrauchen kan". Zunächst als Tripla und als Sesquialtera. "Da aber diese beyden Tact... schwehr zu observiren seynd", hat er sich entschlossen, sie der einfacheren Schreibart wegen "ad tactum aequalem zu accomodiren". An dem erste Branle gay der Sammlung führt er dann die verschiedenen möglichen Schreibweisen, als Tripla [43], als Sesquialtera [3] und als ala breve [1] mit Semibreven bis Minimen, oder [1] mit Minimen bis Fusen] durch, wobei die kleinen Striche, die natürlich bei jedem Beispiel an anderen Stellen stehen, als jeweilige Taktabgrenzungen beigelegt sind. Nun kann aber doch wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß Praetorius mit den vier verschiedenen Schreibweisen, zu deren einfachster [1 mit Minimen bis Fusen] er sich endlich entschließt, immer ein und dieselbe rhythmische Gestalt meint, die für diesen Tanz von vornherein feststeht¹⁾. Faßt man aber die nur messenden und die Orientierung erleichternden Strichlein als akzentgebende Taktstriche im modernen Sinne auf, so ergeben sich für die vier Beispiele diese von einander abweichenden Bilder:

1.	4 3	o	o	o	o		o	o	o	o		
2.	3	o		o	o		o		o	o		
3.	1	o	o		o	o		o	o		o	o
4.		o	o		o	o		o	o		o	o

Günter Oberst wertet diese Striche als Schwerpunktsbezeichnungen und kommt bei seiner Übertragung dieses Dreiertaktstückes (S.1 der Ausgabe) aus der von Praetorius gewählten Schreibweise²⁾

1) H.Riemann hat viele Fälle nachgewiesen, in denen Drierrhythmen unter mensuriert sind. So im Handb. d.Musikgesch.,II,2, Leipzig 1912,S.12 f. u.ö.; ferner in seiner Kleinen Studie, Zu Joh.Wolfs neuem Isaak-Band (Sammelbde.d.Intern.Mus.Ges., I), S.122 f. Vgl. dazu auch: H.Bessler, Beiträge zur Stilgeschichte d.dtn.Suite im 17.Jhdt., Diss.Freiburg/Br.1923 (Masch.Schr.) S.43. Vgl.ferner: Fr.Blume, Studien zur Vorgeschichte d.Orchestersuite im 15.u.16.Jhdt.(Berliner Beitr.z. Musikwiss.,hrsg.v.H.Abert, I), Leipzig 1924, S.30.

2) 4.Beispiel der Tabelle.

zu einem musikalisch sinnlosen Ergebnis (Anhang, Beispiel Nr.1), während erst die Zusammenfassung von je zwei Dreiertakten zu einem Doppeltakt sinnvoll wäre (Anhang, Beispiel Nr.2). Denn so wird aus der Folge 3 + 3 + 3 + 4½ die sinnvollere Gruppierung 6 + 6 + 6 mit genauen rhythmischen Entsprechungen und ouvert- und clos-Bildungen. In dieser Hinsicht wären folgende Stücke der Terpsichore-Ausgabe zu verbessern:

I.	1.	Bransle gay	S.	1
	2.	" "	S.	2
	3.	" "	S.	2
II.	1.	" "	S.	8
	2.	" "	S.	8
III.	1.	" "	S.	12
	2.	" "	S.	12
	3.	" "	S.	12
IV.	1.	" "	S.	13
	2.	" "	S.	14
	3.	" "	S.	14
V.	2.	" "	S.	16
	3.	" "	S.	16
X.	"	" "	S.	20
XII.	"	" "	S.	22
CXCIX.		Volte de Tambour, 2. Teil	S.	111
CCXVII.		Volte	S.	119
CCXC.		Galliarde	S.	173

(drei Takte müssen zu einem zusammengezogen werden, damit diese Galliarde einen Dreierhythmus erhält).

Worauf es in unserm Zusammenhange ankam, war, festzustellen, daß die von Praetorius verwandten Tactus-Striche mit den modernen Taktstrichen als Akzentstimmungen nichts gemein haben; sie dienen lediglich als den tactus als eine Maßeinheit abgrenzende Orientierungsmerkmale. Sie haben den gleichen Sinn wie die Divisionspunkte der mensuralen Praxis, denen sie auch wohl in freier Abwandlung nachgebildet sind¹⁾. Gleichzeitig zeigen die Beispiele, in denen Dreierhythmen im "aequalen" Takt mensuriert werden, daß der hier noch gültige mensurale Tactus-Begriff mit dem modernen Takt-Begriff ebensowenig zu tun hat, wie die Tactus-Striche mit den modernen Taktstrichen.

Die auf die Einheit eines tactus entfallenden Notenwerte werden auf Senkung und Hebung so verteilt, daß im geraden Takt, dem "tactus aequalis", die eine Hälfte auf die Senkung, die andere auf die Hebung kommt. Im "tactus inaequalis", dem dreizeitigen,

1) Vgl. Syntagma musicum, a. a. O., S. 45, wo Praetorius auf die bei manchen Italienern übliche Praxis hinweist, zur Unterscheidung der tactus, Punkte zwischen die Noten zu setzen.

ungeraden Takt, entfallen zwei Drittel der unterzubringenden Notenwerte auf die Senkung, ein Drittel entfällt auf die Hebung. Für den geraden Takt finden wir bei Praetorius im Anschluß an die antike Metrik die Bezeichnung "Spondaicus", für den ungeraden den Namen "Trochaicus".

Welche Notenwerte den Takt füllen, zeigt das vorgesetzte Signum an. Diese Signa sind entweder vulgaris, wie sie im tactus aequalis vorkommen, oder proportionata, wie sie teils beim tactus aequalis, teils im tactus inaequalis auftreten. ("Ita enim Tactus ratione motus dividitur"¹⁾).

Die Signa für den nicht proportionierten, geraden Takt sind und C , die gleichen mensuralen Symbole also, die das Tempus imperfectum non diminutum und das Tempus imperfectum diminutum kennzeichnen, zwei Bezeichnungen, die bei Praetorius aber nicht mehr vorkommen. Von den alten Proportionen kennt Praetorius noch die geraden: Dupla, Subdupla, Quadrupla, Subquadrupla, Sextupla, und die ungeraden: Tripla und Sesquialtera. Er nennt sie aber, "nicht der Meynung daß man sich deren gebrauchen solle, sondern damit, wenn etwa solche und dergleichen Signa in den Cantionibus vorkommen, ein Cantor sich im Singen, \times ein Organist im Absetzen und sonst daraus finden können"(S.53). Hier wird also bewußt mit Rücksicht auf die "Alten", und zu diesen zählt bei Praetorius beispielsweise Orlando di Lasso, eine nicht mehr lebendige Schreibpraxis vermittelt. Praetorius meint, es sei durchaus mit folgenden Proportionen auszukommen: mit den beiden Sextuplen und ihren Signis ($\frac{6}{2}$ und $\frac{6}{1}$), der Proportio tripla (3 und $\frac{3}{1}$) und der Proportio sesquialtera ($\frac{3}{2}$).

Der Begriff des tactus ist bei Praetorius wie bei den Theoretikern der Mensuralnotation nicht zu trennen von dem Begriff des Tempos im modernen Sinne, für das er bei Praetorius ebenfalls seinen Namen hergibt. Er spricht von einem langsamen und von einem geschwinden Tact (S.59 u.8.). Das C ist das Kennzeichen eines langsamen Taktes (tardiores signum est, S.48), das Zeichen für den geschwinden geraden Takt (cleriores signum) ist das C . Beide entstammen, wie wir schon sahen, der mensuralen Praxis, und beide haben sich aus dieser bis in unsere Zeit erhalten. Daß Praetorius die alten dafür gebräuchlichen Zeichen

1) Syntagma musicum, a.a.O., S.48.

\times | In bezicht sich vollgemacht und auf die Prop. im ungeraden Takt.

nicht mehr kennt, wurde schon gesagt. Er nennt den C-Takt, das mensurale tempus imperfectum non diminutum, ausdrücklich "perfectum (!) minus", das alte tempus imperfectum diminutum, das C, heißt bei ihm "tempus perfectum (!) majus", wobei er sich auf die alten Musici beruft. Nun wird man allerdings bei den alten Musici vergeblich nach der Quelle für die auffallende Bezeichnung des geraden Taktes als tempus perfectum suchen. Noch Gallus Dressler, der in Frage kommende Theoretiker für die Zeit Lassos und Jac. Gallus', die Praetorius häufig als Beispiele älterer Musikpraxis anführt, unterscheidet in seinen *Musicae practicae elementa* (1571)¹⁾ im Anschluß an Agricola und Faber deutlich das tempus perfectum (O) von dem tempus imperfectum (C). Um einen Schreibfehler kann es sich bei Praetorius kaum handeln, da die beiden auffallenden Bezeichnungen fünfmal im Text und auch im Register auftauchen. Trotzdem bestehen Bedenken, anzunehmen, daß Praetorius mit vollem Bewußtsein für das Neuartige, das hier vorliegt, an die Stelle des alten, seit Jahrhunderten die Vorrangstellung einnehmenden, mit Trinitätssymbolik ausgezeichneten dreizeitigen tempus perfectum, das zweizeitige, imperfekte tempus als jetzt perfekt gesetzt habe, wobei die alte Rangordnung perfectum - imperfectum = dreizeitig - zweizeitig nun abgelöst würde durch die von aequalis - inaequalis. Aus dem Positivum perfectum (= dreizeitig) wäre dann das Negativum inaequalis (= ungleich, unsymmetrisch) geworden, wie es allerdings der praktischen Musikentwicklung entspreche, in der mit dem Vordringen der instrumentalen Musizierformen die geraden Takte den Vorrang haben. Im Gegensatz zur mensuralen Praxis und Theorie, in der die Maxima, die ^{Longa} ~~Max~~, die Brevis und die Semibrevis sowohl drei, als auch zwei Unterteilungen in den nächstkleineren Wert je nach der Mensurvorschrift erfahren konnten, sind die Notenwerte jetzt grundsätzlich nur noch zweiteilig. Für die Dreiteilung, die eine Ausnahme bildet, findet man die Lösung der modernen Triole, für die sich bei Praetorius, der die mensurale, natürliche Dreiteilung der Werte nicht mehr kennt, folgerichtig schon Beispiele finden²⁾.

- 1) Vgl. W.M. Luther, Gallus Dressler, Ein Beitrag zur Gesch. d. protestantischen Schulkantorats im 16. Jhdt. (Göttinger Musikwiss. Arbeiten, hrsg. von H. Zenck, Bd. I | Kassel 1941, S. 92.
2) Syntagma musicum, Tom. III, 2. Teil, auf den Seiten 49, 52, 55 und 56.
3) Ebda., S. 55.

für die dreizeitigen Taktarten ist grundsätzlich Platz nur noch im *tactus proportionatus*, nachdem mit dem \circ das Zeichen für die perfekte Mensur, das dreizeitige Tempus (oder bei dem Verhältnis *Longa - Brevis* dem dreizeitigen Modus) verschwunden ist. (Am Ende dieser Entwicklung steht die klassizistische, auf dem Schönheitsideal der Symmetrie fußende achttaktige, das heißt gerade Periode, die Gruppierungen zu Dreiertaktgebilden nur noch als Ausnahme ("in ritmo di tre battute") zuläßt und in der rhythmischen Kleinordnung innerhalb der Takte frei über die gleichwertig nebeneinander stehenden Zweier- und Dreiertakte verfügt).

Aber um es zu wiederholen: Praetorius' auffallende Bezeichnung des \subset und \subset als *tempus perfectum* soll nicht so aufgefaßt werden, daß er bewußt der sich vollziehenden Umgruppierung in der Rangordnung der Takte zugunsten der geraden Takte den theoretischen Ausdruck verliehen hätte. Sicher ist aber, daß er bei dem Vorherrschen der geraden Takte zu seiner Zeit den Sinn der alten, ihm namentlich bekannten Bezeichnung *tempus perfectum* für den ungeraden Takt, das es ja in der Musikpraxis seiner Zeit schon lange nicht mehr gab, nicht mehr verstehen konnte, als er sie für den geraden Takt beschlagnahmte, in dem guten Glauben, es damit so zu halten wie die alten Musici.

In größter zeitlicher Nähe zu diesem, für das rhythmische Empfinden und die Rangordnung der Takte zu Beginn des 17. Jahrhunderts so bezeichnenden Praetoriuszitat, steht die Einteilung der Takte bei Johann Lippius (1612), in seiner bisher nur von der Seite der Harmonik her betrachteten und als bedeutsam erkannten *Synopsis musicae*¹⁾, in der zwei Arten von *tactus* unterschieden werden: der gerade und der ungerade (*Spondaicus - Trochaicus*). Der gerade Takt wird dabei ausdrücklich als einfacher, natürlicher (*naturalior*) und gebräuchlicher (*communior*) gegenüber dem weniger gebrauchten (*inusitatio*) Dreiertakt ausgezeichnet. Diese Feststellung, die wohl die früheste theoretische Anerkennung der Vorrangstellung des geraden vor dem ungeraden Takt ist, wird uns bei Prinz wieder beschäftigen müssen.

1) Joh. Lippius, *Synopsis musicae*, Argentorati 1612.
Vrgl. H. Gehrman, J. G. Walther als Theoretiker (Vierteljahresschrift f. Musikwiss., Bd. VII) S. 517 f. u. 577. Ferner: Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, S. 385.

Das C als Signum temporis perfecti heißt gleichzeitig Signum minus tactus, das C majoris vel totalis tactus. Die Bezeichnungen "tactus major vel totalis" und "minor" gehen auf den Anfang des 16. Jahrhunderts zurück (Praetorius beruft sich wieder auf die alten Musici). Ihr Gebrauch für den Brevis- oder Semibrevistakt schwankt bei den einzelnen Theoretikern¹⁾. Praetorius nennt den Brevistakt (C) tactus major, den Semibrevistakt (C) tactus minor, wenn er schreibt, daß beim tactus minor, den die Italiener "alla Semibreve" nennen, eine Semibrevis oder zwei Minimen auf einen Takt kommen; beim tactus major, den die Italiener "alla breve" nennen, eine Brevis oder zwei Minimen "und also zweene Tactus minores auff einen doch gar langsamen Tact, ... also mensuriret haben (scil.: die alten Musici), daß eine O oder O in depressione, die andere O oder beyde Minimae in elevatione Tactus sind gesungen worden; welches bey Orlandi zeiten, und noch anjetzo in etlichen vornemen Capellen, wie auch Schulen üblich und gebrüchlich ist" (S.50). Wie man sieht, enthalten diese Termini im wesentlichen Tempohinweise; so heißen sie bei Walther²⁾ "tempo maggiore" und "tempo minore" oder "ordinario". Stilistisch ordnet Praetorius das C der Welt der Madrigalien und Concerti, das C aber der der Motetten zu. Auffallend ist die Begründung dafür. Da die Motetten (die ja einer alten, traditionsbeladenen Gattung angehören) in großen Notenwerten, Breves und Semibreves, verlaufen, der "Motus" also ein langsamerer sei, müsse man durch das Signum celerioris tactus C eine Beschleunigung herbeiführen; umgekehrt, sei es beim Madrigal angeraten (einer moderneren Gattung ohne lange Tradition), die in vielen kurzen Notenwerten, Semiminimen und Fusen, verlaufe, deren Motus also von Natur aus geschwinder (celerior) sei, diese Geschwindigkeit durch das Signum tardioris tactus C zu normalisieren. Das gleiche Prinzip schlägt Praetorius auch für diejenigen Motetten vor, die etwa kurze Notenwerte enthielten. Auf ein normales, im Grunde gleichförmiges Tempo kommt es also her-

1) Vgl. Gg. Schünemann, Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik (Sammelbde. d. Intern. Musikges., Bd. X) S. 49 ff. Ders., Gesch. d. Dirigierens, a. a. O., S. 47 ff. Ferner: E. Praetorius, Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius (Publikat. d. Intern. Musikges., II. Reihe, 2. Beiheft), Leipzig

1905, S. 71 ff.

2) In seinem Lexikon, S. 598.

aus, was durch die beiden Signa erreicht werden soll, auf das "medium inter duo extrema". Daß von der mensuralen Proportion $C : \phi = 2:1$ hierbei keine Rede mehr sein kann, besagt auch die Bemerkung, daß bei vorgeschriebenem C "der Tact ^{etwas} langsamer und gravitetischer müsse gehalten werden" (S.50). Überhaupt gehört die Klarheit der Tempovorschriften und Mensurzeichen hier schon zu den verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten. Praetorius beklagt sich ausdrücklich über die "sehr großen discrepantias und Varieteten in praefixione Signorum Tactus aequalis et inaequalis", besonders der modernen italienischen Autoren (S.51).

Besonder schwierig ist die Tempofrage bei den Concerten: "Da in den Concerten per Choros, denen an sich ein langsamer gravitetischer Tact zukomme, bald madrigalische, bald Motettenart untereinander vermengt und umbgewechselt gefunden wird", der häufige Wechsel von C und ϕ aber "mehr Confusiones und Verhinderungen geben und erregen möchte", empfiehlt Praetorius den Gebrauch der "wälschen Vokabeln":

~~TT~~ Praesto, velociter - geschwind [ϕ]
~~CC~~ Adagio, largo, lento - langsam [C] (S.68)

Um einige weitere vermehrt, behalten diese Vorschriften Geltung durch das ganze 17. Jahrhundert als reine Tempovorschriften, erschaffen aus dem Bedürfnis, nach dem Verlorengehen des "integer valor" einen festen Anhaltspunkt für die Tempnahme zu haben. Zunächst muß festgehalten werden, daß für Praetorius die italienischen Tempobeseichnungen genau dasselbe aussagen wie die Mensurzeichen. An anderer Stelle wird das noch deutlicher ausgedrückt, wenn es heißt: "Daß die Knaben in ihrem Choro puerorum allzeit fein mit einem langsamem Tact procediren. Darumb ich denn das Signum tardioris Tactus C vorgesetzt: wann aber die Ripieno in Choro pleneñfahen, so muß man ein feinen frischen geschwinden Tact, mit dem Signum Diminutionis seu Tactus Celerioris ϕ bezeichnen, führen: ... Denn diese Signa deuten ebenso viel an, als wenn ich die Italiänische Wörter gebracht hette:

C Idest, lento: tarde: langsam
 ϕ Idest, presto: velociter: geschwindt" 1)

Daß die Mensurzeiten mit Hilfe der italienischen Bezeichnungen erklärt werden müssen, deutet an, daß ihr Sinn als Tempovor-

1) Fuercinium von 1621 (GA., Bd.XIX, hreg.v.M.Schneider), Wolfenbüttel-Berlin, 1938, "Ordonantz", S.VII.

schrift nicht mehr im allgemeinen Bewußtsein unbedingt feststeht. Die neuen italienischen Bezeichnungen ersetzen sie nach und nach.

Parallel und in engem Zusammenhang mit dem Verlust des mittelalterlichen, strengen integer valor und der streng proportionierten Tempoveränderung entwickelt sich - von Italien herkommend - eine solche, die dem in der Musik verborgenen "affectus" nachgeht. Praetorius spricht davon, wenn er bei der Verteidigung der italienischen Bezeichnungen bemerkt, daß die durch sie geforderte "variation und umwechslung, ... die affectus exprimiren und in den Menschen zu moviren vorgenommen ... wird". Ganz derselbe Sinn komme den dynamischen Vorschriften forte und pian zu. Der Zusammenhang ist so eng, daß es heißt "sonsten ist pian soviel, als placide, pedetentim, lento gradu: daß man die Stimmen nicht allein maßigen: sondern auch langsamer singen sollte" (S.88).

Die Zuordnung der Vorschriften zur Änderung des Tempos zum Ausdruck eines Affektes ist von Gg. Schünemann¹⁾ über Gebühr betont worden, wenn dieser schreibt, daß sie "spezielle Hinweise auf den Affektausdruck" gäben, da das Tempo ja schon durch das Notenbild hinreichend gekennzeichnet sei. Er läßt dabei außer acht, daß Praetorius ausdrücklich von Tempoveränderungen innerhalb der Stücke spricht, und daß außerdem gerade Praetorius darauf hinweist, daß das Tempo eines Stückes keineswegs klar aus dessen Notenbild ersichtlich ist, sondern der Tempovorschrift bedarf, wenn er ein und dasselbe Beispiel (Orlando di Lasso) einmal unter C mit Semibreven und Minimien, unter C aber mit Minimien und Fusen notiert. Zu "speziellen" Zuordnungen bestimmter Affekte zu bestimmten Tempovorschriften kommt es erst nach der rationalen Durchdringung der Affektenlehre, die mit Descartes einsetzt und im beginnenden 18. Jahrhundert, so z.B. bei Quantz und Mattheson²⁾, voll ausgebildet ist. Die Entwicklung ist daher wohl nicht so anzusehen, daß die italienischen Bezeichnungen zunächst Affektsymbole waren und dann den Charakter von reinen Tempovorschriften annahmen, sondern eher umgekehrt: daß sie, als Ersatz für die im Laufe des 16. Jahrhunderts in den Hintergrund getretenen komplizierten Mensurzeichen als

1) A.a.O., S. 107.

2) Ders. A.a.O., S. 222.

Tempovorzeichnungen eingeführt wurden und erst später den Charakter von Affektkennezeichen annahmen. (Das schließt ja keineswegs aus, daß Praetorius gewisse Affekte durch mit Hilfe der italienischen Bezeichnungen bewirkte Tempoänderungen ausgedrückt sehen will.)

Als Bezeichnend für diese Entwicklung erscheint es mir, daß noch Walther in seinem Lexikon diese ersten, frühen, von Praetorius genannten Tempovorschriften: *adagio*, *largo*, *lento* und *presto* als reine Tempobezeichnungen erklärt, während er die später hinzugekommenen: *allegro*, *andante* und *moderato* zunächst nach ihrem allgemeineren Gehalt als Vortragsanweisungen - also gleichsam in einem dem Affektausdruck nahekommenden Sinne - dann erst als Tempobezeichnung deutet. So bedeuten ja auch die wörtlichen Übersetzungen dieser Bezeichnungen aus dem Italienischen, wie die der noch früheren spanischen bei Lays Milan¹⁾ auftretenden Bezeichnungen "*apriessa*" und "*espacio*", nichts anderes, als zunächst Geschwindigkeitsbezeichnungen, wobei allerdings eingestanden werden muß, daß das bei Praetorius noch nicht auftauchende *allegro* (= zufrieden, heiter, fröhlich, lebhaft) schon 1611 von Banchieri²⁾ benützt wird.

Nicht nur die *Signa des tactus majoris* ♩ und *minoris* ♪ , sondern auch die *Signa proportionata* deuten ein bestimmtes Tempo an. So ist die *Proportio tripla* (3 oder $\frac{3}{1}$) als ein langsamerer, die *Proportio sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) als ein schnellerer Takt gekennzeichnet. In der Mitte, als *mediocris*, steht die *Proportio sextupla* ($\frac{6}{1}$ oder $\frac{6}{2}$).

Diese Bemerkung, daß die *Proportio tripla* einen langsameren, die *Proportio sesquialtera* einen geschwinderen Takt darstelle, überrascht, denn nach mensuraler Regel hat natürlich die *Tripla*, die eine Beschleunigung um das Dreifache besagt, ein geschwinderes Zeitmaß als die *Sesquialtera* die um das Eineinhalbfache beschleunigt. Ein offener Widerspruch liegt darin, daß die *Tripla*, die langsamere von beiden, stilistisch der *Motette* zugeordnet wird, der im aequalen Takt das *Signum celerioris tactus* ♩ zukommt, und umgekehrt die geschwindere *Sesquialtera* dem

1) *Libro de Musica de Vihuela de Mano*, ed. L. Schrade (Publ. älterer Musikwerke, 2), Leipzig 1927.

2) In seiner "*La Battaglia*", in: *L'Organo suonarino*, Venetia 1611, ed. L. Torchi (*L'Arte musicale in Italia*, Vol. III) o. O. u. J., S. 360 f.

Madrigal (und allerdings dem Tanz), das sonet unter dem Signum tardioris tactus steht. Dieser Widerspruch zwingt dazu, die Betrachtung der proportionierten Takte einmal ohne den Hinblick auf die "vulgären" Takte durchzuführen.

Tatsächlich überwiegt der Gebrauch der Tripla in den Werken concertanten oder motettischen Charakters weitaus den der Sesquialtera, und es lassen sich Stellen nachweisen, wo das Auftreten der Sesquialtera mit dem ausdrücklichen Hinweis eines schnellen Tempos verbunden ist¹⁾. Umgekehrt überwiegt bei den Tanzsätzen, die Praetorius überliefert, die Sesquialtera, die nur bei den Volten vorkommt. Ähnlich ist das Bild bei Scheidt²⁾, wo die Proportio tripla in den Tanzsätzen nicht vorkommt. Bei Schein³⁾ allerdings wird sie bei den Triplen und Galliarden verwandt. Andererseits ist für diese Zeit der unterschiedlose Gebrauch von \circ , $\frac{3}{2}$, $\circ \frac{3}{2}$ bezeugt⁴⁾, und in Scheins "Hirtenslust" werden an einer Stelle unter dem Zeichen der Tripla (3) drei Minimen (!), unter den der Sesquialtera ($\frac{3}{2}$) drei Semibreven (!) zusammengefaßt. Wir befinden uns also in dieser Zeit bei der Frage nach den Proportionen und ihrer Anwendung auf sehr unsicherem Boden. Für Praetorius jedenfalls ist die Sesquialtera der Sphäre der Madrigale und des Tanzes, nämlich der Galliarden, Couranten und Volten (mit Ausnahmen) und allen anderen zugeordnet, die ein geschwindes Tempo fordern. Die Tripla dagegen gehört zu den Motetten und Concerten, die einen "gar langsamen gravitetischen Tact halten".

Aus all' dem wird ersichtlich, daß die Proportionen ihren Sinn als echte "proportio", als ein echtes Verhältnis zweierzahlhafter Größen zueinander, das besagt, daß zum Zwecke der Diminution oder Augmentation eine bestimmte Anzahl von Noten zu einer bestimmten Anzahl anderer Noten der gleichen Art in ein Verhältnis gesetzt wird, verloren haben. Bei dieser neuen Art von Proportion bahnt sich ein neuer Sinn an, nach dem der Zähler

-
- 1) So in der Polyhymnia, Bd. 2, S. 644. Dort ist ein presto vorgeschrieben; in der Vorrede heißt es: "Je geschwinder, je besser".
 - 2) Vgl. Bd. II-III der GA, hrsg. v. G. Harms, Hamburg 1928.
 - 3) Vgl. dazu das "Banchetto musicale", Bd. I der GA, hrsg. von A. Prüfer, Leipzig 1901.
 - 4) So bei Joh. Kretzschmar, in dessen "Musica latino germanica" (1605). Vgl. J. Wolf, Handb. d. Notationskunde, I, (Kleine Hdb. d. Musikgesch. nach Gattungen, hrsg. v. H. Kretzschmar, Bd. VIII), Leipzig 1913, S. 424.

des diese Proportion bezeichnenden Bruches die Anzahl der Nenner den Wert der im tactus enthaltenen Noten angibt. Der Takt, der unter dem Zeichen $\frac{3}{2}$ steht, heist zwar noch Sesquialtera, ist aber nichts anderes als der Drei-Halbe-Takt.

Der mensurale tactus hat grundsätzlich eine durch den integer valor festgelegte Dauer. Die Geschwindigkeit des musikalischen Verlaufes kann durch Augmentations- oder Diminutionssigna proportionell verändert werden, und zwar dadurch, daß der in seinem Zeitablauf fest bestimmte tactus eben durch Veränderung des Signums mehr oder weniger Noten zugewiesen bekommt. Ein Mehr an Notenwerten beschleunigt, ein Weniger verringert das Tempo. Die Dauer des tactus wird davon nicht berührt. Das Zeit-Maß des modernen Taktes dagegen ist zunächst völlig frei. Es wird bestimmt durch den Wert der in ihm enthaltenen Noten. Nicht die Füllung eines bestimmten Zeit-Raumes, sondern dessen veränderliche Ausdehnung bestimmt das moderne Tempo. Das Bild ist also hier genau umgekehrt: ergab sich in der Zeit mensuraler Musikpraxis eine Tempobeschleunigung dadurch, daß größere Werte den tactus füllten, die dann notwendig schneller aufeinander folgten, so erfolgt im modernen Takt eine Tempobeschleunigung dadurch, daß kleinere Werte die Dauer dieses Taktes verkürzen. Danach ist im modernen Takt der Drei-Viertel-Takt grundsätzlich - wenn man von Modifikationsmöglichkeiten durch bestimmte Tempoverschriften absieht - rascher als der Drei-Halbe-Takt, dieser wieder rascher als der Drei-Ganze-Takt, während nach mensuraler Praxis die Proportio tripla ($\frac{3}{1}$) schneller ist als die Sesquialtera ($\frac{3}{2}$) und diese wieder schneller als die "Tripla minima" ($\frac{3}{4}$). Und dies ist der Tatbestand, der sich aus Praetorius' Beschreibung der Geschwindigkeitsgrade der Proportion ergibt. Daß es die Proportionen sind (eigentlich verdienen sie diese Bezeichnung nicht mehr), die aus dem Gefüge des mensuralen tactus ausbrechen, ist kein Zufall: aus den Proportionssignen $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ und so fort werden die Bezeichnungen für die modernen Taktarten bis auf unsere Zeit. Daß daneben bei Praetorius auch die Proportionalität in ihrem strengen, ursprünglichen Sinne vorkommt, kennzeichnet den Übergangscharakter seiner Zeit.

Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ist parallel zum Verschwinden eines geregelten integer valor wiederholt von den Theoretikern

der Versuch gemacht worden, die Dauer eines Taktes und damit das Tempo genau festzulegen. Gafurius richtet sich in seiner *Musica practica* von 1496 (III,4)¹⁾ nach dem menschlichen Pulsschlag und stellt fest, daß die *Semibrevis* solange wie ein Pulsschlag dauert. Das ergäbe einen Mittelwert von M.M. = 60-80. Praetorius ist in seinen Angaben noch genauer und legt sein Tempo nach der Uhr fest. Er erklärt, daß "wenn man einen rechten mittelmäßigen Tact helt, in einer Viertel Stunde musiciret werden können: Als nemlich

80	}	tempora	}	halben	viertel		
160				gantszen			
320				}		in einer	halben
640							gantszen

(S.66)²⁾

Zehn tempora, das sind 20 Semibreventakte (ein tempus = zwei tactus) kämen demnach auf rund eine Minute, oder eine Semibrevis würde die Dauer von $\frac{1}{20}$ Minute = 3 Sekunden haben³⁾. Auf heutige Metronomisierung umgerechnet, ergäbe das für die *Seminima* (in der Übertragung der Praetorius-Gesamtausgabe als wiedergegeben) einen Wert von M.M. = 80⁴⁾.

In seiner *Polyhymnia-Caduceatrix et Panegyrica* (1619) und im *Puericinium* (1621) gibt Praetorius am Ende der meisten Stücke die Anzahl der darin enthaltenen tempora an. Die Zählung wird auch dort durchgeführt, wo in den Stücken "Proporcion-Tacte" ($\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{1}$) vorkommen. Und zwar vereinigen sich bei der *Proportio sesquialtera* drei Minimen zu einem tactus [◇], bei der *Proportio tripla* drei Semibreven [□]. Das ergibt eine strenge Proportionalität der drei in der *Polyhymnia* vorkommenden Mensuren mit folgenden Verhältnissen:

$$\begin{array}{l} \text{C} : \frac{3}{2} : \frac{3}{1} \\ \text{◇} : \text{◇} : \text{□} \end{array} = 2 : 3 : 6 .$$

Nimmt man die von Praetorius geforderte Tempovorschrift (160 tempora in einer Viertelstunde) als auch für die Proportionen geltend an, - und das muß man in diesem Falle, schreibt doch

-
- 1) Vgl. E. Praetorius, a.a.O., S. 69. Dort werden auch noch gleiche Angaben anderer Theoretiker genannt.
 2) Vgl. auch Gg. Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens*, a.a.O., S. 54.
 3) Ebd., S. 111.
 4) Ebd.

Praetorius am Schlusse des ersten Bandes der Polyhymnia, nach einem Stücke, in dem neben C auch die Proportio tripla vorkommt, ausdrücklich: "Summa 152 Tempora in einer Viertelstunde"¹⁾ - so ergeben sich bei den verschiedenen Masuren folgende Metronomwerte:

C	-	◇ (Minima)	-	M.M. = 40
$\frac{3}{2}$	-	◇ "	-	M.M. = 60
$\frac{3}{1}$	-	◇ "	-	M.M. = 120

Hier liegt also eine echte Proportionalität von 2 : 3 : 6 in mensuralen Sinne vor.

Das im Grundsätzlichen Wichtige, das sich aus der Betrachtung der Abschnitte aus dem theoretischen Werk des Michael Praetorius ergibt, die sich mit dem Rhythmus befassen, sei hier kurz zusammengefasst: Takt und Tempe stehen im engsten Zusammenhang miteinander. Der Tactusbegriff zeigt sich bei Praetorius noch durchaus der Praxis und Theorie der Mensuralmusik verhaftet, inwieweit, als er noch ausschließlich Maßeinheit und nicht der Raum für regelmäßig sich wiederholende metrische Schwerpunkte ist.

Darüber hinaus aber ist der Überlieferungszusammenhang mit Praxis und Theorie der mensuralen Musik, wie sie etwa (in der Theorie) auf ihrem Gipfelpunkt durch Franchinus Gafurius vertreten wird, brüchig geworden. Von den alten Masuren sind praktisch außer den Proportionszeichen nur noch die für das alte Tempus imperfectum (C), jetzt "alla Semibreve", und das alte Tempus imperfectum diminutum (C), jetzt "alla Breve" gebräuchlich. Ihr alter Sinn wird nicht mehr verstanden, sie sind lediglich Tempoverschriften (aus dem mensuralen Tempus wird später das heutige Tempo), die außerdem noch der Ergänzung durch moderne italienische Bezeichnungen wie presto, largo, adagio bedürfen. Der streng an das Verhältnis Brevis-Semibrevis gebundene Tempusbegriff, der nur noch dem Namen, aber nicht mehr dem Sinne nach existiert, und in dem die Brevis sowohl drei- als auch zweizeitig sein kann, geht verloren. In diesem Tempusbegriff hat das Tempus perfectum, eine Bezeichnung, die Praetorius in ihrer alten, mit Trinitätssymbolik erfüllten Bedeutung nicht mehr

1) GA., Bd. XVII, 1, a.a.O., S. 292.

kennt, wie schon der Name sagt, den Vorrang gehabt. Mit diesem Verlust geht eine Erhebung der Zweierteilung der Brevis zur gleichen, ja zur Vorrangstellung einher. Die Dreiteilung einer Note ist jetzt Ausnahme und bedarf daher der Kenntlichmachung durch den Augmentationspunkt. Für die inaequalen Taktarten, die früher die perfekten waren, ist Platz nur noch in den Proportionen. Von einem Überlieferungsrest des alten Vorranges der Dreiertakte zeugt noch ihre Verwendung bei textlich ausgezeichneten Stellen ("Freudentripla"), beispielsweise im Werke des Heinrich Schütz.

René Descartes ¹⁾ und Marin Mersenne

In größter zeitlicher Nähe zu Praetorius' Syntagma musicum steht das Compendium musicae des René Descartes, das zwar erst 1650, posthum also, im Druck erschien, aber schon 1618 als erstes erhaltenes Werk des jungen Gelehrten, verfaßt und abgeschlossen wurde ²⁾.

Die eigentliche Abhandlung des Compendium musicae beginnt mit dem Abschnitt: De numero vel tempore in sono observando. Dieses Rhythmuskapitel schließt sich unmittelbar an die im Grundsätzlichen sehr wichtige, im Rahmen der Musiktheorie dieser Zeit günstig unkonventionelle, Einleitung mit acht, Praenotanda überschriebenen, Leitsätzen an. Es heißt dort: "Alle Sinne sind irgendeiner Ergötzung (delectatio) fähig" ³⁾. Vorbedingung dazu sei aber eine gewisse Proportion, die der Sinn im Objekte suche. (Daher erkläre es sich, daß das Geräusch des Donners nicht geeignet zur Musik erscheine, es beleidige das Ohr wie übermäßiger Glanz die Augen). "Das Objekt des Sinneseindrucks muß so beschaffen sein, daß es nicht allzu schwierig (difficiliter) und verworren (confuse) in den Sinn fällt". Descartes vergleicht hier den Sinneseindruck, den die "Mater" eines Astrolabiums hervorrufft (ein Sternmeßgerät, bei dem die Mater eine mit vielen unruhigen Linien versehene Scheibe darstellt) mit dem des "Rete".

1) Unter dem Hinweis auf André Firros Descartes et la musique, Paris 1907, kann ich mich hier kurz fassen.

2) Oeuvres de Descartes, publiées par Ch. Adam et P. Tannery, Tome X, Paris 1908. Compendium musicae, S.89 ff.

3) A.a.O., S.91 f.

eines aus gleichmäßigen Linien gefügten Teiles des gleichen Gerätes. Der Grund für den verschiedenen Sinneseindruck sei der, daß bei dem Rete sich der Sinn in reicheren Maße befriedige als bei der Mater, wo der Sinn die vielen, recht unterschiedlichen Linien nicht begreife. Diese Überlegung führt zu dem Satz: "Jenes Objekt wird vom Sinne leichter erfasst, inwiefern der Unterschied (differentia) der Teile geringer ist". Und "diejenigen Teile des gesamten Objektes unterscheiden sich untereinander weniger, zwischen denen das engere Verhältnis (proportio major) besteht". Am Schlusse heißt es dann: "Unter den Objekten des Sinnes ist weder das dem Gemüte (animo) besonders angenehm, was vom Sinne besonders leicht, noch das, was besonders schwer von ihm erfasst wird; wohl aber das, was nicht so leicht erfasst wird, daß es nicht das natürliche Bedürfnis des Sinnes dem Objekt gegenüber glatt erfüllt, noch so schwer begriffen wird, daß es den Sinn ermüdet".

Hier wird die Forderung nach klarer faßlicher Faktur eines jeden Gegenstandes, der die Sinne erfreuen soll, also in erster Linie jedes Kunstwerkes, erhoben. Descartes spricht eine Kunstanschauung aus, auf deren Grund, mehr oder weniger deutlich, das gesamte künstlerische Schaffen des eben angebrochenen 17. wie des folgenden 18. Jahrhunderts ruht. Diese Kunstauffassung konnte nur auf französischem Boden wachsen. Descartes' "Definition der Wahrheit (verum, quod clare et distincte percipitur) hängt fast wie ein Axiom über der Entfaltung der französischen Philosophie - ja des französischen Geistes" (Max Scheler¹⁾). Auf diesem Grunde konnte sich auf musikalischem Gebiete sowohl eine Harmonik, die alle Akkorde auf ein harmonisches, tonales Zentrum bezieht,²⁾ wie eine Rhythmik, die in einfachen Perioden regelmäßig gleichmäßige Glieder aneinanderreicht, wie sie zuerst von Printz zum System erhoben wurde, sich entwickeln. Da Printz das Compendium musicae des Descartes gekannt hat³⁾, kann eine unmittelbare Beziehung angenommen werden. Die Beschränkung auf die

1) Das Nationale im Denken Frankreichs (Krieg und Aufbau), Leipzig 1936, S.49 ff., bes. S.67.

2) Das System dieser Harmonik wurde zuerst von Rameau aufgestellt.

3) In seiner Musikgeschichte schreibt er: "Hier wollen wir billig nicht vergessen des berühmten Philosophi Renati Des-Cartes, welcher ein zwar kurzes, doch sehr nettes Compendium musices... geschrieben (Histor. Beschreibung der edl. Sing- und Kling-Kunst, S.144 f.)."

die einfachen, unkomplizierten Proportionen begründet Printz mit einem Satz, der wie eine freie Zusammenfassung des von Descartes Gesagten anmutet:

"Alles, was der Verstand des Menschen nicht leicht, distincte und unterschieden fassen kann, das ist dem Gemüthe verdrießlich: Weil die Natur die Begierde zu wissen, dem Menschen eingepflanzt hat, so daß dem Verstande und Gemüthe alles dasjenige von Natur zuwider ist, was ihm zu solcher Wissenschaft leicht 1) zu gelangen, hinderlich ist".

Im folgenden Abschnitt von Descartes' Compendium werden die Leitseite des²⁾ einleitenden Kapitels auf die musikalische Rhythmik angewandt. Die Feststellung, daß dasjenige Objekt vom Sinne leichter begriffen werde, das die geringsten Unterschiede der einzelnen Teile aufweise, ergibt, auf die Rhythmik angewandt, die Forderung nach einer Gliederung der musikalischen Zeit (tempus in sonis) in gleiche Teile, oder in solche Teile, wie sie in der Propertio dupla oder Propertio tripla bestehen. Wenn mehr ungleiche Mensuren vorkämen, könne das Gehör die Unterschiede nicht mehr ohne Mühe (labore) erkennen. Das Verhältnis 1 : 5 zum Beispiel könne nur sehr schwer gesungen werden. Für die Verhältnisse 1 : 4 oder 1 : 8 treffe der Vorwurf der Komplikation nicht zu, da sie nur eine Vervielfachung der Propertio dupla darstellten.

Als Beispiel für die Unmöglichkeit, kompliziertere Proportionen zu verwenden, führt er an, daß es nicht angehe, zwei Noten (scil.: in einem Takte) miteinander zu setzen, deren zweite den vierten Teil der ersten ($\diamond \circ$), wohl aber drei Noten, deren letzte beide die Hälfte der ersten Note ausmachen ($\diamond \circ \circ$). Aus diesem Beispiel geht klar hervor, daß nicht die echte Proportion im mensuralen Sinne gemeint ist, sondern Taktarten, von denen eben nur Zweier und Dreier gelten. Dasselbe besagt der Satz, daß aus den beiden Arten von Proportionen zwei Arten von Mensuren erwachsen seien, und zwar aus der Teilung in drei oder zwei Tempora. Diese Einteilung werde als percussio oder battuta bezeichnet. Sie bewirke, daß man besser die Einzelglieder einer Melodie (cantilena) begreifen könne, und durch die notwendig ihnen innewohnende Proportion ergötzt werde. Diese Proportion aber - und damit

1) Rhytm. II, S. 27 f.
2) S. 92 ff. Vgl. A. Firrot, a.a.O., S. 85 ff.

2/ S. 92 ff. Vgl. A.

Glieder

meint er eben die Aufteilung in Dreier- oder Zweiergruppen - sei sehr häufig in der Weise in den Melodiegliedern enthalten, daß sie unser Begriffsvermögen (apprehensivem) so unterstützen könne, daß uns das, was wir gerade als letztes hören, wie das, was wir zu Beginn der Melodie, und das, was wir im Rest der Melodie hören, zur selben Zeit gegenwärtig sei. Und das sei der Fall, wenn die ganze Melodie entweder 8 oder 16 oder 32 oder 64 Glieder enthalte, so daß alle Teilungen aus der Proportio dupla hervorgingen. Der Vorgang sei der, daß die beiden ersten Glieder zu einem einzigen zusammengehört würden, beim Hören des dritten Gliedes entstehe durch Verknüpfung mit den beiden ersten eine Proportio tripla, beim Anhören des vierten schließe sich dieses wieder mit dem dritten zusammen, die zwei ersten mit den beiden nächsten zu einem einzigen Viererglied, "und so schreitet unsere Einbildungskraft (imaginatio) bis zum Ende hin fort, wo sie zuletzt die ganze Melodie wie ein aus vielen gleichen Gliedern Zusammengeschmolzenes (conflatum) begreift".

Das Ganze des musikalischen Gebildes als Verlauffgestalt wird also von Descartes als in einem Punkte des Hörvorganges zentriert begriffen.

Auch diese Erkenntnis muß als Ausfluß einer typisch romanischen Haltung angesehen werden. Es mag dahinstehen, ob es sich bei dem von Descartes geschilderten Hörvorgang um einen aller Musik, soweit sie Form ist, eigentümlichen Vorgang handelt. Erkannt konnte diese Erscheinung erst werden an dem musikalischen Objekte, dessen stark rationale Gliederung in leicht überschaubare, wenig differenzierte symmetrische Teile, diese Bezogenheit auf ein Zentrum hin besonders sinnfällig machte. Und erkannt konnte sie nur werden aus romanischem Geiste; denn die Zentrierung auf einen Punkt hin unter Vernachlässigung der Individualität der Einzelercheinungen macht eine weitere Eigenschaft typisch französischer Denkart aus. Zur Forderung nach Klarheit und Einfachheit der Teile gehört eben auch die nach der Ausrichtung dieser auf ein Zentrum, einen Fluchtpunkt hin. "Die relative Unabhängigkeit der Teile der Welt voneinander verschwindet (scil.: im französischen Denken) vor der Idee einer Allabhängigkeit und einer Bedäufierbarkeit der Welt aus ganz wenigen Prinzipien" (Max Scheler¹⁾). Dieser Satz trifft auch die Descartessche Interpre-

1) A.a.O., S.66.

tation des Hörvorganges auf Grund der periodischen Gliederung. Wenn es einmal erlaubt ist, einen Ausdruck aus der Optik zu gebrauchen, ist man versucht, von dem Vorgang perspektivischen Hörens zu sprechen. (Bei Mersenne heißt es einmal: "Die Musik kann die Perspektive des Gehörs genannt werden" (Or la musique peut estre appellée la perspective de la ouye¹⁾)).

Grundlage dieses Hörvorganges ist also die regelmäßige, im Grunde die achttaktige Periode (denn die Zusammenschließung von 16, 32 oder 64 Gliedern ist ja nur eine Vervielfachung der als Ausgangseinheit angegebenen Gruppe von 8 Gliedern).

Ein stärkerer und besonders ausgezeichneter Ton am Beginn einer jeden Mensur oder "Battuta" gebe dem Gehör die Möglichkeit, Mensur und Takt auch in vielstimmiger Musik (in musica multarum vocum) zu erkennen. Der Satz "initio cuiusque mensurae fortius et distinctius sonus emittatur"²⁾ ist die früheste theoretische Feststellung der schweren Taktzeit am Anfang des Taktes, wie der Satz von der Gliederung in Perioden von 8, 16, 32 oder 64 Gliedern die erste Feststellung einer metrischen Periodisierung im Sinne der achttaktigen Periode ist. Beide, Schwerpunkttakt und Periodenbildung gehören also ursprünglich zusammen, bedingen sich gegenseitig. Die Gliederung in gleichmäßige Perioden fordert die Markierung der einzelnen Glieder durch den Taktschwerpunkt, dieser wiederum ergibt, auf einen größeren Raum projiziert, die Periodenbildung.

André Pirrot hat hier eine direkte Anregung aus der zeitgenössischen Tanzmusik und deren Theorie besonders der "Orchesographie" des Thoinet Arbeau als wahrscheinlich angenommen³⁾. Er weist gewisse Übereinstimmungen in den Aussagen beider über Periodenbildung und Schwerpunktsmarkierung (bei den Tänzen durch Tambourins) nach. Die Untersuchung der praktischen Denkmäler der Tanzmusik des 17., 16. und früherer Jahrhunderte zeigt, daß es in der Natur der Tänze liegt, daß sie regelmäßig wiederkehrende Akzente auf-

1) Questions inouyes, Paris 1634. Vgl. H. Ludwig, Marin Mersenne und seine Musiklehre (Beiträge zur Musikforschung, hrsg. v. M. Schneider), Halle/S., und Berlin 1935, S. 24 f.

2) A. a. O., S. 95.

3) A. a. O., S. 86 ff. Vgl. ferner: A. Czerwinski, Die Tänze des 16. Jhdts. und die alte französ. Tanzschule vor Einführung des Minuetts, Danzig 1878. Das Buch ist eine bruchstückhafte dtse. Übersetzung des Arbeauschen Werkes (Langres, 1588 und 1596.)

weisen und sich danach in ihrer Melodiefolge periodisch gliedern. Damit wird man den Bereich der eigenständigen Instrumentalmusik - und das ist eben der der Tanzmusik - als den Ursprungsbereich akzentuierender musikalischer Rhythmik anzusehen haben¹⁾. Eine genauere Kenntnis der zeitgenössischen Tanzkunst muß bei den jungen Descartes durchaus angenommen werden. Mit acht Jahren kam der junge Sprössling aus vornehmerm Geschlechte auf die gerade eben gegründete, von Jesuiten geleitete Adelschule La Flèche (Anjou), eine Schule, die er bis zum siebzehnten Lebensjahr besuchte. Der moderne Zuschnitt der jesuitischen Lehrmethoden ist bekannt, und es ist wahrscheinlich, daß Descartes auf dieser Anstalt, die mit einer der gleichzeitigen Ritterakademien vergleichbar ist, neben der Kenntnis der alten Sprachen, der Philosophie und der Mathematik auch in die Geheimnisse der ritterlichen Übungen des Reitens, Fechtens und Tanzens eingeweiht wurde. Wenn nicht schon auf der Schule, dann wurde²⁾ in diesen Künsten in der folgenden Zeit unterwiesen, in der er sich auf seinen zukünftigen Beruf des Soldaten vorzubereiten hatte. Das Pariser Kavaliersdasein brachte ihn dann in enge Berührung mit den Sitten der großen gesellschaftlichen Welt. Sein erstes Werk ist eine - nicht erhaltene - Abhandlung über die Fechtkunst²⁾. In diesem Zusammenhang muß man auch das auf einer modernen Schulung beruhende, aus praktischer Erfahrung modischer (Tanz)-Musik schöpfende Compendium musicae sehen, in dem alle metaphysischen Bezüge des Musikalischen so gänzlich fehlen. Diese Anregung aus einer praktischen Erfahrung schließt ja keineswegs aus, daß Descartes darüber das Gebäude seiner freien Spekulation aufbaut.

Für unseren Zusammenhang ist es bedeutungsvoll, daß Descartes die Erscheinungen einer schweren Taktzeit und einer Periodengliederung nicht auf die Tanzmusik beschränkt, sondern wohl als eine allgemein musikalische wertet.

Überdies bedeutet der Satz, der den Vorgang des Zusammenhörens der Einzelglieder zu größeren Perioden schildert ($1 + 1 = 2$, $2 + 2 = 4$, $4 + 4 = 8$), eine wahrhaft erhellende Aussage zum Problem des Hörens überhaupt. Die von Descartes dargestellte Periode

1) Vgl. F. Blume, a.a.O., S. 20 u. S. 29 ff. Ferner: O. Kürte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jhds. (Publ. d. Intern. Musikgesch., III. Beiheft), Leipzig 1901, S. 111.

2) Vgl. K. Fischer, Descartes Leben, Werke und Lehre (Geschichte der neueren Philosophie, I), ⁴Heidelberg 1897, S. 153ff.

ist mehr als eine bloße Reihung. Die einzelnen Glieder werden durch Schwerpunkte der Taktbeginne zu Gruppen zusammengeschlossen, treten in Beziehung zueinander, wirken funktional aufeinander, so daß man bei Descartes den Anfang der Entwicklung einer Lehre vom funktionalen Hören im Rhythmischen, oder auch von dessen Gegenstand, einer funktionalen TRrhythmik - analog zu funktionaler Harmonik - sehen kann, die dann, etwa dreihundert Jahre später, in Hugo Riemann ihren Vollender findet. Sie nimmt ihren Ausgang vor dem Hintergrund einer neuen, psychologisch begründeten, romanischen Kunstanschauung mit dem Schönheitsideal der klaren, faßlichen Verhältnisse der Teile zueinander. Ihr Kriterium ist die mühelose Begreifbarkeit durch den aufnehmenden menschlichen Sinn. Der funktionale Hörvorgang hat seine Entsprechung im größeren Rahmen der Descartesschen Denkweise überhaupt: "Die statisch-starre Grundhaltung der Scholastik wird durch das Neuhinzutreten einzelner dynamischer Gesichtspunkte aufgelockert, die sich langsam entwickelnde funktionale Betrachtungsweise greift auch auf nicht mathematische Gebiete über."¹⁾

Im Gegensatz zu Descartes, in dessen musiktheoretischem Werk alles Konventionelle beiseite gelassen ist, alle Realien zur Musiklehre fehlen, sind Merennes theoretische Werke - es kommen hier vor allem die Harmonie universelle²⁾ und die Harmonicorum libri XII³⁾ in Betracht - echte Kompendien, die den Gesamtumkreis der Musik erschöpfend behandeln wollen, darin dem Werk des Athanasius Kircher vergleichbar. Zu dem Ideal einer erschöpfenden Darstellung gehört es auch, daß nicht mehr gültige Traditionen mitbehandelt werden, die unter Umständen schlecht mit dem im gleichen Werk enthaltenen Zeitgemäßen zu vereinbaren sind. In der Harmonie universelle wird eine ausführliche Tabelle abgedruckt

1) Vergl. J. E. Hofmann, Gesch. d. morgenländ. u. abendländ. Mathematik (Teil II u. III der Gesch. d. Mathematik von O. Becker und

2) J. E. Hofmann), Bonn 1951, S. 174 f.
Paris 1636. Prütz scheint das Werk nur durch Kirchers Musurgia gekannt zu haben. In der Hister. Beschrbg. heißt es über Merenne: "Um diese Zeit hat zu Paris gelebet M. Mers.; ein Jesuit (!) und curioßer fürtrefflicher Musicus Theoreticus und Practicus, welcher ein Buch von der Music geschrieben, welches er Harmonicam Universalem nennet, welches sehr oft von dem Kirchero in seiner Musurgia angeführet und citiret wird" (S. 136 f.).

3) Paris 1648.

1a
—
die alle Mensurvorschriften der mensuralen Musikpraxis vom Modus major bis zur imperfekten Prolation enthält¹⁾. Die Versuche, diese Zeichen durch Zahlen oder Buchstaben zu ersetzen, zeigen andererseits, wie brüchig diese Tradition schon ist²⁾. In seinen Harmonicorum libri XII gibt sich Merseus schon wesentlich modern³⁾, wenn er das, was er in der Harmonie universelle noch lehrte, jetzt strikte als Possen (nugae) ablehnt. Es gibt hier nur noch den aequalen und den inaequalen Takt. Der aequale besteht aus einer Semibrevis oder zwei Minimen oder vier Fusen, und so fort. Er wird durch positio und elevatio manus bestimmt. "Caetera veterum Musicorum nugae, scilicet Modus, Prolatio, Tempus etc., veluti res confusa et misera ab eo reiciuntur"⁴⁾. Giltige Mensurzeichen sind nur noch C und C für den geraden Takt und für den ungeraden die Taktzeichen $\frac{3}{1}$ (Proportio tripla), $\frac{3}{2}$ (Proportio sesquialtera) und $\frac{3}{4}$ (Proportio hemiola), wobei der C-Takt beinahe doppelt so schnell genommen werde wie der C-Takt. Der $\frac{3}{4}$ -Takt sei ebenfalls doppelt so schnell wie der $\frac{3}{2}$ -Takt, dieser wiederum doppelt so schnell wie der $\frac{3}{1}$ -Takt. Was diese Tempostellungen über das Verhältnis der alten mensuralen Proportionen zum modernen Gruppentakt aussagen, wurde schon bei der Betrachtung der Taktarten bei Praetorius beschrieben.

Die Wahl des rechten Tempos ergibt sich für Merseus aus der Betrachtung der Möglichkeit einer deutlichen Textaussprache. Von der italienischen Manier, nach dem Textgehalt, den auszudrückenden Affekt, das Tempo frei zu bestimmen, weiß er nichts. Er schreibt vielmehr: "Nulla inquam, in tota cantilena fiat mensura mutatio, nisi ex propriis signis et characteribus praenotata fuerit"⁵⁾. Auch die italienischen Tempobezeichnungen, die bei Praetorius schon aufgezeichnet waren, kennt er nicht. Es scheint, daß Frankreich in diesem Falle von den modernen italienischen Strömungen später erfaßt werden sei als Deutschland. Das Livre de Rhythmique in der Harmonie universelle enthält eine ausge-

1) Traitez des Consonances, des dissonances, des genres, des modes et de la composition. Embellissement des chants, S. 421.

2) Vergl. H. Ludwig, a. a. O., S. 89.

3) Liber septimus, de cantibus, S. 153 f. (Die folgende Seite statt 154 in den Exemplaren der U.-B. Göttingen und Tübingen verdruckt 160.)

4) S. 153.

5) Ebda.

dehnte Abhandlung der antiken Verslehre, besonders im Anschluß an den Dichter Baif¹⁾, der 1570 die Académie de Poésie et de Musique gegründet hatte mit dem Ziel, nach antiken Muster Poesie und Musik in feste Regeln des vers und der musique mesurée zu fassen²⁾. Von Taktschwerpunkten ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede. Unausgesprochen stehen solche hinter der Darstellung der verschiedenen Tanzformen in der Harmonie universelle³⁾. Obwohl die Beispiele ohne Taktstriche notiert werden, liegen eindeutig Schwerpunktakte vor, die sich in den einzelnen Tänzen nach ganz bestimmten Regeln zu Perioden zusammenschließen⁴⁾. Für einige der in den Beispielen angegebenen Tänze gibt Mersenne in den Erklärungen auch die Art der Gruppierungen an:

Der Bransle simple vereinigt 6 binäre Takte (mesures⁵⁾ binaires) zu einer Periode (= 12 mouvements⁶⁾),

der Bransle gay - 2 ternäre Takte (= 6 mouvements),

der Bransle à mener - 6 ternäre Takte (= 18 mouvements),

der Bransle double - 8 ternäre Takte (= 24 mouvements),

der Bransle de Montirandé - 8 binäre Takte (= 16 mouvements) und

die Gaucote - 4 binäre (aber vierschlägige) Takte (= 16 mouvements)

zu einer Periode.

Diese Angaben hat H. Ludwig bei seiner Übertragung einiger der Tänze wohl übersehen, wenn er den Bransle simple aus 3 mal 4 statt 2mal 6 Takten periodisch gefügt darstellt⁷⁾.

Im ganzen läßt Mersenne neben manchem Überkommenen, der Zeitpraxis nicht mehr Entsprechenden, das wohl auf Grund der angestrebten, kompendienhaften Vollständigkeit seiner Harmonie universelle noch mitgeführt wird, einen Schritt über Praetorius hinaus erkennen, wenn man davon absieht, daß die italienischen Einflüsse

1) Art de bien chanter, S. 365 ff. Vergl. H. Ludwig, a. a. O. S. 88.

2) Vergl. D. P. Walker, Art. Baif (Musik in Gesch. und Gegenwart, I), Sp. 1084 ff.

3) Traitez de la voix et des chants. Livre des chants, S. 163 ff. Chant ist bei Mersenne die einstimmige Melodie. Er unterscheidet: 1. Vaudeville oder Chanson, 2. Motet oder Pantoisie, 3. Danseries (Vgl. H. Ludwig, a. a. O., S. 77).

4) Vgl. ders. S. 77 f. u. S. 114 ff.

5) Mesure hat hier durchaus musikal. Bedeutung als Schwerpunktakt und nicht choreographischen Sinn. (Vgl. F. Blume, a. a. O., S. 41).

6) Mouvement im Sinne eines metrisch-musikal. Fußes, nicht zu verwechseln mit dem choreographischen Pas.

7) A. a. O. S. 155, Beisp. 8.

die bei Praetorius eine große Rolle spielten, hier ganz fehlen. Die modernen Taktarten sind vorhanden, die alten Proportionen gänzlich verschwunden. An der Darstellung der Tanzformen, bezeichnenderweise gerade dort, lassen sich - noch unausgesprochen zwar - Schwerpunktstakte nachweisen. Die Periodisierung, die damit zusammenhängt, wird von Mersenne gesehen und an einigen Beispielen beschrieben.

Wolfgang Caspar Printz

Musikdefinition

Will man das Werk eines Musiktheoretikers oder einen Teil davon untersuchen, beginnt man sinnvoll da, wo alle Musikbetrachtung ihren Ausgang nimmt, bei der Musikdefinition. Dabei ist zweierlei zu unterscheiden: Einmal der Zweck, der Finis, die eigentliche Definition der Musik, zum anderen die Definition im weiteren, angewandteren Sinne, als Bestimmung des Begriffes Musik.

Bei der Frage nach der Musikdefinition, dem Finis, der Endursache, dem Endzweck der Musik unterscheidet Printz in seinen verschiedenen Äußerungen drei Stufen:

1. eine innere,
2. eine äußere und eigene,
3. eine äußerste und gemeine Ursache.

1. Die innere Ursache, der finis internus, der Zweck, den die Musik in sich selbst hat, ist "suavis harmonia"¹⁾, eine "liebliche Harmonie". Bei Abdias Trew, Printzens Lehrer, der wie Printz selbst zwischen einem finis internus und einem finis externus unterscheidet, ist dieser in sich ruhende Zweck der Musik ganz allgemein der Cantus²⁾.

2. Das, was diese liebliche Harmonie zuwege bringt, die "Gemütsbewegung"³⁾, gehört in die zweite Stufe der Definition, die den nach außen, aus sich selbst herausweisenden Zweck der Musik beschreibt: "Finis externus"⁴⁾ oder die "äußere und eigene Endursache der Music ist die Bewegung des menschlichen Gemüthes"⁵⁾. Im Compendium musicae von 1668 heißt es in engem, fast wörtlichem Anschluß an Trew, von dem die Aufteilung in einen finis internus und einen finis externus übernommen ist, "finis externus est commotio adfectuum"⁶⁾. Hierher gehört auch die scheinbar so

1) Comp. 68 (ohne Seitenzahlen).

2) Disputatio de Natura Musicae, 1645.

3) Phryn., II, S. 27.

4) Trew, a. a. O.

5) Historische Beschreibung, XIV. Cap. § 18.

6) Trew, a. a. O.: "Finis externus... est decens motus affectuum".

andere Aussage, daß der Endzweck der Musik eine "angenehme Bewegung Microcosmi"¹⁾ sei, mit der sich Printz diesmal in seiner Formulierung an Johannes Lippius anlehnt, dessen Synopsis er sich nach seinem Selbstzeugnis²⁾ abschrieb. Bei Lippius heißt es: "Finis cantilenaee harmonicae... est motus Microcosmi ad virtutem alacriter sectandam, aversandum autem vitium"³⁾. Im Menschen den Mikrokosmos, eine Welt im Kleinen als Repräsentanten des Makrokosmos zu sehen, ist eine Anschauung, die schon bei den Pythagoräern auftaucht, der mittelalterlichen Welt durch Boethius vermittelt wurde, ("ἡ μικροκόσμος ἐστὶν ἡ ἀνθρωπίνη", idest minor mundus" = Opp., p. 659⁴⁾) und, von den Naturphilosophen wie Paracelsus aufgegriffen, bis ins 18. Jahrhundert lebendig blieb. So betrachtet rücken die Bewegung des Gemütes, der Seele, der Affekte und die Bewegung des Mikrokosmos, das heißt des Menschen oder eben dessen Gemütes, in engen Zusammenhang, sagen eigentlich dasselbe.

Man muß die pädagogisch-ethische Zielsetzung dieses "Motus Microcosmi", - hier wird im Grunde Aristotelisches Denken überliefert⁵⁾ - ^{die} bei Lippius, den Printz als Vorlage benutzte, nachdrücklich betont ist, dieses "freudige Streben zur Tugend und das Meiden der Schuld" in die Betrachtung mit einbeziehen, will man seine ganze Bedeutungsfülle recht erkennen⁶⁾. Schließt man diesen Hintergrund aus, so bekäme Printzens Musikdefinition in seinem Compendium von 1668, die die dritte, noch zu erläuternde Stufe der Begriffsbestimmung nicht aufweist, etwas merkwürdig Vordergründiges in ihrer scheinbar ausschließlichen Bezogenheit auf den Hörer und dessen Affekt: "Musica est ars, qua suavis harmonia excitatur ad commovendum animos auditorum".

Daß diese zweite Stufe der Definition den Entzweck nur der Musik und keiner der übrigen artes aufzeigt, besagt die Formulierung: **K**ußere und **e i g e n e** Endursache. (Auch diese Feststellung hat ihren letzten Ursprung bei Aristoteles⁷⁾).

1) Phryn., II, S. 103.

2) AII, S. 273.

3) Johann Lippius, Synopsis Musicae, Argentorati 1612 (ohne Seitenzahlen).

4) Vgl. R. Eisler, Wörterbuch der philosoph. Begriffe, II. Bd., Berlin 1929, S. 146.

5) Vgl. U. Fleischer, Art. Aristoteles (Musik in Gesch. u. Gegenw., II, Sp. 634).

6) Bei J. Gg. Ahle heißt es: "Finis intermedius gibt die Bewegung des Menschen zur Tugend" (Anmerkungen zu seines Vaters - Rudolf - Anleitung zur Singkunst, Muhlhausen 1690, S. 1).

7) Vergl. U. Fleischer, a. a. O.

3. Auf einer dritten, der höchsten Stufe, wird der letzte Zweck der Musik, den diese mit den anderen Künsten gemeinsam hat, ausgedrückt. Von ihm spricht Printz nur in seiner späteren Historischen Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst (1690), wo er schreibt: "Die äußerste und gemeine Ursache der Musik, wie auch aller andern Disciplinen ist die Ehre Gottes: als umb welcher willen alle Ding seyn, und alles, was geschieht, geschehen soll"¹⁾ - ; äußerste im Unterschied zur Äußeren insofern, als sie am weitesten über sich selbst hinausweist; gemein im Sinne von allgemein, weil die hier genannte letzte Ursache nicht nur die der Musik, sondern "auch aller andern Disciplinen" ist. Bei Lippius heißt es sehr ähnlich: "Ultimus vero est omnis Harmoniae Archetypus et Fons Ter Opt. Max. Deus, cujus ad laudem Majestatemque omnia cedant unice"²⁾.

Was Printz hier durch Lippius vermittelt wurde, ist ursprünglich Augustinisches Gedankengut; bei Augustinus wird zum ersten Mal - im Gegensatz zu antikem Denken - der eigentliche Wert der artes liberales an ihrer Befähigung, auf Gott und die christliche Heilslehre vorbereitend hinzulenken, gemessen³⁾.

1) XIV. Cap., § 2. W. Blankenburg nimmt in seinem Aufsatz "Bach und die Aufklärung" (Bach-Gedenkschr. 1950, hrsg. v. K. Matthaei, Zürich 1950, S. 29 f.) eine direkte Beziehung zu der bekannten Definition Bachs vom Generalbaß an, was F. Blume in seinem Artikel Bach (MGG I, Sp. 1021) verleitet haben mag, Baches Kenntnis von Printzens Musikgesch. für erwiesen zu halten. Die einzige Übereinstimmung von Baches Generalbaß-Definition und der - bei Blankenburg falsch zitierten - Musikdefinition Printzens liegt in der "Ehre Gottes" als Endursache der Musik, einer Formulierung, die aber natürlich nicht nur bei Printz vorkommt. (Sie steht bei A. Reyher in der weit verbreiteten Margarita philosophica von 1669 ebenso wie in dem genannten Werk von J. Gg. Ahle, um nur zwei zufällig gefundene Beispiele dafür zu nennen). Die wichtige Wendung von der zulässigen Gemüts-ergötzung steht bei Printz nicht. Bewegung (commotio) und Ergötzung (recreatio) des menschlichen Gemütes, zwei deutlich zu unterscheidende Begriffe, sind hier offenbar miteinander verwechselt worden. Das Vorbild für Baches Definition liegt bei F. E. Niedtens Musicalischer Handleitung, I. Theil, Hamburg 1700, Cap. II (ohne Seitenz.), mit dessen Definition sie fast wörtlich übereinstimmt und dem ja auch die übrigen Bachschen Artikel vom Generalbaß entnommen sind, wie schon Ph. Spitta (Musikgesch. Aufsätze, Berlin 1894, S. 221 ff.) nachgewiesen hat, ohne allerdings auf die Übereinstimmung der Definitionen hinzuweisen.

2) A. a. O.

3) Vgl. G. H. Schen, Art. Augustinus (Musik in Gesch. u. Gegenw. I) Sp. 850 f.

An drei Stellen antwortet Printz auf die alte Frage "quid sit musica", gibt er die Begriffsbestimmung dessen, was Musik sei.

In der ersten heißt es: "Musica est ars, qua suavis harmonia excitatur ad commovendum animos auditorum"¹⁾. In diesem Zusammenhang ist nur der Hauptsatz wichtig.

Die Frage, ob die Musik eine Ars oder eine Scientia sei, beschäftigte die Theoretiker der Zeit stark. Printzens Altdorfer Lehrer Trew kann hierfür wieder als Zeuge genannt werden, der in seiner schon zitierten Disputation De Natura Musicae (1645) die Frage stellt: "Sit ne Musica, scientia an ars?"²⁾. Bei Trew teilt sich die Musik in drei Gradus, deren erster die Musica theoretica umgreift, die er eine Scientia nennt. Derjenige, der sich ausschließlich mit ihr befaßt, könne weniger ein Musicus als ein Mathematicus oder Harmonicus genannt werden, insofern als er "in sola speculatione adquiescit". Zum eigentlichen Endzweck der Musik gelange der nicht (Ansätze zu verwandter Ansicht finden wir in 16. Jahrhundert, so bei Hermann Finck und bei Coelico, die die alte, cantus-firmus- und numerusgebundene Musik den Theorici und Mathematici überlassen sehen wollen³⁾). Die weiteren musikalischen Bereiche, den der Melopeia, den der Ars canendi und den der Organopeia, die unter dem Oberbegriff der Musica practica zusammengefaßt sind, machen den Begriff der Musik als einer Ars aus; sie sind die "musica kat'exochen". Diesen Überlegungen hat sich Printz hier angeschlossen⁴⁾. In der gesamten Theoretikerliteratur des Mittelalters treten immer wieder die verschiedenen Möglichkeiten einer Einordnung der Musik, entweder als Ars oder als Scientia, auf: "Describunt autem musicam quidem ad formam et materiam considerantes, dicentes eam esse scientiam. Alii autem ad eius operationem considerantes dicunt eam esse artem ad canen-

1) Siehe oben, S. 71.

2) Beinahe wörtlich dieselbe Frage findet sich beispielsweise in einer Disputation von H. Rubmeier (1609). (Vgl. A. Pirro, Descartes...., S. 2).

3) Vgl. H. Zenck, Grundformen der Musikanschauung (Jahrb. d. Göttinger Akademie d. Wissensch.), Göttingen 1942, S. 26.

4) Daß die Frage hier so alternativ gestellt werden kann, zeigt, wie sehr Musica practica u. Mus. theor. selbständig geworden sind, wie sehr sich dieser Ars-Begriff bereits unserem modernen, von aller Spekulation entleerten Kunst-Begriff nähert. Bei Hieron. de Moravia liegen beide noch eng zusammen im Oberbegriff der scientia beschlossen: "Scientia autem dividitur in theoreticam et practicam. Theorica dicitur speculativa, practica dicitur operativa" (ed. Cserba, Regensburg 1935, S. 10).

dum deputatam" (Johannes de Grocheo)¹⁾.

In seinem Phrynis beschreibt Printz die Musik als eine "mathematische Disciplina complexa oder mixta" (ebenso in seinem Compendium von 1668), "so da handelt von dem Klange oder Thon, seinen principiis und affectionibus, und allem Gesang und Zusammenstimung, so aus den Klängen entstehet, nicht nur wie sie ist, sondern auch, wie sie gemacht werden solle"²⁾. Das, was dieser Satz aussagt, geht letztlich zurück auf Platon und Aristoteles, auf deren Auffassung der Harmonik als mathematischer Disziplin ihre Zusammenfassung mit der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie zu einem Wissenschaftssystem (zuerst bei Varro, 116 bis 27 v. Chr.) beruht, das dann später den Namen Quadrivium trägt³⁾. Mit der steilen Aufwärtsentwicklung der naturwissenschaftlichen Disziplinen wurde der Kreis der vier sogenannten mathematischen Wissenschaften um weitere drei vermehrt, so daß zum Beispiel bei dem schon mehrfach erwähnten Trew in dessen Directorium mathematicum⁴⁾ Arithmetica, Geometria, Astronomia, Geographia, Optica, Harmonica (d. i. die Musik) und Mechanica zu einem Wissenschaftssystem zusammengefaßt sind. Arithmetik und Geometrie haben dabei als diejenigen, nach deren Gesetzen alle anderen fünf Wissenschaften arbeiten, auch wertmäßig die Spitze inne. In diesen Zusammenhang hineingestellt muß auch Printzens Begriff von der Musik als mathematischer Disziplin gesehen werden. Wenn auch Printz an der eben zitierten Stelle erst nach dieser Bestimmung der Musica (als mathematischer Disziplin nämlich) ihre Aufteilung in Musica theoretica (mit Musica signatoria) und Musica practica (mit Musica poetica und Musica modulatoria) vornimmt, bezieht sich das "disciplina mathematica" doch wohl nur auf den Bereich der Musica theoretica, von der Printz an anderer Stelle⁵⁾ ausdrücklich schreibt, daß sie eine disciplina mathematica sei, besonders auf den der Musica theoretica didactica, der "Wissenschaft, welche der musicalischen Klänge unterschiedene Quantität, Unterscheid und Wesen betrachtet". Die Bemühungen des Compendium von 1668,

- 1) Vgl. E. Rohloff, Der Musiktraktat des J. de Grocheo (Media Latinitas Musica II), Leipzig 1943, S. 46.
- 2) I, V. Cap., S. 16 f.
- 3) Vgl. U. Fleischer, Art. Aristoteles, a. a. O. und H. Hüschel, Art. Artes liberales, ebda., Sp. 737.
- 4) Altdorf 1657.
- 5) Comp. 68, Cap. I, § 5.

dessen Abfassung, wie noch zu zeigen sein wird, die folgerichtige Anwendung des Satzes von der Musik als mathematischer Disziplin bedeutet, gelten ausschließlich der Musica theoretica und der Anwendung der aus ihr gewonnenen Erkenntnisse in der Musica poetica (Musica theoreticam una cum Musica poetica explicare animum induximus).

In seiner Formalisierung geht Printz wiederum auf Lippius zurück, der in seiner Synopsis musicae die Musik eine Scientia mathematica nennt, an anderer Stelle desselben Buches eine Scientia mathematica complexa, und sich damit als das unmittelbare Muster der Printzschen Formalisierung ausweist.

Was es mit der disciplina complexa oder mixta auf sich hat, erfahren wir aus dem Compendium von 1668¹⁾. Dort wird bei der Frage nach dem "objectum Musicae theoreticae" ausgeführt, daß deren Objekt das gleiche wie das der Mathematik sein müsse, weil die Musik eine disciplina mathematica sei. Und das objectum Mathematicae sei die "quantitas ut sic". Eine jede quantitas aber sei entweder eine quantitas discreta oder eine quantitas continua. Unter den zusammenhängenden Größen (quantitates continuas) versteht man die geometrischen Größen, die Linien, Flächen und Körper; unter den nicht zusammenhängenden Größen (quantitates discretas) alles, was aus unverbundenen Teilen besteht, also alle zählbaren Dinge, Zahlen im allgemeinen und jede Größe, die als Zahl für eine Einheit betrachtet wird²⁾. Diese quantitas discreta also ist eine arithmetische Größe.

Die Aufteilung des Quantitativen in die (ganze) Zahl und die (kontinuierliche) Größe findet sich bereits bei Aristoteles, wo sie als Gegensatz von $\pi\lambda\eta\delta\upsilon\varsigma$ (multitudo) und $\mu\epsilon\gamma\alpha\lambda\upsilon\tau\eta\varsigma$ (magnitudo)³⁾ oder $\alpha\rho\iota\theta\mu\iota\kappa\eta$ ⁴⁾ ausgedrückt ist. Durch die Paraphrasierung des Mikomachos von Gerasa durch Boethius in dessen Institutio Arithmetica⁵⁾ wurden diese Begriffe, die natürlich auch

1) Cap. I, § 8 ff.

2) Vgl. G. S. Klügel, Mathemat. Wörterb., I. Abtlg., 2. Teil, Leipzig 1850, S. 650.

3) Metaphysica IV, 13, 1020 a 7 (Aristotelis opera, ed. Academia Regia Borussiae, Berlin 1831 ff.). Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. J. E. Hofmann, Ichenhausen, Ihm und Herrn Prof. Dr. Becker, Bonn, danke ich für ihre freundliche Hilfe.

4) Phys. III, 7, 207 a 34; vgl. E. Rohloff, Studien z. Musiktr. des J. de Grocheo (Media Lat. Mus. I), Leipzig 1943, S. 65.

5) Ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.

47

d

bei Euklid zu finden sind, allgemeines Gut der Mathematik des Abendlandes bis auf unsere Zeit und sei ¹⁾Boethius' Institutio Musica¹⁾ wurden sie Allgemeingut der Musiktheorie des gesamten Mittelalters und - wie wir bei Printz sehen können - weit darüber hinaus.

Jede von beiden quantitates teilt sich in zwei Untergruppen: Die quantitas continua, die magnitudo, ist entweder immobilis (übereinstimmend so beispielsweise bei Boethius²⁾, Hieronymus de Moravia³⁾ und auch bei Printz) oder continua secundum se (ebenfalls bei Printz), oder sie ist mobilis (Boeth., Hieron. und Printz) oder comparate (Printz). "De quantitate continua et immobili est Geometria, sed de ipsa mobili est Astronomia" (Hieron. de Moravia)⁴⁾.

Die quantitas discreta, die multitudo ist entweder discreta per se (Boethius) oder secundum se (Printz), auch absoluta (Hieronymus), oder relata ad aliquid (Boeth. und Hieron.) oder comparate (Printz). "De quantitate discreta et absoluta est Arithmetica, in qua determinatur de numeris absolutis, de quantitate autem discreta et relata est ipse musica, in qua determinatur de numeris relatis ad sonos⁵⁾".

Damit ist der Kreis des Quadriviums umschrieben, innerhalb dessen der Musik die quantitas discreta zugeteilt wird. Die musikalisch-praktische Entsprechung zur mathematischen quantitas ist der sonus oder die vox (Boethius)⁶⁾. Für die Musik selbst gilt nur die vox discreta: "sonus est qui aliquas in se habet consonantias, indiscretus est, in quo nulla potest discerni consonantia, ut risu vel gemitu hominum (Lachen und Seufzen der Menschen), latratu canum aut rigitu leonum⁷⁾ (Bellen der Hunde und Brüllen der Löwen)". Aus dem Bereich der Musik, die mit den Mitteln arbeitet,

1) Ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.

2) A.a.O., S. 229.

3) Tractatus de Musica, ed. M. Cserba, O.P. (Freiburger Studien zur Musikwiss., 2. Reihe der Veröffentl. des Musikwiss. Institutes d. Univ. Freiburg in d. Schweiz, hrsg. v. K. G. Fellerer, 2. Heft), Regensburg 1935, S. 10.

4) Ebda., angeblich nach Joh. de Garlandia.

5) Ebda.

6) A.a.O. S. 199; vox continua = συνεχής; vox cum intervallo suspensa = διασπαστική.

7) Nach Joh. Cotto, so bei Hieron. de Moravia, a.a.O., S. 41. Vgl. auch E. Rohloff, Studien..., S. 65 f.

deren Teilbarkeit nach unten hin eine bestimmte Grenze gesetzt ist, bleibt der sonus continuus, unendlich teilbar, mit seinen fließenden Übergängen ausgeschlossen.

Das bisher über die quantitas Gesagte ist gewissermaßen der Stand der Wissenschaft, wie ihn Printz vorfand: "Ita sentiunt Mathematici et Philosophi plurimi". Er mag ihm vertrat gewesen sein durch den Unterricht bei Trew, in dessen Directorium mathematicum es heißt: "Matheseos subjectum est quantum, quatenus mensurabile est. Mensurabile autem est juxta quantitatem vel continuam vel discretam, hoc Arithmetice, illud Geometricè parit"¹⁾.

Die in diesem Zusammenhange hier für die Musik in Frage kommenden quantitates discretæ (comparatæ) sind nach Printz: die quantitas progressiva (die der melodischen Intervalle), die quantitas sectionalis (die der einzelnen Abschnitte und Clauseln) und die quantitas harmonica zusammen mit der quantitas verbalis (die der Konsonanzen und Dissonanzen im Zusammenhang mit der quantitas, die die Länge und Kürze der vertonten Textsilben ausmacht). Zu diesen aber will Printz noch zwei weitere hinzugefügt wissen: die quantitas temporalis und die quantitas sonora (die Lautstärke), "sine quibus nulla omnino harmonia fieri potest".

Die quantitas temporalis aber sei im Gegensatz zu den vorhin genannten musikalischen Quantitäten eine quantitas continua, "weil durch ein gemeinsames Ganzes tatsächlich der Anfang wie das Ende mit der Mitte verbunden wird (quia copulatur communi termino²⁾ initium nempe et finis cum medio)". Das heißt: Im Gegensatz zur quantitas harmonica, die als Vertikales auf einen Punkt des musikalischen Verlaufes beschränkt bleibt, erstreckt sich die quantitas temporalis, die zeitliche Größe, die Kategorie des Rhythmischen schlechthin, horizontal über den gesamten zeitlichen Verlauf der Musik, faßt damit tatsächlich Anfang, Mitte und Ende eben dieses Verlaufes zu einem gemeinsamen (untrennbaren - indiscretus - continuus) Ganzen zusammen und ist daher eine magnitudo, eine quantitas continua. Die ebenfalls von Printz hinzugefügte quantitas sonora, die Kategorie des Dynamischen, sei ebenfalls eine quantitas continua. Sie sei die magnitudo soni (des Einzeltones). Die fortitudo soni, die andere Bezeichnung für

1) In der Vorrede ohne Seitenzahlen.
2) Terminus hier wohl im Sinne von summa.

dieselbe Sache, die Lautstärke des Tones habe ihre Entsprechung in der *crassitudo corporum*.

Damit ist also auch die *quantitas continua* neben der *quantitas discreta* als für die Musik gültige Größe bewiesen. "Exinde patet, Musicam non solum quantitatem discretam comparate considerare, sed etiam continuam, quae per se in Geometria consideratur".

Und deshalb nennt Printz die Musik eine "disciplina mathematica mixta". "Est itaque Musica disciplina mathematica mixta, cujus objectum adaequatum est quantitas comparata cum alio".

Angeregt zu diesen Überlegungen scheint Printz wiederum durch Jon. Lippius zu sein. Wie schon gezeigt wurde, nennt auch er die Musik eine *scientia mathematica complexa*, wenn auch vornehmlich der Arithmetik, so doch auch bis zu einem gewissen Grade der Geometrie untergeordnet, da ein jeder Ton sowohl *discretus* als auch *continuus* sei. Die Beweisführung allerdings ist lückenhaft, wenig überzeugend und sehr anders als die unseres Printz. Lippius setzt einander gleich die *quantitas* des Tones und die der Schallquelle, ebenso wie die Proportionen verschiedener Schallquellen den Proportionen der durch sie erzeugten Töne gleichgesetzt werden. Und insofern sei jeder Ton *continuus* und *discretus*; denn da die *quantitas* der Schallquelle eines Körpers, *continua* sei, müsse man schließen (dieses Glied der Beweiskette fehlt allerdings), daß auch die *quantitas* des entsprechenden Tones *continua* sei. Dadurch wird aber keineswegs der Einwand der mittelalterlichen Theoretiker entkräftet, die eben diese *soni* mit den bis ins Unendliche teilbaren Zwischenräumen nicht in den Bereich der Musik einbeziehen wollen.

Wenn auch Printz vielleicht durch Lippius angeregt wurde, muß ihm doch zugebilligt werden, daß seine Erklärung der Musik als "vermischte musikalische Wissenschaft" ein neuer Ansatz ist, bei der die überkommene Übung, bei welcher "Qualitäten wie der vom menschlichen Ohr als Wohlklang empfundene Tonschritt und Zusammenklang auf Quantitäten zurückgeführt"¹⁾ werden, nun auch auf das Rhythmische in seinen verschiedenen Erscheinungsformen und auf das Dynamische ausgedehnt wird.

1) Vgl. W. Carlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von *musicus* und *cantor* bei Isidor von Sevilla (Abhandlung der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Nr. 7, 1950), Mainz 1950, S. 13.

Dadurch, daß der Begriff der quantitas durch die quantitas temporalis und die quantitas sonora nun auch das Rhythmische und das Dynamische umgreift, hat Printz die Möglichkeit, alle Bereiche der Musica theoretica, wie er sie sieht, mit einem Begriffe, eben dem der quantitas, zu fassen. Hierdurch gewinnt seine theoretische Arbeit eine Form von imponierender Systematik, die etwas von naturwissenschaftlicher Arbeitsweise hat und die sich mit der Methode streng durchgehaltener Klassifizierung, einem Erbteil scholastischer Denkweise, verbindet. Daß es ein ursprünglich mathematischer Begriff ist, unter dem sich diese Zusammenfassung vollzieht, ist kein Zufall. Man hat das 17. Jahrhundert das Jahrhundert der Mathematik genannt¹⁾. Der Glaube an die Mathematik umfaßte alle Lebensgebiete, einschließlich der Gartenarchitektur und sogar der Mode. Am Beginn dieser Zeit steht die große Figur Johann Keplers, der "als erster die Naturerscheinungen unter dem Gesichtspunkt der Quantität, den er bei jeder Gelegenheit betont und anwendet, betrachtet, während Aristoteles und sein Gefolge unter ihnen immer qualitative Unterscheidungen setzt"²⁾.

In einem Brief aus der Zeit der Abfassung seines *Mysterium cosmographicum* (1596) schreibt Kepler:

Wie das Auge für die Farbe, das Ohr für die Töne, so ist der Geist des Menschen für die Erkenntnis nicht irgendwelcher beliebiger Dinge, sondern der Größen geschaffen; er erfährt eine Sache umso richtiger, je mehr sie sich den reinen Quantitäten als ihrem Ursprung nähert. Je weiter sich aber etwas von diesen entfernt, desto mehr Dunkelheit und Irrtum tritt auf. Denn unser Geist bringt seiner Natur nach zum Studium der göttlichen Dinge Begriffe mit sich, die auf der Kategorie der Quantität aufgebaut sind.³⁾

Taktarten und Tempo bei Printz

Eine Takt-Definition teilt Printz nicht mit. Er unterscheidet den *tactus vulgaris* vom *tactus proportionatus*. Der *tactus vulgaris* ist der gerade Takt (auch *Spondaicus*), für die ungeraden Takte ist Platz nur noch in den Proportionen, die aber auch gerade Takt

- 1) Vgl. E. Fueter, *Das Jahrhundert der Mathematik (Forschungen und Fortschritte, 14. Jgg.)*, Berlin 1938, S. 381 f.
- 2) Vgl. M. Caspar, *J. Kepler, Mysterium cosmographicum (1596)*, Augsburg 1923, Einleitung S. VIII.
- 3) *Ebda.*, S. XVII.

autem proportio ... duarum quantitatum temporalium ad invicem habitudo" ¹⁾. Sehr anders aber wird sie unterteilt. Printz unterscheidet nicht - wie gewohnt - ~~in~~ aequale und inaequale Proportionen, sondern er kennt vier gleichwertig nebeneinander stehende Gruppen:

- proportio naturalis,
- proportio artificiosa,
- proportio multiplicans und
- proportio artificiosa mixta.

Unter den drei letzten verbergen sich mit ungewöhnlicher Bezeichnung und in anderer Gruppierung die allgemein bekannten Proportionen.

Die proportio artificiosa, heiße nicht deshalb artificiosa, weil ihr eine größere ars innewohne, sondern weil ihre Erfindung "major artificiosa" sei als die der proportio naturalis. Ihre Definition ist diese:

Est autem proportio artificiosa habitudo adparenter certa, revera incerta duarum quantitatum notarum, ejusdem formae extrinsecae, sed diversi valoris atque mensura.

Die habitudo ist insofern nur dem Scheine nach {certa}, in Wahrheit aber incerta, als die verschiedenen möglichen Formen der proportio artificiosa keine feststehende, bestimmte habitudo aufweisen: 3:1 ist ungleich 3:2; dieses ungleich 3:4. Die gleiche Form der Noten liegt insofern vor, als bei der Sequialtera - um ein Beispiel zu nennen - Semibreven gegen Semibreven gesetzt sind. Der verschiedene valor liegt in dem drei gegen zwei, die verschiedene Mensur darin, daß unter dem Zeichen $\frac{3}{2}$ Semibreven, unter dem Zeichen $\frac{3}{1}$ aber Minimen stehen.

Die alten Namen für die verschiedenen Formen dieser Proportionsgattung seien den geometrischen Proportionen entnommen (Sesquialtera, Subsesquialtera usw.). Aus bestimmtem Grunde seien aber auch neue in Gebrauch. Er nennt sie: Die alte Tripla heiße auch Tripla major ($\frac{3}{1}$), die alte Sesquialtera heiße Tripla minor ($\frac{3}{2}$), die alte Sequitertia werde Tripla minima ($\frac{3}{4}$) genannt ²⁾. Diese neue Benennung besagt nicht weniger, als daß man nun darauf versichert, die ihres eigentlichen Sinnes entleerten Proportionen noch mit dem Namen von echten geometrischen Proportionen zu benennen. Daß die Proportionen als solche ihren Sinn verloren, konnte

1) Cap. II, § 6.

2) Vgl. Comp. 89, S. 25. Dort werden die Proportionen ebenfalls mit den neuen Namen benannt. Im Phrynis (III, S. 112) finden sich die Bezeichnungen Sesquialtera minor und minima.

schon bei Praetorius festgestellt werden. Daß man nun daran geht, ihnen die alten, mit dem Benannten nicht mehr übereinstimmenden Namen zu nehmen, ist nur folgerichtig und ein weiterer Schritt auf dem Wege zur theoretischen Anerkennung der modernen Taktarten.

Die proportiones artificiosae werden unterteilt in die Gruppe der häufiger gebrauchten und die der weniger häufig gebrauchten.

"Frequenter usitate" sind: die Tripla major, bei der drei Semibreven gegen eine gesetzt sind, und bei der der Takt so formiert ist, "ut prima in pulsu, secunda medio, tertia in fine reductas audiantur", die Tripla minor mit drei Minimem, die Tripla minima mit drei Semiminimem. Die weniger gebräuchlichen proportiones artificiosae sind diese: Tripla duplex (9:4, 9:8), Sesquiquarta (5:4) und Sextupla (7:4 oder 7:8).

Die proportio multiplicans wird folgendermaßen definiert:

Proportio multiplicans est, quando habitudo quantitatum duarum temporalium certa est, et comparatio fit inter notas ejusdem quidem formae, sed diversi valoris.

Nur in einem Punkte unterscheidet sich diese Begriffsbestimmung also von der der proportio artificiosa. Darin nämlich, daß die habitudo diesmal certa ist. Sie ist das insofern als 1:2 gleich 2:4 gleich 4:8 ist, als 1:4 gleich 2:8 gleich 4:16 und als 2:1 gleich 4:2 gleich 8:16 ist.

Diese proportio teilt sich in die Gruppe, die den notarum valor und die, welche den numerus verändert (minoris inaequalitatis und majoris inaequalitatis). Diese sind: Subdupla (1:2, 2:4, 4:8¹⁾) und Subquadrupla (1:4, 2:8, 4:16), jene: Dupla (2:1, 4:2, 8:4) und Quadrupla (4:1, 8:2, 16:4).

Mit der Bemerkung, sie seien heute nicht mehr in Gebrauch und daher überflüssig, wird die Betrachtung dieses Abschnittes abgeschlossen.

Die letzte Gruppe der Proportionen ist die der proportio artificiosa mixta mit den Beispielen $\frac{6}{8}$ (Sesquialtera kat'exochen) und $\frac{12}{8}$ (communis sesquialterata²⁾ $\frac{4}{8}$, die einerseits Eigenschaften der proportio artificiosa in sich enthalte, andererseits solche der proportio naturalis, die unsere besondere Aufmerksamkeit erweckt.

1) Im Text verdruckt: $\frac{4}{8}$.

2) In der Mus.mod. wird dieser Takt Chiquen (Giguen)-Proportion genannt. Ausdrücklich wird seine Viertelteilung betont (S.37).

Der Begriff der proportio naturalis ist in der Musiktheorie durchaus neu, wie überhaupt der ganze Printzsche Einteilungsversuch der Proportionen, der darauf ausgerichtet ist, diese proportio naturalis besonders hervorzuheben.

Ihre Definition lautet:

Proportio naturalis est, quando habitudo quantitatum temporalium ad invicem certa est, et comparatio fit inter notas diversae formae externae (hoc intelligendum est de proportionibus inaequalitatis).

In einem Punkte unterscheidet sich diese Proportion also von der proportio multiplicans. Darin nämlich, daß sie ein Verhältnis setzt zwischen Noten verschiedener äußerer Gestalt (was aber zu unterscheiden sei von der proportio inaequalitatis). Da Beispiele für diese Proportion nicht gegeben werden, und die etwas dunkle Definition nicht ausreicht, solche zu bilden, müssen andere, angeführte Merkmal zur Bestimmung herangezogen werden.

Prints zeichnet diese Proportion in auffälliger Weise vor den anderen genannten aus. Er sagt von ihr, daß sie "perfecta" sei "in quantitate, virtute et consecutione finis". An anderer Stelle geht er noch weiter. In dem Eintrag, den er am 14. Juli 1665 dem Georg Fabricius ins Stammbuch¹⁾ schreibt, heißt es:

Thesis Musica:

Qui proportionem naturalem aut communem imperfectam esse dicit, illum imperfecti cerebri esse existimo. Nam, quicquid perfectum est in quantitate, virtute et consecutione finis illud nullo modo imperfectum dici potest. Atque proportio naturalis talis est.

Und am Schlusse der Betrachtung der proportio artificiosa schreibt er:

Nota corollarii loco, proportionibus artificiosas non tam perfectas esse, quam vulgares.

Daraus geht zunächst einmal hervor, daß ihm die Feststellung, daß die proportio naturalis eine perfekte sei, außerordentlich wichtig ist. Wenn er sich so energisch, ja empört dagegen verwahrt, daß sie imperfekt genannt werde, so läßt das den weiteren Schluß zu, daß das gemeinhin getan werde. Diese Überlegung und der Ausschluß der Proportionen, die in den anderen Gruppen behandelt wur-

1) Früher in der Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg. Vgl. J. Wolf in: Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie (Publ. de la Soc. Franc. de Musicologie, seconde série, Tomes III u. IV, Exercices 1932 et 1933), Paris 1933, S. 137 f. Eine Photokopie der Eintragung füge ich im Anhang bei.

den, lassen annehmen, daß die einzige Proportion, die bisher noch nicht vorgekommen ist und die üblicherweise als imperfekt gekennzeichnet wird, der Takt also, der unter den mensuralen Symbol des tempus imperfectum C steht¹⁾, mit dieser etwas geheimnißvollen Proportion gemeint ist. Dafür spricht ferner, daß Printz in seinem Phrynis²⁾ im Gegensatz zur proportio dupla, subdupla, quadrupla und subquadrupla von den vier Seximinimen im C -Takt als von "natürlich proportionierten Notten" spricht.

Die proportio naturalis wird unterteilt in eine proportio naturalis kat'exochen, auch communis oder vulgaris genannt, und eine proportio naturalis proportionata. Mit der ersten ist wohl die gemeint, die für sich, ohne Bezug auf eine andere Taktart steht, die proportio naturalis proportionata dagegen steht wohl zu einer anderen Taktart in einem Verhältnis (etwa $\frac{3}{2}$ zu: C).

Schon bei Praetorius und Lippius ließ sich die Bevorzugung des geraden Taktes vor dem ungeraden nachweisen. Der gerade Takt wurde von Praetorius als perfekt bezeichnet, ohne daß sich dieser bewußt war, daß er damit Überliefertes unwertete. Im Gegensatz dazu ist sich Printz darüber ganz klar, daß er sich in Widerspruch zur Überlieferung setzt, die er nicht mehr versteht. Wie sehr die Auszeichnung des geraden Taktes einem neuen musikalischen Schönheitsideal entspricht, wurde bei der Behandlung von Takt und Tempo im theoretischen Werk des Praetorius schon gezeigt.

Methodisch bedeutet Printzens Abhandlung von den Proportionen in seinem Compendium musicae von 1668 den Versuch, sämtliche Taktarten der Musik seiner Zeit mit dem Überlieferten Proportionsbegriff zu fassen; dabei ist das ganze neue, von ihm eigens aufgestellt Ordnungsschema daraufhin angelegt, den geraden, normalen $(\frac{4}{4})^3$ -Takt als von den übrigen Proportionen ausgezeichnet mit dem sehr hohen Anspruch, perfekt in bezug auf Quantität, Tugend und Verfolgung des Endzweckes zu sein, hinaustellen. Er gehört aber durchaus noch in den Bereich der Proportionen. Dieser Versuch ist vergleichbar dem Versuch im Großen, alle Bereiche der Musica theoretica unter dem Begriff der quantitas zu vereinen.

1) In der handschriftl. Kompositionslehre von J.G. Walther (Landesbibl. Weimar) S. 61, wird zwischen dem tactus naturalis (C u. C , wobei der C -Takt auch vulgaris heißt) und dem tactus proportionatus oder artificiosus oder minor naturalis unterschieden.

2) II, S. 39.

3) Die Vierteilung des spondaischen, geraden Taktes stellt Printz ausdrücklich fest (Mus. med., S. 36).

Da die Taktarten, wie gesagt wurde, keine echten Proportionen mehr sind, konnte dieser Versuch nicht lückenlos gelingen. Es mußten Widersprüche und Unklarheiten bleiben. Das mag Printz selbst eingesehen haben, als er später im Phrynis auf diese neue Ordnung verzichtete und die Unterschiede, die zwischen den echten mathematischen Proportionen und denen, für die diese nur den Namen geben, offen bestehen ließ und unterschied zwischen der Proportion im Sinne der "Mathematici" (und deren Proportion ist die am Beginn dieses Abschnittes wiedergegebene) und einer solchen im Sinne der "Musici practici"¹⁾, deren Begriffsbestimmung hier folgen soll:

Die Musici practici aber nennen eine Proportion, wenn etliche Noten nach ihrem fürgeschriebenen Tact hervor gebracht werden, der in der gemeinen Spondaischen [= geraden] Zeit-Maas-Art eine oder auch etliche, jedoch einer andern Zahl, als in dieser Proportion auff einen Tact gesungen werden.

Eine solche Proportion wird ausgedrückt durch zwei Zahlen, derer obere die Zahl der Noten ist, so auff einen Tact gesungen werden, die untere aber derselben Größe andeutet, indem sie nehmlich anzeigt, wieviel derselben sonst in der gemeinen [= nicht proportionierten] Zeit-Maas-Art auff einen Tact gehen. Von diesen beyden Zahlen bekommet die Proportion den Nahmen, eben auff die Weise, wie die Mathematische Proportiones.²⁾

Der Sachverhalt einer neuen Sinngebung für den alten Begriff der Proportion, den wir bei Praetorius schon - wenn auch unausgesprochen - vorfanden, ist hier begrifflich gefaßt.

Zur Kennzeichnung des Tempos in unserem Sinne nennt Printz die alten mensuralen Symbole des tempus imperfectum diminutum, des tempus perfectum und des tempus perfectum cum prolatione minori. Wir sahen bei Praetorius, daß die Bedeutung dieser Symbole als Ausdruck einer Taktart nur noch am Rande bestand. Bei Printz besteht sie gar nicht mehr. Im Kapitel De quantitate mensurali, das sich an das von den Proportionen anschließt, sagt er ausdrücklich, daß die angeführten Zeichen (C, ♩, 0, 0) keine Proportionen, das will in diesem Zusammenhange besagen Taktarten, mehr bezeichnen. (Haec signa non sunt signa perfectionis aut imperfectionis, neque etiam signa proportionum). Sie dienen ausschließlich zur Kenntlich

1) Über den Gegensatz Mathematici-Practici s.o., S.73.

2) II, S.25 f. Ganz ähnlich im Comp.89, S.24 f., wo die Proportionen dann eingeteilt werden in solche mit spondaischem und solche mit trochaischem Takt. (S.38). Die mit spondaischem Takt nennt Printz auch rationales, die mit troch. Takte irrationales (S.25 f.).

machung verschiedener Geschwindigkeitsstufen, die genau so gut wie durch diese Zeichen durch bestimmte Worte erfolgen könnte; und dies dann, wenn das Tempo inmitten eines Stückes neu bezeichnet werden soll.

In Einzelheiten unterscheidet sich die Zuordnung verschiedener Schnelligkeitsgrade von der bei Praetorius. Gab es dort zwei Stufen, den *tactus tardioris* (*adagio, lento*) und den *tactus celerioris* (*presto, velociter*), so hat sich bei Printz die Einteilung auf vier Stufen verfeinert:

der *tactus tardus*, die *quantitas mensuralis longa* (*(-adagio)*);
der *tactus hilaris*, die *quantitas mensuralis mediocris*
(*♩-allegro*);

und als dritte und vierte Stufe:

die *quantitas mensuralis celerioris* (*○ und ◊-presto*).

Das Zeichen *○* zeige bei vielen Musikern die geschwindeste Stufe an¹⁾. Die Verbindung von *hilaris* mit dem *allegro* deutet die Möglichkeit an, daß das *allegro* tatsächlich, wie schon eingeräumt wurde, eine Ausnahme bedeutet innerhalb der Regel, daß die italienischen Tempobezeichnungen ursprünglich nur dieses und nicht Affektbezeichnungen waren (jedenfalls in der deutschen Musikpraxis), wenn man nicht annehmen will, daß Printz das italienische *allegro* einfach durch das lateinische *hilaris* übersetzt.

Für die Bestimmung des Tempos im proportionierten Takt besteht die feste Regel:

*Quo major est quantitas numeri inferioris
Et minor sit quantitas mensuralis et contra* 2)

oder in deutscher Fassung:

Je kleiner die untere Zahl einer Proportion ist,
je langsamer soll der Tact geschlagen werden;
und je größer dieselbe Zahl ist,
je geschwinder soll der Tact geschlagen werden³⁾.

Das, was bei Praetorius aus dem Beispiel des Vergleiches der zwei Proportionstakte $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$ entnommen werden konnte, ist hier als Regel geformt, die für alle proportionierten Takte Geltung beansprucht. Wir finden ausgesprochen, daß grundsätzlich der Takt als

1) Ebenso auch im Comp. 89 und in der Mus. mod., ohne daß allerdings die *Signa* und die italienischen Bezeichnungen, zu denen noch *lento* und *largo* genannt werden, in unmittelbaren Bezug zueinander gesetzt werden.

2) Comp. 68, Cap. VI, § 7.

3) Comp. 89, S. 22.

eine seitmessende Größe (Zeit-Maß-Art) in seiner Ausdehnung je nach dem zu messenden Inhalt von Zeitwerten oder -größen (quantitates temporales), der ihm sukzessive, veränderlich ist. Damit ist die Abkehr vom mensuralen tactus und die Anerkennung des modernen Taktes (als seitmessende Größe zunächst) vollzogen.

Über die innere Gestaltung des Taktes im heutigen Sinne ist damit noch nichts ausgesagt.

Eine große Anschaulichkeit erhalten die verschiedenen Mensur- oder Geschwindigkeitsstufen durch ihre Zuordnung zu verschiedenen musikalischen Stilbegriffen: Im Phrynia handelt ein Kapitel von "de non pedibus rhythmicis in Melodia ligata"¹⁾. Die pedes rhythmici sind die antiken Versfüße: Jambus, Trochäus, Enantius und Dactylus. Bei ihrer Anwendung innerhalb verschiedener Geschwindigkeit- oder Mensurtafeln bekommen sie Adjektiva beigegeben, die dem System musikalischer Stilbegriffe entnommen sind. Der Jambus beispielsweise heißt bei seiner Anwendung auf Minimen ecclesiasticus, bei der auf Semiminimen hyperchematicus und bei der auf Fassen melismaticus²⁾. Die zugrunde liegenden Stilbegriffe des stilius ecclesiasticus, des stilius hyperchematicus und des stilius melismaticus mögen Prints aus der Bekanntschaft mit Kirchers Musurgia (1650) vertraut gewesen sein³⁾. Rhythmische Größenordnungen sind bei Kircher diesen Stilbegriffen nicht beigegeben. Fritz Dietrich hat die Bedeutung dieses Vorganges bei Prints genau erkannt und ausgesagt, wenn er schreibt: "Dies (die Bezeichnungen ecclesiasticus, hyperchematicus usw.) sind alles ursprünglich Inhalte von Stilbegriffen, die hier aus dem Bereich des Qualitativen in den des Quantitativen umgestimmt sind, aber

1) III, S. 100 f.

2) Die Zuordnung der Semiminima zum stilistischen Bereich der Tanzmusik deutet darauf hin, daß das Aufkommen der kleineren Notenwerte, der Semiminima, zur Zählleinheit schon Ursprung in der instrumentalen Tanzmusik hat. Für die Saitenkomposition hat H. Bessler das in seiner Dissertation (a.a.O., S. 43) nachgewiesen.

3) Vgl. E. Katz, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts. Diss. Freiburg/Br. 1926, S. 41 ff. Der stilius ecol. nimmt in der Stufung bei Kircher den obersten Platz ein; er bekommt seine Erklärung schon durch seinen Namen. Der stilius melism. gehört dem weltlichen wie dem kirchlichen Raum an. Er umfaßt Kompositionsformen wie Villanella, (und Arietta, aber auch das einfach gesetzte homophone Kirchenlied, den Cantionalatz. Der stilius hyperchem. ist der Stil der Tanzmusik, bei Prints (vgl. Phrynia, III, S. 110) offenbar auch der Tafelmusik.

damit zugleich die grundsätzliche Bedeutung dieser rein zahlhaften Beziehungen ahnen lassen" ¹⁾. Diese "Umstimmung aus dem Bereich des Qualitativen in den des Quantitativen" paßt genau in das Bild, das wir uns von der musiktheoretischen Arbeitsweise Printzens anhand seiner Musikdefinition machten.

Mit seiner Zuordnung rhythmischer Größen zu Stilbegriffen steht Prints allerdings nicht ganz allein. Bei Michael Praetorius ließ sich Ähnliches beobachten, und bei Carissimi (1689) lesen wir, daß "der ganze Tripel in langsamen Compositionen und ernsthaften Materien in dem *Stylo ecclesiastico* Verwendung" hat, der "halbe Tripel ($\frac{3}{2}$) ist etwas frischer gebräuchlich, absonderlich in ernsthaften *Stylo*! Der "viertels Tripel ($\frac{3}{4}$)" wird als noch lebhafter geschildert; er sei meistens in "Arietten und lustigen Materien" gebräuchlich ²⁾. Und noch bei Scheibe, rund hundert Jahre später also, werden Taktarten verschiedenen Stilen, so zum Beispiel dem "Kirchenstil", zugeordnet. Die strenge "barocke" Stufung wird man dort (1773) allerdings vergeblich suchen.

Schwerpunktstakt (*quantitas intrinseca*)

Die *quantitas extrinseca* war die eine Seite der *quantitas temporalis*. Sie umfaßte als Größe der wirklichen Länge von Noten und Pausen das Gebiet des musikalischen Tempos (*quantitas mensuralis*) und das der Proportionen (*quantitas proportionalis*), in diesem Falle, wie wir sahen, der verschiedenen Taktarten.

Die andere Seite ist die *quantitas intrinseca*. Von ihr spricht Prints in seinem *Compendium musicae* von 1668 und im *Phrynis* oder *Satyrischen Componisten*. Die beiden Werke, die den musiktheoretischen Stoff für schulpädagogische Zwecke bearbeiten, die *Musica modulatoria vocalis* und das *Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis* behandeln sie nicht.

Die *quantitas intrinseca* ist nach Prints:

*quantitas temporalis adparens, qua nota longa videtur, 3)
brevis alia licet sunt similis quantitatis extrinseca.*

Im Gegensatz zur *quantitas extrinseca*, die die wahre Länge der Noten bezeichnet, gibt die *quantitas intrinseca* also nur deren

- 1) F. Dietrich, Elemente hochbarocker Musikgestaltung (Zeitschrift für Hausmusik, V. Jgg. Heft 2), Kassel 1936, S. 44, Anm. 2.
- 2) Vgl. E. Preußner, Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts, Diss. Berlin 1924 (Maschinenschrift.) S. 164 f.
- 3) *Comp.* 68, Cap. VII, § 1.
- 4) Über die musikalische Komposition, 1773, S. 200 ff.

scheinbare an. Noten, die unter dem Gesichtspunkt der quantitas extrinseca einander an Länge gleich sind, erscheinen unter dem der quantitas intrinseca verschieden lang. Der Ursprung dieser Erscheinung sei der, "daß die Zahl eine sonderbare Kraft und Tugend habe, daß unter etlichen, der Zeit nach gleich-langen Noten oder Klängen, etliche länger, etliche kürtzer zu seyn scheinen"¹⁾.

Um diesen Vorgang, der bei Printz zum ersten Mal in der Musiktheorie beschrieben wird, klar zu machen, nimmt Printz die Quantitäten von Textsilben zu Hilfe, die er je einmal zwei Notenbeispielen unterlegt:

Chri - sti - a - nus

und:

chri - sti - a - (nus²⁾

Bei dem Worte "Christianus" seien die erste und die dritte Silbe lang, die zweite und vierte kurz. Das stimme bei dem ersten Beispiel durchaus mit den Noten überein; beim zweiten Beispiel hingegen falle die Zeile "gar unanmuthig und wiederwärtig ins Gehör", da die langen Textsilben mit den kurzen "sonis", die kurzen mit den langen zusammenfallen. Daraus ergibt sich der Schluß, daß das Vorhandensein einer quantitas intrinseca, einer innerlichen Zeit-Länge, "seinen Grund in re ipsa, in der That selbst habe". Um der rechten Note die rechte innerliche Zeit-Länge zu geben, müsse man wissen, "daß jede Note entweder in zwey oder drey gleiche Theile getheilte werde". Mit dieser etwas mißverständlichen Wendung meint Printz nichts anderes, als daß alle Noten sich entweder zu zweien oder dreien gruppieren und nicht etwa die mensurale Teilungsmöglichkeit der Einzelwerte in zwei oder drei Unterwerte. Mit dieser Feststellung Printzens ist ein Wesenszug des modernen Taktes ausgesprochen. Bei einer Gruppierung zu zweien seien nun alle Noten der ungeraden Zahl (1,3,5,7 usw.) lang (scil.: ihrer inneren Zeit-Länge nach), der geraden (2,4,6,8 usw.) dagegen kurz. Bei den Dreiergruppen sei die erste lang, die zweite und dritte seien kurz.

Bei dieser quantitas intrinseca handelt es sich also nur schein-

1) Phryn., I, S. 18.

2) Ebda., S. 19.

bar um Längen und Kürzen, in Wahrheit um metrische Schweren(oder deren Gegenteil), um Akzente.

Mit der Feststellung regelmäßig wiederkehrender Akzente innerhalb des musikalischen Verlaufs ist ein weiterer Wesenszug des modernen Taktes ausgesprochen. Und um den modernen Takt handelt es sich hier, wenn er auch nicht namentlich erwähnt wird. Erfahren wir vorher nur über ihn etwas als "Zeit-Maß-Art", so wird nun etwas über seine innere Gliederung ausgesagt, die darin besteht, daß Schweren und Nichtschweren regelmäßig abwechseln und so eine Gruppierung verursachen. Und diese "metrische Gruppierung einer Tonfolge durch den Akzent"¹⁾ ist eigentlich das wesentlich Eigentümliche des modernen Taktes im Gegensatz zum mensuralen tactus. Dabei dient der Taktstrich, wie aus dem von Printz benutzten Beispiel zu erkennen ist, nicht nur dazu, die Füllung eines Taktes gegen die des folgenden abzugrenzen (wie noch bei Praetorius), sondern er gibt gleichzeitig die erste metrische Schwere an, nach der sich dann die Übrigen richten. (Wenn die erste Taktzeit eine Pause ist, so ist die zweite nach innerlicher Quantität lang.) Eine Rangordnung innerhalb der nach ihrer innerlichen Quantität langen Noten gibt Printz noch nicht. Die erste Betonung nach dem Taktstrich ist nicht von den anderen der ungeraden Zahl durch eine besondere Schwere unterschieden (im geraden Takt). Das ergibt sich auch aus einem bei Printz angeführten Beispiel²⁾:

Fas - ten brin - get schlech - te Freu - de
 Fas - ten - brin - get schlech - te Freu - de .

Bei einer Auszeichnung der ersten Schwere vor den folgenden wäre die Silbe "Freu" hinter den Taktstrich auf 1 zu setzen, und das Beispiel sähe dann so aus:

Fas - ten brin - get schlech - te | Freu - de.

Printz kommt es noch lediglich auf den regelmäßigen Wechsel von betont und unbetont an. Für die Erkenntnis der feineren metrischen Stufungen innerhalb des Taktes ist die Zeit noch nicht gekommen.

1) Koch-Dommer, Musikalisches Lexikon, a.a.O., S.817.

2) Phryn., I, S.19.

Die praktische Anwendung dieser theoretischen Erkenntnisse in der Musica poetica ist sehr verschiedenartig. Zunächst ist für Printz die Erkenntnis der quantitas intrinseca wichtig für die rechte Anwendung von Konsonanz und Dissonanz.

Dissonanzen können nach Printz gesetzt werden entweder in "celeriori Progressu" (Durchgang) oder in "Syncopatione". Die kleinen Noten in celeriori Progressu müssen "quantitate intrinseca kurz seyn und die anderen Stimmen ruhen"¹⁾, es sei denn, die Note sei kleiner als ein halber Takt, die vorhergehende Note länger, und die Note sei mit der ihr folgenden aus der Diminution einer quantitate intrinseca kurzen Note entstanden (Anhang, Beispiel 3).

Einige Komponisten allerdings gingen soweit, daß sie alle Noten, die aus der Diminution einer quantitate intrinseca kurzen Note entstanden seien, ohne Unterschied über einer ruhenden Stimme konsonieren oder dissonieren ließen. Diese Freiheit mißbilligt Printz. Andere Regeln, die Dissonanz im Durchgang zu verwenden, sind Abwandlungen der hier mitgeteilten, die genügen mögen, das Verfahren anzudeuten, das Printz anwendet, mit Hilfe des neuen Begriffes der quantitas intrinseca Gesetze der Harmonielehre oder vielmehr des Kontrapunktes zu begründen.

Derartige Regeln über den Gebrauch der Konsonanzen und Dissonanzen sind der Ort, an dem zuerst in der Geschichte der Musiktheorie eine Unterscheidung und Wertung der verschiedenen "Schläge" eines Taktes vorgenommen wurden.

Schon bei Johannes de Garlandia (nach 1230) und dem Anonymus 4 (nach 1272) ist der Takt, die perfectio, die Grundlage der Lehre von der Behandlung der Dissonanzen¹⁾. In der Ars cantus mensurabilis des Franco von Köln (nach 1250) heißt es: "Utentendum est semper concordantiis in principiis perfectionis"²⁾. Dabei ist diese perfectio jegliche Takteinheit, ob Longa, Brevis oder Semibrevis³⁾. Sehr differenzierte Unterscheidung gibt Tinctoris in seiner Abhandlung De arte contrapuncti (1477)⁴⁾. Von nun an

1) Phryn. I, S. 95.

1a) Vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898, S. 180.

2) Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis, ed. S. M. Cserba (Hieron. de Moravia), a. a. O., S. 230.

3) Vgl. H. Riemann, a. a. O., S. 181.

4) Joannis Tinctoris, Tractatus de Musica, ed. E. de Coussemaker, Insulis (Lille) 1875, S. 198 ff. Bes. Cap. XXIII ff., lib. II.

haben derartige Regeln ihren festen Platz in den Kontrapunkt Traktaten. Printz sind sie vertraut von Zarlino her - vielleicht auf dem Umwege über den Calvisius-Schüler Lippius (Calvisius' Melopoeia schöpft ganz aus Zarlino¹⁾, und noch Mersenne²⁾ beruft sich ausdrücklich auf das III. Buch, Cap. 42 der Istitutioni harmoniche³⁾ - wenn er sie nicht aus Calvisius selbst genau kennt.

Die Frage, ob mit dieser harmonischen Auszeichnung eines zeit-rhythmischen Wertes auch eine metrische Schwereordnung verbunden ist, kann nicht generell und nicht auf Grund von Theoretikerausagen allein beantwortet werden. Für die modale Rhythmik ist diese Frage wohl zu bejahen⁴⁾, für die mensurale hingegen wohl eher zu verneinen. Bei Finctoris scheint mehr ein differenziertes System der Abwechslung von Konsonanzen und Dissonanzen ausgeführt zu sein als eine Unterscheidung von schweren und leichten Zeichen innerhalb des Taktes. Jacques Handschin weist darauf hin, daß die Unterscheidung von Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen (im Palestrina-Stil) darauf schließen lasse, daß "eine Akzentuierung des Taktanfanges... zum mindesten psychologisch vorhanden war"⁵⁾. Damit "erhebt sich die Frage, wie weit sich die Betonung wirklich ausprägt, oder besser: welches eigentlich das Verhältnis zwischen konkreter und psychischer Betonung ist"⁶⁾.

Bei Printz ist zum ersten Male klar ausgesprochen, daß die dem Herkommen entsprechend harmonisch ausgezeichneten Zählzeiten gleichzeitig eine metrische Schwere tragen, ja, daß die harmonische Auszeichnung durch die metrische Schwere erst bedingt ist.

Nicht minder als für den rechten Gebrauch von Konsonanzen und Dissonanzen ist die Erkenntnis der quantitas intrinseca für die angemessene Vertonung des Textmetrums wichtig.

Unabhängig von harmonischen Vorgängen und unabhängig vom Text wird der Begriff der quantitas intrinseca von Printz herangezogen zur Erklärung der Pedes, der aus der antiken Verslehre über-

1) Vgl. H. Gehrman, J. G. Walther als Theoretiker (Viertelj. f. Musikwiss., Bd. VII), S. 469/4.

2) Harmonicorum libri XII, a. a. O., S. 178.

3) In der Ausgabe Venetia 1578 auf S. 286 f.

4) Vgl. W. Gurlitt, Die Epochengliederung der Musikgeschichte (Universitas, Zeitschr. f. Wissenschaft, Kunst und Literatur, Jgg. 3, Heft 5), Stuttgart 1948, S. 540.

5) Art. Akzent (Musik in Gesch. u. Gegenw. I) Sp. 265.

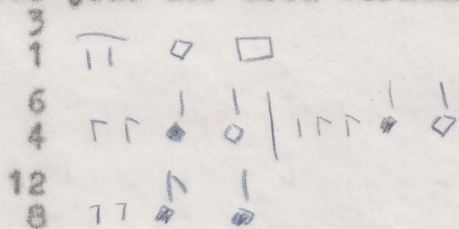
6) Ebda.

nommenen metrischen FuÙe.

Die Lehre von diesen Pedes ist die Musica rhythmica. Ein Pes ist nach Printz "eine Zusammensetzung etlicher Sonorum in Ansehung ihrer innerlichen Quantität"¹⁾. In der "Melodia ligata", der gebundenen Melodie, kennt Printz die vier: Jambus, Trochaeus, Enantius oder Contrarius und Dactylus. In der "Melodia soluta" dagegen, der ungebundenen Melodie, kommen auÙer diesen, hier mit allerlei Freiheiten verwandten, noch Spondeus oder Nothrus und Syncopaticus hinzu.

Der J a m b u s ist bei Printz eine Folge von zwei Noten, deren erste nach innerlicher Quantität kurz, deren zweite lang ist, also die Betonung trägt. Beim Jambus vulgaris sind beide Noten nach auÙerlicher Quantität gleich lang (| r ◊ | ◊). Den Jambus proportionatus findet man im Dreiertakt. Die erste Note ist hier quantitate extrinseca halb so lang wie die zweite ($\frac{3}{4}$ | r r ◊ | ◊).

Je nachdem, ob die Dreiteilung des Taktes "das erste mahl, das andere mahl oder das dritte mahl geschieht", ob also ein Takt mit drei, sechs oder zwölf Takteinheiten vorliegt, heiÙt der jeweilige Pes: Jambus proportionalis primae, secundae oder tertiae divisionis. Für jede der drei Formen sei hier ein Beispiel angeführt:



Beim T r o c h a e u s steht die nach innerlicher Quantität lange Note an erster Stelle, das heiÙt, der erste Ton kommt auf eine schwere, der zweite auf eine leichte Taktzeit (im vulgären Takt). (◊ | ◊ ◊). Der Trochaeus proportionatus verdoppelt die auÙerliche Quantität der ersten Note (◊ ◊). Die Einteilung in die drei Divisionen entspricht dem von Jambus Gesagten.

Den E n a n t i u s oder C o n t r a r i u s findet man nur im Dreiertakt. Er besteht aus zweyen oder mehr Sonis, da der erste Quantitate intrinseca lang, der andere wieder [= gegen] den Tact gehet [daher Contrarius], und also auch lang ist: wenn der dritte Sonus darzu kommt, ist er sowohl extrinseca als intrin-

1) Phryn., III, S.110. Vgl.auch I, S.20 ff. Vgl.ferner Comp.68, Cap.XI.

oeca quantitate kurtz¹⁾. $(\frac{3}{2} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} | \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ})$.

Ebenfalls nur im Dreiertakt kommt der D a c t y l u s vor. Von drei gleich langen Tönen hat der erste die Betonung ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$). Werden die genannten Pedes durch Punktierung der längeren (= betonten) Noten geschürft, heißen sie Jambus incitatus, Trochaeus und so fort ($\frac{3}{2} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$).

Der S p o n d e u s oder N o t h r u s besteht aus zwei gleich betonten Tönen ($\frac{3}{1} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$)²⁾.

Der S y n c o p a t i c u s enthält, wie der Name sagt, synkopierte Noten ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$).

Über die verschiedenen Freiheiten, diese Pedes zu verändern, fügt Prutz ein eigenes Kapitel "Von der Lizenz in Musica Rhythmica", an³⁾.

Die erste Möglichkeit ist die dilatatio, die Diminution der Einzelwerte. So wird aus dem gewöhnlichen Dactylus ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$) der Dactylus dilatatus ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$). Die contractio zieht den ganzen Pes auf eine Note zusammen ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \rightarrow \overset{|}{\circ}$). Die decurtatio ist die Verkürzung des Pes um eine Note, oder die Verkürzung des Wertes einer Note, wofür dann eine Pause eingesetzt wird ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \rightarrow \overset{|}{\circ}$). Das Gegenteil davon ist die prolongatio, bei der die Zeit einer Note oder die Zahl der Noten (ohne Diminution) vermehrt wird ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \rightarrow \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$). Die expletio, die letzte der sechs Freiheiten, setzt eine, unter Umständen auch diminuierte Note zwischen zwei Pedes ($\overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ} | \overset{|}{\circ} \overset{|}{\circ}$) A B A = prolongatio, B = expletio).

Den Abschluß des Kapitels bilden einige Vorschriften über den Gebrauch dieser verschiedenen Freiheiten in der Melodia ligata. Es wird gefordert, daß im Stylus melismaticus "die Melodey mit den Versen wohl übereintreffe". Im Stylus hyporchematicus seien größere Freiheiten am Platze, wenn Tafelmusik gemacht werde, als wenn zum Tanz aufgespielt werde⁴⁾. Die dilatatio (die Diminution in kleinere Werte) dürfe in diesem Stile nicht die darin enthaltenen Pedes verdecken.

1) Phryn., III, S.103.

2) Merkwürdigerweise ohne Taktstrich notiert.

3) Phryn., III, S.108 ff.

4) Über die Zuordnung dieser Pedes in verschiedenen Geschwindigkeitsstufen zu verschiedenen Stilbegriffen vgl.oben, S.87.

Mit der Behandlung der *quantitas intrinseca*, der innerlichen Zeitlänge, sind wir im Mittelpunkt und beim eigentlich Neuen innerhalb von Printzens musiktheoretischem System.

Printz stellt als erster Musiktheoretiker das Gesetz vom gleichmäßigen Wechsel metrischer Schweren und Nichtschweren, von der regelmäßigen Gruppierung um und durch den Akzent auf, das Gesetz, das eigentlich das innere Merkmal des modernen Taktes ausmacht. Damit tut Printz einen großen Schritt über Descartes hinaus, bei dem wir zum ersten Male die erste Zählzeit eines Taktes im Sinne eines Schwerpunktes ausgezeichnet fanden. Dort stellte diese Schwere gewissermaßen das Merkzeichen für den Beginn eines neuen Taktes dar, an dem man sich zum Zwecke des periodischen Zusammenhörens orientieren konnte. Bei Printz ist dagegen der regelmäßige Wechsel auch innerhalb des Taktes, die metrische Binnengliederung gesehen und systematisch erfaßt worden.

Mit Hilfe der *quantitas intrinseca* entwickelt Printz ein System der *Musica rhythmica*, in dem jede rhythmisch-metrische Figur ihren Platz hat und begrifflich gefaßt werden kann. Da ihm hierzu eigentstündig musikalische Kategorien nicht zur Verfügung stehen, bedient er sich der, seit Augustinus in der Musiktheorie des Mittelalters und der Neuzeit gebräuchlichen, aus der antiken Prosodie entnommenen, Versfüße¹⁾, die ihm außerdem schon von seiner Lehrtätigkeit her vertraut sind²⁾. (Der Lehre von den *Pedes* - die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten werden ausführlich abgehandelt³⁾ - entspricht auf dem melodischen Gebiet die der "grammatischen" (nicht die der "rhetorischen") Figuren, die einen großen Platz in Printzens theoretischem Werk einnimmt und in deren System Raum für jede melodische Folge ist).

Printzens Darstellungen decken sich in auffallender Weise mit den Forderungen, die der eine Generation Ältere Martin Opitz in

1) Diese Entwicklung wird erst am Ende des 19. Jhdts. durch H. Riemann abgeschlossen, der das grundsätzlich Verschiedene von sprachlicher und musikalischer Rhythmik nachweist. Vgl. seine Schriften: *Musikalische Dynamik u. Agogik*, *Löhrbuch d. Mus. Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre v. d. mus. Metrik und Rhythmik*, Hamburg u. St. Petersburg 1884, *Wurzel der mus. Rhythmus im Sprachrhythmus?* (*Vierteljahrsschr. f. Musikwiss.*, 2. Jgg.), Leipzig 1868, S. 498 ff., *System der mus. Rhythmik u. Metrik*, Leipzig 1903, S. V ff. u. S. 308.

2) S. o., S. 36.

3) *Phryn.*, III, S. 123 ff.

der Dichtkunst erhebt, der 1624 in seinem Buche von der deutschen Poeterei die Regel des durchgehenden Akzentuierens für die deutsche Dichtung aufstellte. Es heißt da:

nicht zwar, das wir auff art der griechen und lateiner eine gewisse größe der sylben können in acht nehmen; sondern das wir aus den accenten unnd dem thone erkennen, welche sylbe hoch unnd welche niedrig gesetzt soll werden.

Und weiter: Im Trocheus muß

die erste sylbe hoch, die andere niedrig, die dritte hoch.¹⁾ ausgesprochen werden.

Printz hat Opitzens Schrift gekannt. Er schreibt über ihn in seiner Musikgeschichte an der Stelle, an der er die Autoren der gebräuchlichen Kirchenlieder seiner Zeit aufführt:

Bis hierher (scil.: Erasmus Alberus) ist die Teutsche Poeterey noch nicht so gar rein gewesen; indem man die Quantität (!) der Silben nicht genau in acht genommen; aber um das Jahr 1624 hat sich hervorgethan Martin Opitz, von Buntzlau, ein Schlesier, welcher noch um das Jahr 1634 kgl. poln. geheimer Rath gewesen, der am allerersten der griechischen und lateinischen Poeten Zierlichkeiten in reinen Teutschen Versen angebracht. Er hat viele schöne Poetische Teutsche Gedichte ans Licht gegeben: darbey auch gewiesen, wie man einen zierlichen teutschen Vers machen solle²⁾.

Daß Printz Opitz als denjenigen bezeichnet, der die Quantitäten zu beachten gelehrt hat, ist ein bezeichnendes Mißverständnis, war es doch gerade Opitz, der feststellte, daß nicht die Silben *d a u e r*, sondern der Silben *a k z e n t* das zu Beachtende sei.³⁾ Printz behält trotz Opitz den Begriff der Quantität der Silben bei, weil sein musiktheoretisches System, das ganz auf dem Quantitativen aufgebaut ist, meßbare Kategorien wie Längen und Kürsen fordert⁴⁾. Der Akzent im Opitzschen Sinne aber ist ein Quali-

1) Abdruck der ersten Ausgabe (1624), 5. Druck (Neudrucke dtr. Literaturwerke des XVI. u. XVII. Jhdts.), Halle (Saale), 1949, 7. Cap., S. 36

2) Cap. XIII, § 39, S. 164.

3) Vgl. A. H. Husler, Dte. Veragesch., III. Bd., Berlin u. Leipzig 1929, S. 79.

4) "Matheseos objectum quantum, quatenus mensurabile est. Mensurabile autem est... quantitas" (A. Trew in d. Vorrede zu seinem Directorium musicum). Printz faßt den Begriff des Quantitativen so weit, daß er sogar die Dynamik, als quantitas sonora, in ihren Bereich miteinbezieht. (Quantitas sonora est magnitudo spatii in aere, in quo sonus productus audibilis est.) Die verschiedenen Gradus und Modi der Lautstärke sind für ihn durchaus meßbar; es sind dies 1. minimus (pianissimo), 2. lenis (piano), 3. medius, 4. frequentatus, 5. maximus (forte). Dabei verhält sich der 4. zum 5. wie 4:5 (proportio sesquiquarta), der 3. zum 5. wie 3:5 (prop. sesquitertia) usw. Die Stufung ist also streng mathematisch-proportionell. (Vgl. Comp. 68, Cap. VIII).

tatives, Nicht-Meßbares, insofern als es eine Schwere im Sinne einer "Bedeutsamkeit", nicht im Sinne einer "Stärke", bezeichnet¹⁾ Darum setzt Printz Silbenlänge und Akzent einander gleich, wenn er schreibt:

Auf den Accent eines jeden Wortes soll der Componist sonderlich Acht haben, und nicht eine lange Sylbe kurz, und eine kurze lang setzen, welches ein schändlicher Fehler ist.²⁾

Damit unterschreitet er allerdings die Opitzsche Stufe metrischer Erkenntnisse. Im Sinne von Riemanns Unterscheidung erklärt er metrische Vorgänge (leicht-schwer) durch rhythmische Begriffe (kurz-lang).

Periodenbildung (quantitas sectionalis)

Schon bei Descartes fanden wir Schwerpunktstakt und Periodenbildung als eng zusammengehörige Erscheinungen. Für Printz setzt sich eine Melodia ligata zusammen aus verschiedenen Sectionen oder Caesuren, diese wieder aus verschiedenen (akzentbestimmten) Pedes, wie sich in der Oratio ligata ein Carmen aus etlichen Versen, der Vers aus etlichen Pedes zusammensetzt³⁾. Diese scheinbare Gleichsetzung von Section und Caesur steht im Widerspruch zu einer Erklärung⁴⁾, wo die Caesur als das kleinere melodische Glied innerhalb der Section, etwa unserem "Motiv" vergleichbar, dargestellt wird⁵⁾. Die Section ist das, was wir heute als Periode bezeichnen. Ihr Maß ist die quantitas sectionalis⁶⁾, und die Zahl der in ihr enthaltenen Takte - ganz im Sinne des modernen Schwerpunktstaktes - ist der numerus sectionalis. Er ist entweder fractus oder integer; fractus, wenn die Section "ein oder mehrere Tempora⁷⁾ ... und über dieses noch ein oder etliche Theile eines Temporis" enthält, integer dann, "wenn in jeglicher

1) Vgl. F. Saran, Die Jenaer Liederhandschrift, II. Bd., bearb. v. S. Bernoulli u. F. Saran, Leipzig 1901, S. 101.

2) Phryn., I, S. 114.

3) Phryn., III, S. 111.

4) Phryn., I, S. 32 f. u. Comp. 68, Cap. XII, § 18.

5) Diese Erklärung findet sich im Anschluß an Printz bei Walthers Lexikon (S. 126), in dem auch Printzens Beispiel, mit Taktstrichen versehen, notengetreu übernommen ist (Tab. V, Beisp. 9).

6) Comp. 68, Cap. X.

7) Statt Tempora sonst auch Tacte: "In der Zusammenfügung der Pedum hat man Acht zu geben... auff die Zahl der Tacte jeglicher Section oder Caesur (Phryn., III, S. 111).

tung aus gleichen Pedes ergibt nach Printz die "zierlichste Composition". Für alle Genera (außer dem Genus monochronum dactylicum und enantium, die beide nur im Takte der Sesquialtera minore und minima vorkommen und nichts anderes seien als ein geschwinderes Dichronum der gleichen Art) gibt Printz je ein praktisches Beispiel¹⁾. (Aus dieser Reihe sei je eines für jeden der fünf möglichen numeri sectionales im Anhang, Beispiel 4 - 8, angeführt.)

Printz bezeichnet den Zusammenschluß von zwei Takten zu einer Periode als den bestmöglichen: "Binarius ist der allergeschickteste numerus sectionalis, und nach ihm Ternarius. Die anderen, je weiter sie à Binario abweichen, je unerkännlicher und unangenehmer sie werden²⁾". Das hat seine Entsprechung in der Wertung des geraden Taktes als perfekt bei Praetorius und bei Printz selbst. Da die Periodenbildung zu vier und acht Takten als Multiplikation der Zweierperiode gesehen wird (das wurde sie auch von Descartes), sind diese Bildungen also auch zu den "allergeschicktesten" zu zählen. Tatsächlich sieht man ja an den wiedergegebenen Beispiel des Dichronum dactylicum (Anhang, Beisp.5), daß sich eigentlich 4 + 4 Takte zu einer achttaktigen Periode zusammenschließen. Und auch das angeblich monochrome trochäische Beispiel (Anhang, Beisp.4) gruppiert sich in Wirklichkeit zu zwei-, bzw. vier-, bzw. achttaktigen Perioden. In der Auszeichnung des binären numerus sectionalis liegt also die Vorrangstellung der achttaktigen Periode eingeschlossen. Das Beispiel für eine trichrone Melodie (Anhang, Beisp.6) ist, wie aus seiner Bezeichnung als Galliarde hervorgeht, gar keine Melodie mit dreitaktigen Perioden, sondern eine achttaktige Periode im Dreiertakt (vgl. Anhang, Beisp.9). (Das bei Printz angeführte, hier nicht wiedergegebene Beispiel für ein Genus trichronum dactylicum³⁾ dagegen hat echte Dreitakt-Periodik.) Bei dem Beispiel zum pentadronen dactylischen Genus liegt echte Fünftakt-Periodik (2 + 3) vor. Bei dem Beispiel für das Genus heptachronum enantium gliedert sich die erste siebentaktige Periode aus 2 + 2 + 3, die zweite aus 4 + 3 Takten.

1) Phryn., III, S.113 ff.
2) Ebda., S.112.
3) Phryn., III, S.119.

Alle von Printz angeführten Beispiele haben den Charakter von Tänzen. Das Beispiel des Genus trichronum jambicum ist als Galliarde bezeichnet und die bei Printz für den Gebrauch von einigen Freiheiten bei der Verwendung der Pedes angeführten Beispiele sind ausschließlich Tanzsätze, und zwar Sarabanden, Couranten und Menuette¹⁾. Unregelmäßige Bildungen zu fünf oder sieben Takten sind in Tanzsätzen beispielsweise Lullys, der von Printz besonders gerne beigezogen wird, häufig, nachweisbar²⁾.

Die Tatsache der Zugehörigkeit der für die Periodenbildung von Printz gegebenen Beispiele zur Sphäre des Tanzes wirft ein letztes, klärendes Licht auf den in diesem Zusammenhang von Printz (im Phrynis, nicht im Compendium musicae von 1668) immer wieder gebrauchten Begriff der Melodia ligata, dessen Deutung bisher offen gelassen wurde. Der Gegensatz ligatus-solutus taucht zuerst stilistisch gebunden auf. Bei Kircher wird der stylus ecclesiasticus aufgeteilt in einen stylus ecclesiasticus ligatus und einen stylus ecclesiasticus solutus, wobei der stylus ecclesiasticus ligatus die Bindung an den Choral als cantus firmus bedeutet. Diese Scheidung ist der Ursprung der dann bei Kirnberger gebräuchlichen Trennung des gebundenen "strengen" vom freien "galanten" Stil³⁾. Printz bildet den Begriff der Melodia ligata oder soluta aber offenbar analog zu den der Poetik entnommenen Begriffen Oratio ligata oder soluta: "Hier ist zu merken, daß gleichwie die Rede entweder gebunden oder ungebunden ist: Als auch bey denen Musicis eine iegliche Melodey entweder gebunden oder ungebunden sey"⁴⁾. Die Melodia ligata ist für die Musik also das, was die gebundene Rede, "die durch Versmaß und Rhythmik bedingte sprachliche Ausdrucksform" (Newald), in der Poetik ist. Folgende Bedingungen sind an eine Melodia ligata geknüpft: In der Melodia ligata werden nur ganz bestimmte Pedes, der Jambus, Trochaeus, Dactylus und Enantius (Contrarius) verwandt⁵⁾. In der Melodia soluta kommen weitere dazu. Die "Freiheiten" sind in der Melodia ligata nur sehr behutsam zu gebrauchen. Einige, in der

1) Phryn., III, S. 123 ff.

2) Vgl. W. Storz, Der Aufbau der Tänze in den Opern und Balletten Lullys, vom musikalischen Standpunkte aus betrachtet. Diss. Göttingen 1928.

3) Vgl. B. Katz, a. a. O., S. 43.

4) Phryn., III, S. 100.

5) Ebda.

Melodia soluta anhängige, sind vom Gebrauch in der Melodia ligata ausgeschlossen¹⁾. Die Melodia ligata baut sich auf aus Caesuren und Sectionen²⁾. Nicht mehr als drei verschiedene numeri sectionales dürfen in ihr auftreten. Der numerus sectionalis fractus, bei dem die Zahl der Takte keine ganze ist, wird nur selten gebraucht.

Wie man sieht, sind es ausschließlich rhythmische Voraussetzungen, die an die Bildung einer Melodia ligata geknüpft sind. Als stilistische Bereiche der Melodia ligata werden genannt der des stilus hyporchematicus, bei dem alle Bedingungen besonders streng einhalten sind, und der des stilus melismaticus, das sind die Bereiche des Tänze und der "Lied"-formen wie Ariette, Villanelle, Kirchenlied usf.³⁾. Daß den Tanzformen ihrem Wesen nach periodische Gliederungen zu eigen sind, wurde schon gesagt. Nach Friedrich Blume baute sich alle Entzifferung alter Tanzmusik auf dem Grundstein auf, "daß wir eben für den Tanz den gleichmäßigen Verlauf eines bestimmten Taktmaßes und das Vorhandensein symmetrisch gebauter kleinerer und größerer musikalischer Glieder (Motive und Perioden) voraussetzen können, die wir für etwas aller abendländischen Volks- und Tanzmusik unbedingt immanentes halten"⁴⁾. Bei Kircher wird in der Musurgia der stilus melismaticus als "sehr geeignet für Verse und Metren" (versibus metrisque) und als "aus zwei, manchmal drei, meistens vier Gliedern" bestehend bezeichnet⁵⁾.

Mit der gebundenen Melodie, der Melodia ligata, ist von Printz also die periodisch gegliederte, musikalisch-metrisch geformte instrumentale und vokale Musik gemeint. Zum Bereich der Melodia soluta gehörig wird man dementsprechend die dramatisch-deklamatorische Gesangsform der auf die Anregung Italiens (Caccini, Monteverdi) auch in Deutschland üblichen "seconda prattica", des stilus recitativus, rechnen.

1) Phryn., III, S. 110.

2) Ebds., S. 111.

3) S. o., S. 87.

4) Studien z. Vorgesch. d. Orchestersuite, S. 31.

5) Vgl. E. Katz, a. a. O., S. 47.

Im monodischen Schaffen Heinrich Alberts finden sich Muster für beide Arten. Nach dem Prinzip der Melodia soluta geformt ist der Satz "o der rauhen Grausamkeit"¹⁾, nach dem der Melodia ligata das Stück "Du vormals grüner Weinstock"²⁾, um aus den vielen zwei besonders charakteristische Beispiele auszuwählen. Während bei Albert der italienische Einfluß stark spürbar ist, ist bei den eine Generation später geschriebenen Arien von Adam Krieger, eines unmittelbaren Zeitgenossen von Printz, das recitativische Element fast ganz ausgeschaltet³⁾. Das Prinzip der Melodia ligata herrscht in allen Stücken. Es ist bezeichnend, was Printz über Krieger schreibt, daß er nämlich "in dem style melismatico fürtrefflich war"⁴⁾.

Die Untersuchung der Rhythmuslehre des Wolfgang Caspar Printz führte zu einer Untersuchung von Takt und Tempo in der Musiktheorie nach 1600. Sie setzte beim theoretischen Werk des Michael Praetorius ein, an dem in charakteristischer Weise die Abstoßung von Theorie und Praxis der mensuralen Musik abgelesen werden konnte. Italienische Einflüsse wurden als maßgebend für neue Tempoformen und einen affektbezogenen, nicht-taktischen Rhythmus erkannt.

Die eigentlich wesentlichen Eigenschaften des modernen Taktes, Akzentbildung und periodische Gliederung, fanden wir zuerst in Frankreich, bei René Descartes beschrieben. Einflüsse der (französischen) Tanzmusik und das Übergreifen der ihr eigentümlichen Rhythmik wurden als der reale Ursprung der neuen Theorien angesehen. Der neue, um 1600 aufkommende taktische Rhythmus des regelmäßigen Pulsierens wurde als ein Ausfluß ursprünglich romanischer, französischer Haltung erkannt.

- 1) Arien von H. Albert, hrsg. v. E. Bernoulli, 1. Abt. (Denkmäler der Tonkunst, 12. Bd.), Leipzig 1903, S. 62. Wie wenig allerdings gerade dieses Beispiel aus dem echten Geiste italienischer Monodie geschöpft ist, weist Hermann Albert nach (Entstehung u. Wurzeln des begl. dten. Sololiedes, Gesammelte Schriften u. Vorträge, hrsg. v. F. Blume, Halle/S. 1929, S. 166 ff.).
- 2) A. S. O., S. 13.
- 3) Vgl. die Ausgabe seiner Arien, hrsg. v. A. Heuss (Denkm. der Tonk., Bd. 19), Leipzig 1905.
- 4) Historische Beschreibung, S. 146.

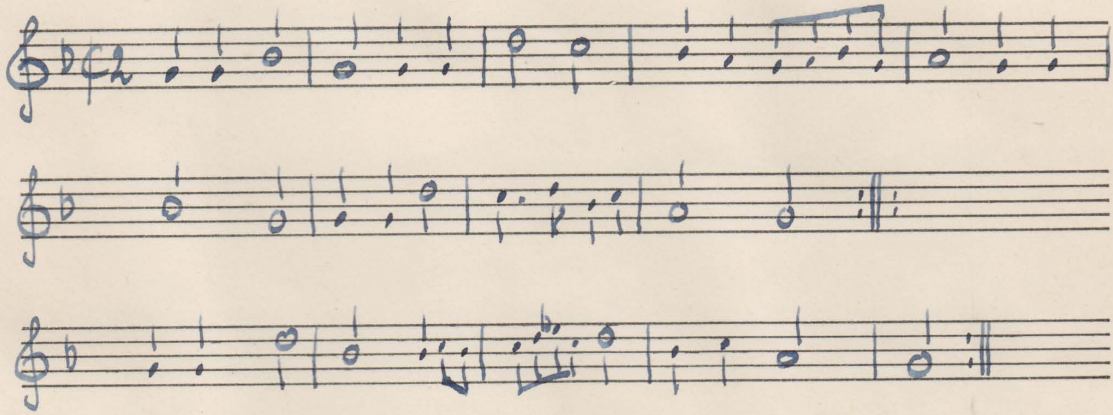
Die theoretische Zusammenfassung des modernen Schwerpunktstaktes und seiner Gliederung zu regelmäßigen Perioden zu einem festgefügt System ist das Werk von Wolfgang Caspar Printz. Es beruht teilweise auf der Zusammenfassung der ihm von früheren Theoretikern überkommenen Anschauungen, teilweise auf eigener Beobachtung der rhythmischen Phänomene seiner Zeit.

Die unmittelbaren Auswirkungen seiner theoretischen Arbeit reichen über J.C. Walther, der den für Printz zentralen Begriff der *quantitas intrinseca* in seinem Lexikon und seiner handschriftlichen Kompositionslehre als erster Theoretiker nach Printz übernimmt, bis zu J.A. Scheibe¹⁾, die mittelbaren noch weit darüber hinaus.

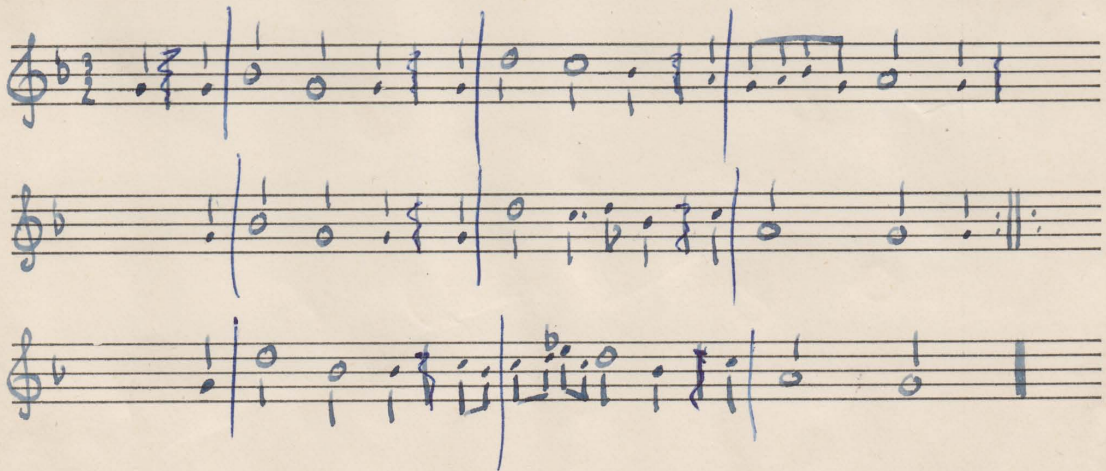
1) Vgl. das Kapitel, Von der innerlichen Beschaffenheit der großen und kleinen Takttheile, in seinem mehrfach genannten Werk (1773), a.a.O., S. 225 ff.

A n h a n g

Beispiel 1 (zu Seite 48)



Beispiel 2 (zu Seite 48)



Faksimile (zu Seite 83)

Quæ non blanda juvant variis modulamina cantus?
 Huic jecur et rates, ægræq; corda stupent.
 Nam nihil humanas tantæ dulcedine mentas
 Afficit, ac melicæ nobile vocis opus.

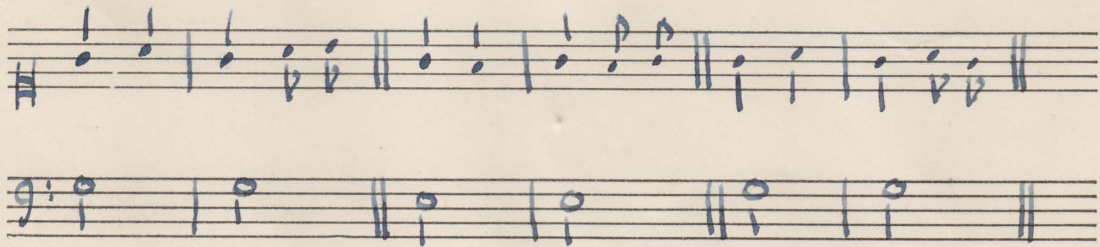
Ævis Musica.

Cui proportionem naturalem aut quædam imperfe-
 ctam, æd dicit, illis imperfecti cerebri esse existimo.
 Nam quod perfectum est in quantitate, virtute et conse-
 cutione finis, illud nullo modo imperfectum dici potest.
 Atque proportio realis talis est. Ergo. Minor

Soræ d. 19 Julii
1665.

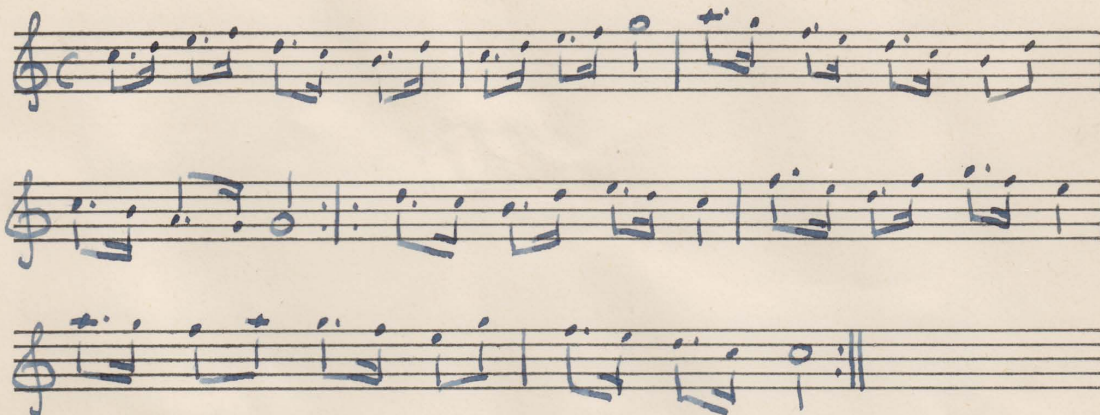
Musico præstan-
 tissimo Dn. Joh:
 Georgio Fabricio am-
 co suo et amoris cultu
 prosequendo in sui memori-
 am hæc adjicere voluit
 Wolfgang. Caspar Linnæus de
 Waldenbuchibus Balab. p. t. Cant.
 Soravienfis

Beispiel 3 (zu Seite 91)

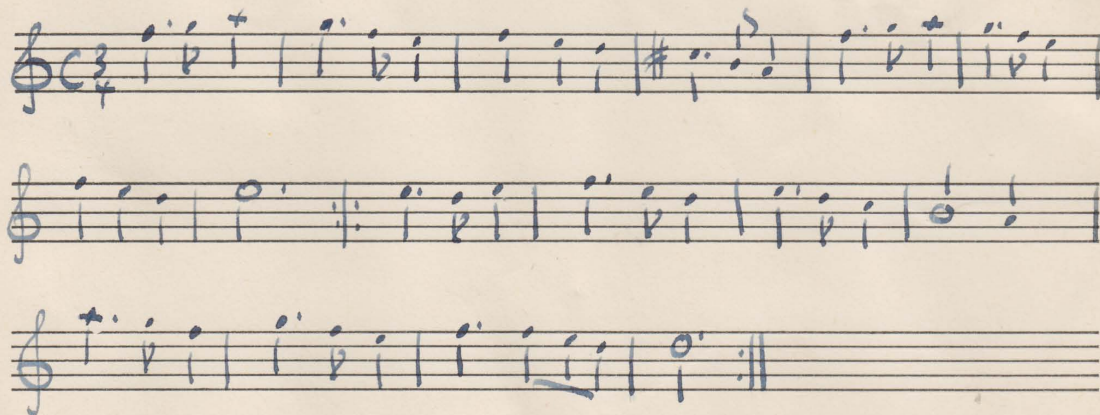


Beispiel 4 - 8 (zu Seite 99)

4. Monochronum Trochaicum (Phryn., III, S. 116)



5. Dichronum Dactylicum (S. 119)



6. Trichronum Jambicum (115)

Handwritten musical notation for Trichronum Jambicum (115). The notation consists of three staves in treble clef, 4/4 time signature. The first staff begins with a common time signature 'C' and a fermata over the first measure. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes marked with a '+' sign. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

↗
(als Galliarde bezeichnet)

7. Pentachronum Dactylicum (120)

Handwritten musical notation for Pentachronum Dactylicum (120). The notation consists of four staves in treble clef, 3/4 time signature. The first staff begins with a common time signature 'C' and a fermata over the first measure. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes marked with a '+' sign. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8. Heptachronum Enantium (122)

Handwritten musical notation on four staves, enclosed in a rectangular border. The notation consists of rhythmic patterns of notes and rests on a five-line staff. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some dotted notes and a sharp sign. The second staff continues the pattern with similar note values and rests. The third and fourth staves complete the piece, ending with a double bar line.

Beispiel 9 (zu Seite 99)

Handwritten musical notation on two staves, enclosed in a rectangular border. The notation features a treble clef and a 3/2 time signature. It consists of rhythmic patterns of notes and rests. The first staff includes a sharp sign and a double bar line. The second staff continues the piece, ending with a double bar line.

Verzeichnis der Quellen und der Literatur.

- A b e r t, H., Entstehung u. Wurzeln des begleiteten dten. Sololiedes (Ges. Schriften u. Vorträge, hrsg.v.Fr.Blume), Halle/S. 1929
- A d l u n g, J., Anleitung zu d. musikal. Gelahrtheit, Erfurt 1758
- A h l e, J.R., Teutsche kurtze und deutliche Anleitung zu der... Singekunst, Mühlhausen 1690
- A h l e, J.G., Anmerkungen zu seines Vaters Anleitung zur Singekunst, Mühlhausen 1690
- A l b e r t, H., Arien, hrsg.v.E.Bernoulli (DDT, 12.Bd.), Leipzig 1903
- A l e w y n, R., Johann Beer, Studien z. Roman d. 17.Jhdts. (Palaestra 181), Leipzig 1932
- A r i s t o t e l e s, Metaphysica IV (Aristotelis opera, ed. Academia regia Borussica), Berlin 1831
- X B a n c h i e r i, A., L'organo suonarino (L.Torchi, L'arte musicale in Italia, vol.III), o.O.u.J.
- B e c k e r - G l a u c h, I., Die Bedeutung d. Musik f. d. Dresdener Hoffeste bis in d. Zt. Augusts d. Starcken (Musikwiss. Arbeiten, hrsg.v.d.Ges.f.Musikforschung, Nr.6), Kassel u. Basel 1951
- X B e s s e l e r, H., Beiträge z. Stilgesch. d. dt. Suite im 17. Jhd., Diss.Freiburg/Breg. 1923 (Maschinenschriftl.)
- o B e y e r - F r ö h l i c h, M., Dte. Selbstzeugnisse aus d. 30-jähr. Kriege u.d. Barock (Dte. Literatur, Reihe Selbstzeugnisse, Bd.6), Leipzig 1930
- B l a n k e n b u r g, W., Bach u.d. Aufklärung (Bach-Gedenkschr. 1950, hrsg.v.K.Matthaei), Zürich 1950
- X B l u m e, F., Studien z. Vorgesch. d. Orchestersuite im 15. u. 16.Jhd. (Berliner Beitr. z. Musikwiss., hrsg.v.H.Abert, Bd.I) Leipzig 1924
Art.J.S.Bach (MGG I)
- B o e t h i u s, De Institutione Arithmetica libri duo (ed. G. Friedlein), Leipzig 1867
De Institutione Musica libri quinque (ed. G.Friedlein), Leipzig 1867
- X B u k o f z e r, M., Music in the Baroque Era, New-York 1947
- B u r m e i s t e r, L., Der Orgelbau in Schlesien (Studien z.dt. Kunstgesch., 230.Heft), Straßburg 1925
- C a n n o n, B.C., Johx Mattheson, Spectator in Music, New-Haven, 1947
- C a s p a r, M., Einl. z. seiner Ausg. v. J.Keplers Mysterium cosmographicum (1596), Augsburg 1923
- C u r t i u s, E.R., Europäische Literatur u. lat. Mittelalter, Bern 1948
- C z e r w i n s k i, A., Die Tänze d. 16.Jhdts. u.d. alte frz. Tanzschule vor Einführung d. Menuett, Danzig 1878

- D e h i o, G., Handb. d. dten. Kunstdenkmäler, Neubearb. v. E. Gall, Bd.V, Rheinfranken, Berlin 1943
- D e s c a r t e s, R., Compendium musicae (Oeuvres de Descartes, publiées par Ch.Adam et P.Tannery, Tome X), Paris 1908
- D e u t s c h e s S t ä d t e b u c h, Handb. städt. Gesch., Bd.I, Stuttgart u. Berlin 1939
- D i e t r i c h, F., Elemente hochbarocker Musikgestaltung, (Zeitschr. f. Hausmusik, V.Jgg., Heft 2), Kassel 1936
- D o e b e r l, M., Entwicklungsgesch. Bayerns, Bd.I, ²München 1908
- D o m m e r, A.v., Musikalisches Lexikon auf Grundlagen d. Lexikons v. H.Ch.Koch, Heidelberg 1865
- E i n s t e i n, A., Lebensläufe dter. Musiker, von ihnen selbst erzählt, I.J.A.Hiller, Leipzig o.J. (1915)
Die dte. Musiker-Autobiographie (Jahrb.d.Musikbibl.Peters, XXVIII, 2; Festgabe z. 70.Geb. M.Friedländers), Leipzig 1922
- E i s l e r, R., Wörterbuch d. philos. Begriffe, II.Bd., Berlin 1922
- E i t n e r, R., Biograph.-bibliographisches Quellenlexikon d. Musiker u. Musikgelehrten, 10 Bde., Berlin u. Leipzig 1904-10
- E p s t e i n, P., Der Schulchor vom 16.Jhdt. bis z. Gegenwart (Musikpäd. Bibliothek, hrsg.v.L.Kestenberg, Heft 5), Leipzig 1929
- E r m a n n, Art. Kircher (ADB, Bd.10), Leipzig 1882
- F i s c h e r, K., Descartes, Leben, Werke und Lehre (Gesch.d. neueren Philos., I), ⁴Heidelberg 1897
- F l a d e, B., Der Orgelbauer Gottfr.Silbermann, Leipzig 1926
- F l e i s c h e r, U., Art. Aristoteles (MGG I)
- F o r k e l, N., Allgem. Litteratur d. Musik, Leipzig 1792
- F r a n c o, Ars cantus mensurabilis (ed.S.M.Cserba in seiner Ausg.d. Hieronymus de Moravia, s.d.)
- F ü r s t e n a u, M., Beitr.z.Gesch. d. Königl.Sächs.musikal. Kapelle, Dresden 1849
- F u e t e r, E., Das Jhdt. d. Mathematik (Forschungen u. Fortschritte, 14.Jgg.), Berlin 1938
- G e h r m a n n, H., J.G.Walther als Theoretiker (Vj.f.Mw., Bd.VII) Leipzig 1891
- G e r b e r, E.L., Neues histor.-biograph. Lexikon d. Tonkünstler, 4 Bde., Leipzig 1812-14
- G ö h l e r, A., Verzeichn.d. in den Frankfurter u. Leipziger Meskatalogen der Jahre 1564-1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902
- G ü n t h e r, Art.Trew (ADB, Bd.38), Leipzig 1894
- G u r l i t t, W., Musik u. Rhetorik, Hinweise auf ihre geschichtl. Grundlageneinheit (Helicon, Revue internationale des Problèmes généraux de la Littérature, Tome V, Fasc.1-3) Amsterdam, Bâle, Anvers 1944

X G u r l i t t, W., Die Epochengliederung d. Musikgesch. (Universitas, Zeitschr. f. Wissenschaft, Kunst u. Literatur, Jgg.3, Heft 5), Stuttgart 1948

Zur Bedeutungsgesch. v. musicus u. cantor bei Isidor v. Sevilla (Abhandlg. d. Geistes- u. Sozialwiss. Klasse d. Akademie d. Wissenschaften u. d. Literatur, Nr.7, 1950) Mainz 1950

H a n d s c h i n, J., Art. Akzent (MGG I)

H a r t m a n n, B., Kulturbilder aus Altdorfs akademischer Vergangenheit (Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, Heft 6), Nürnberg 1886

H e u s l e r, A., Dte. Versgesch., II.Bd., Berlin u. Leipzig 1929

H i e r o n y m u s de Moravia, Tractatus de musica (ed. S.M. Csereba, Freiburger Studien z. Musikwiss., 2.Reihe d. Veröffentl. d. Musikwiss. Institutes d. Universität Freiburg/Schweiz, hrsg. v. Prof. Dr. K.G. Fellerer, Heft 2), Regensburg 1935

H ö g l, M., Die Bekehrung d. Oberpfalz durch Kurfürst Maximilian, Bd.1, o.O. 1903

H o l l w e c k, J.M., Gesch. d. Volksschulwesens in d. Oberpfalz, Regensburg 1895

H o r n, B., Die Disputationen u. Promotionen an den dten. Universitäten, vornehmlich seit dem 16.Jhdt. (Beihefte z. Centralblatt f. Bibliothekswesen, hrsg. v. Dr. O. Hartwig, IV.Bd., Heft 11), Leipzig 1893

H ü s c h e n, H., Art. Artes liberales (MGG I)

Art. Augustinus (MGG I)

J ö c h e r, C.G., Allgem. Gelehrtenlexikon, 4 Bde., Leipzig 1750-51

K a h l, W., Selbstbiographien dter. Musiker des 18.Jhds., Köln 1948

K a t z, B., Die musikal. Stil-Begriffe des 17.Jhds., Diss. Freiburg/Brg. 1926

K i r c h e r, A., Musurgia universalis, Rom 1650

K l ü g e l, G.S., Mathematisches Wörterbuch, 1.Abtlg., 2. Teil, Leipzig 1850

K ö r t e, O., Laute u. Lautenmusik bis z. Mitte d. 16.Jhds. (PIMG, III. Beiheft), Leipzig 1901

K r a u s e, H., Joh. Beer, Zur Musikauffassg. im 17.Jhdt., Diss. Leipzig 1935

K r e i n e r, A., Die Nürnberger Universität Altdorf (Werbenderdruck a. d. Monatsschr. Die Nürnberger Schau), Nürnberg 1940

K r i e g e r, A., Arien, hrsg. v. A. Heuss (DDT Bd.19), Leipzig 1905

L a n g e, G., Zur Gesch. d. Solmisation (SIMG, Bd.1), Leipzig 1900

L i p p e r t, F., Die Reformation in Kirche, Sitte u. Schule d. Oberpfalz, Rothenburg 1897

Gesch. d. Gegenreformation in Staat, Kirche u. Sitte d. Oberpfalz-Kurpfalz, Freiburg/Brg. 1901

- L i p p e r t, F., Die Pfarreien u. Schulen d. Oberpf. (Kurpf.) 1621-48, (Verhandl.d.Histor.Vereins v. Oberpf. u. Regensburg, Bd.53, 45.Bd. d. neuen Folge I, Regensburg 1901)
- L i p p i u s, J., Synopsis musicae, Argentorati 1612
- L u d w i g, H., M.Mersenne u. seine Musiklehre (Beitr. z. Musikforschg., hrsg.v.M.Schneider), Halle/S. u.Berlin 1935
- L u n e l l i, R., Un geniale Innovatore dell' Organo di Sta. Maria Magg. (Scritti di Storia Organaria per il Restauro dell' Organo di Sta. Maria Magg. in Trento Raccolti a Cura del Comitato), Trento 1925
- L u t h e r, W.M., Gallus Dressler, Ein Beitr. z. Gesch. d. protestant. Schulkantorats im 16.Jhdt. (Göttinger Musikwiss. Arbeiten, hrsg.v.H.Zenck, Bd.I), Kassel 1941
- M a g n u s, J.S., Histor. Beschreibg. d. hoch-Reichsgräfl.Promnitzschen Residenzstadt Sorau, Leipzig 1710
- M a h r h o l z, W., Dte. Selbstbekenntnisse, Ein Beitr. z. Gesch. d. Selbstbiographie v.d. Mystik bis z. Pietismus, Berlin 1919
- M a t t h e s o n, J., Das beschützte Orchester, Hamburg 1717
Exemplarische Organistenprobe im Artikel vom Generalbaß, Hamburg 1719
Grundlage einer Ehrenpforte (Hamburg 1740), Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck, hrsg.v.M.Schneider, Berlin 1917
- M e n c k, H.F., Der Musiker im Roman (Beitr. z. neueren Literaturgesch., Heft XVIII), Heidelberg 1931
- M e r s e n n e, M., Harmonie universelle, Paris 1636
Harmonicorum libri XII, Paris 1648
- M e t t e n l e i t e r, D., Musikgesch. d. Oberpf. (II.Bd. d. Musikgesch.Bayerns), Amberg 1867
- M i l a n, L., Libro de Musica de Vihuela de Mano (Publ.älderer Musik, 2.Jgg., Bd.4 u. 5, hrsg.v.L.Schrade), Leipzig 1927
- M o s e r, H.J., Gesch.d.dten. Musik, 2.Bd., 1.Teil, Stuttg. 1922
- M o u l i n - E c k a r t, R.Graf du, Gesch. d. dten. Universitäten, Stuttgart 1929
- M ü n n i c h, R., Kuhnaus Leben (SIMG,III.Jgg.), Leipzig 1902
- N e u e Z e i t u n g von gelehrten Sachen auf das Jahr 1717. Leipzig bey J.Grossens Erben, No.XCIII, Leipzig, den 20,Nov.
- N i e d t, F.E., Musical.Handleitung, 1.Theil, Hamburg 1700
- O b e r s t, G., Revisionsberischt z. Ausg. v. Praetorius' Terpsichore (Bd.XV d. GA), Wolfenbüttel-Berlin 1929
- O p i t z, M., Von der dten. Poeterei (1624), Abdr. d. I.Ausg., V.Druck (Neudr. dter. Literaturwerke d. 16.u.17.Jhdts.), Halle/S. 1949
- P e u c k e r t, W.E., Pansophie, Stuttgart 1936
- P i r r o, A., Descartes et la musique, Paris 1907
- P r a e t o r i u s, E., Die Mensuraltheorie des F.Gafurius (PING, 2.Reihe, II.Beiheft), Leipzig 1905
- P r a e t o r i u s, M., Syntagma musicum, Tom.II, De Organographia, Wolfenbüttel 1619, originalgetreuer Neudruck, hrsg.v. W.Gurlitt, Kassel 1929

✗ P r a e t o r i u s, M., Syntagma musicum, Tom.III, Wolfenbüttel 1619, Neudruck v. B.Bernoulli, Leipzig 1916

✗ Terpsá chore, Bd.XV d. GA, hrsg.v. G.Oberst, Wolfenbüttel-Berlin 1929

✗ Polyhymnia-Caduceatrix et Panegyrica, XVII.Bd. d. GA, hrsg. v. W.Gurlitt, Wolfenbüttel-Berlin 1930

✗ Puericinium, XIX.Bd. d. GA, hrsg.v. M.Schneider, Wolfenbüttel-Berlin 1938

P r e u s n e r, E., Die Methodik im Schulgesang d. evang. Lateinschulen d. 17.Jhdts., Diss.Berlin 1924 (Maschinenschriftl)

P r i n t z, W.C., Compendium musicae, Guben 1668 ✓

✓ Musica modulatoria vocalis oder manierliche u. zierliche Singkunst, Schweidnitz 1678

✓ Compendium musicae signatoriae et modulatariae vocalis, Dresden 1689

✗ Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis, Dresden 1689

✓ Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690

Phrynus Mitilenaeus oder Satyrischer Componist, I-III, Dresden u. Leipzig 1696

(P r i n t z, W.C.), Guldner Hund, Wrzeckowitz (Jena) 1675, Ander Theil, Wrzeckowitz (Jena) 1676

Vertheidigung des löblichen Schneiderhandwerks, Wrzeckowitz 1745 (kurz nach 1681)

✗ Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte..., Musicus instrumentalis..., von Cotale, dem Kunst-Pfeiffer-Gesellen, Freyberg 1690

Der wohlgeplagte etc., 1772 (faßt wörtlich mit der Ausg. von 1690 übereinstimmend)

Musicus magnanimus, oder Pancalus, der großmüthige Musicant..., von Mimnero, Freyburg 1691

Musicus curiosus, oder Battalus, der vorwitzige Musicant..., von Mimnero, Freyburg 1691

Q u i r s f e l d, J., Breviarium musicum, ²Dresden 1688

R e y h e r, A., Margarita philosophica, ²Gotha 1669

R i e m a n n, H., Musikal. Dynamik u. Agogik, Lehrb. d. musikal. Phrasierg. auf Grund einer Revision d. Lehre v.d. musikal. Metrik u. Rhythmik, Hamburg u. St.Petersburg 1884

Wurzelt der musikal. Rhythmus im Sprachrhythmus? (Vj.f.Mw., Bd.II), Leipzig 1886

Gesch. d. Musiktheorie im IX.-XIX.Jhd., Leipzig 1898

System d. musikal. Rhythmik u. Metrik, Leipzig 1903

Zu J.Wolfs neuem Isaac-Band (SIMG, Bd.X.), Leipzig 1909

Handb. d. Musikgesch., II.Bd., 2.Theil, Leipzig 1912

Musik-Lexikon, hrsg.v. A.Binstein, ⁹Berlin 1919 u. ¹¹1929

- R i e s, H., Lateinschule u. Gymnasium Weiden-Obpf., 1530-1932
(Beilage z. Jahresbericht d. humanist. Gymnasiums Weiden
1932/33), Weiden 1932
- R o h l o f f, E., Studien z. Musiktraktat des J.de Grocheo (Me-
dia Latinitas Musica I), Leipzig 1943
Der Musiktraktat d. J.de Grocheo (Med.Lat.Mus.II), Leipzig
1943
- S a p p e r, K., A.Kircher als Geograph (Aus d. Vergangenh. d.
Universität Würzburg, Festschr. z. 350-jähr. Bestehen d. Univ.,
hrg.v.M.Buchner), Berlin 1932
- S a r a n, F., Die Jenaer Liederhs., II.Bd., bearb.v. E.Bernoulli
u. F.Saran, Leipzig 1901
- S c h e i b e, J.A., Über die musikal. Komposition, I.Bd., Leip-
zig 1773
- S c h e i d t, S., GA Bd.II u. III, hrsg. G.Harms, Hamburg 1928
- S c h e i n, J.H., Banchetto musicale, Bd.I d. GA, hrsg.A.Prüfer,
Leipzig 1901
- S c h e l e r, M., Das Nationale im Denken Frankreichs (Krieg u.
Aufbau), Leipzig 1916
- S c h e u r l, S.v., Die theol. Fakultät Altdorf im Rahmen der
werdenden Universität 1571-1623 (Einzeldarst. aus d. Kirchen-
gesch. Bayerns, XXIII.Bd.), Diss. Erlangen 1948, Nürnberg 1949
- S c h m i t z, E., Studien über W.C.Prinz als Musikschriftstel-
ler (Monatshefte f. Musikgesch., 36.Jgg.), Leipzig 1904
- S c h n e i d e r, M., G.Ph.Telemann, Einleitung z. Ausg. d. Kan-
taten: "Der Tag des Gerichts" u. "Ino" (DDT, Bd.28), Leipzig
1907
- S c h r e i b e r, F., Ausgew. Werke des Nürnberger Organisten J.
B.Kindermann, 1.Teil (DTB, Bd.13), Leipzig 1913
- X S c h ü n e m a n n, G., Zur Frage des Taktschlagens u.d. Textbe-
handlung in d. Mensuralmusik (SIMG, Bd.X), Leipzig 1910
- X G e s c h. d. Dirigierens (Kl.Handb. d. Musikgesch. nach Gattun-
gen, hrsg.v. H.Kretschmar, Bd.X), Leipzig 1913
G e s c h. d. dten. Schulmusik (Handb.d. Musikerz.), Leipzig 1928
- S e i f f e r t, M., G e s c h. d. Klaviermusik, hrsg. als 3., voll-
ständig umgearbeitete Ausg. v. C.F.Weitzmanns G e s c h. d. Kla-
vierspiels u. d. Klavierlitteratur, I.Bd., Leipzig 1899
- S i n t z e l, J., Versuch einer Chronik der Stadt Weiden, Sulz-
bach 1819
- S p i t t a, Ph., Musikgeschichtl. Aufsätze, Berlin 1894
- S t e i n m a y e r, E.v., Die Matrikel der Universität Altdorf
(Veröffentl.d. Ges. f. fränk. Gesch., 4.Reihe), I.Bd., 1.Teil,
Würzburg 1912
- S t o r z, W., Der Aufbau der Tänze in den Opern u. Balletten
Lullys, vom musikal. Standpunkte aus betrachtet, Diss. Göttingen
1928
- S t e i n, F., G e s c h. des Musikwesens in Heidelberg bis z. Ende
des 18.Jhdts., Heidelberg 1921

- T h o l u o k, A., Vorges. d. Rationalismus, 1. Teil, Halle 1854
- T i n c t o r i s, J., Tractatus de Musica, ed. E. de Coussemaker, Insulis 1875
- T r e w, A., Disputatio de Natura Soni et Auditu, Altdorf 1645
 Disputatio de Natura Musicae, Altdorf 1645
 Disputatio de Causis Consonantiae et Dissonantiae, Altdorf 1648
 Directorium mathematicum, Altdorf 1657
 Disputatio de Divisione Monochordi, Altdorf 1662
- T r u n z, B., Die Erforschung der dt. Barockdichtung (Dte. Vierteljahrschr. f. Lit. u. Geistesgesch., Bd. XVIII, Referatenheft), Halle/S. 1940
- V a l e n t i n, B., G. Ph. Telemann, Burg b. Magdeburg 1931
 2. Aufl. Hameln 1947
- V o r m b a u m, R., Evangel. Schulordnungen, II, Die ev. Schulordnungen des 17. Jhdts., Gütersloh 1863
- W a l l n e r, B. A., Einl. zum 2. Teil der ausgew. Werke v. J. B. Kindermann (DTB 21-24), Augsburg 1924
- W a l k e r, D. P., Artikel Baif (MGG I)
- W a l t e r, F., Gesch. d. Theaters u. d. Musik am Kurpfälz. Hofe (Forsch. z. Gesch. Mannheims u. d. Pfalz I), Leipzig 1898
- W a l t h e r, J. G., Musical. Lexikon, Leipzig 1732
 Handschr. Kompositionslehre (Landesbibl. Weimar)
- W a n t z l o e b e n, S., Das Monochord als Instrument u. als System, Halle/S. 1911
- W e r n e r, A., Art. Beer (MGG I)
- W i l l, G. A., Gesch. u. Beschreibg. der Nürnberger Universität Altdorf, Altdorf 1795
- W i n k l e r, K., Literaturgesch. des Oberpfälz.-Egerländ. Stammes, I. Bd., Kallmünz o. J.
- W o l f, J., Handb. d. Notationskunde, I. Bd. (Kl. Handb. d. Musikgesch. nach Gattungen, hrsg. v. H. Kretzschmar, Bd. VIII), Leipzig 1913
 Das Stammbuch des G. Fabricius (Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie (Publ. de la Société Franc. de Musicologie, seconde série, Tomes II et IV, Exercices 1932 et 1933)), Paris 1933
- W o r b s, J. G., Gesch. der Herrschaften Sorau u. Triebel, Sorau 1826
 Kirchen- Prediger- u. Schulgesch. der Herrschaften Sorau u. Triebel, größtenteils aus d. Handschr. des sel. J. F. Conradi, Sorau u. Görlitz 1803
- W u n d t, M., Die dt. Schulmetaphysik d. 17. Jhdts. (Heidelberger Abhandl. z. Philos. u. ihrer Gesch., hrsg. v. A. Faust u. H. Glockner, Bd. 29), Tübingen 1939
- Z a r l i n o, J., Institutioni harmoniche, Venetia 1578

- Z e n c k, H., Grundformen dter. Musikanschauung (Jahrb. d. Göttinger Akademie d. Wissenschaften, 1942), Göttingen 1942
- Z i l l e r, E., Der Erfurter Organist J.H.Buttstädt (1666-1727), Halle/S. u. Berlin 1935
- Z u c h h o l d, E., Das Kirchen- u. Schulwesen in Triebel (Niederlaus. Mitteilungen, Zeitschr. d. Niederlaus. Gesellschaft f. Anthropologie u. Altertumskunde, Bd.VI, Heft III), Guben 1899

Nachtrag:

- B e c k e r, O., u. H o f m a n n, J.E., Gesch. d. Mathematik (Gesch. d. Wissenschaften, hrsg.v. E.Rothacker, II.Naturwissenschaften), Bonn 1951

Abkürzungsverzeichnis:

- ADB Allgemeine deutsche Biographie, Leipzig und München 1875-1912
- DDT Denkmäler deutscher Tonkunst, Leipzig 1892-1933
- DTB Denkmäler deutscher Tonkunst, 2.Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Leipzig, Augsburg und Braunschweig 1900-1936
- GA Gesamtausgabe
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. F.Blume, Bd.I, Kassel und Basel 1949-51
- PIMG Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1901 ff.
- SIMG Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1899 ff.
- Vj.f.Mw. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1885 ff.

L e b e n s l a u f

Am 6. Dezember 1924 wurde ich, Harald Heckmann, als Sohn des Studienrates Dr. phil. Wilhelm Georg Heckmann und seiner Ehefrau Marie, geb. Schulte, als zweites von drei Kindern, in Dortmund geboren. Nach dem vierjährigen Besuch der evangelischen Volksschule Dortmund - Lütgendortmund trat ich in das dortige Real- Progymnasium, nach einem weiteren Jahr in das Stadtgymnasium zu Dortmund ein, wo ich Ostern 1943 die Reifeprüfung ablegte.

Meine Universitätsstudien begannen im Sommer- Semester 1944 an der Albert- Ludwigs- Universität zu Freiburg i. Br. Sie wurden durch die Kriegereignisse vom August 1944 bis zum April 1946 unterbrochen. Seit dem Sommer- Semester 1947 übe ich beim Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität die Funktion einer wissenschaftlichen Hilfskraft aus.

In meinem Hauptfach Musikwissenschaft besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck (†), sowie des Herrn Dr. Walter Grossmann, OSB. Daneben befaßte ich mich mit dem Studium der deutschen Literaturgeschichte, der Kunstgeschichte und der Geschichte und nahm an den Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Kurt Bauch, Clemens Bauer, Friedrich Maurer, Werner Noack, Siegfried Nürnberger, Walther Rehm, Gerhard Ritter, Walter- Herwig Schuchhardt und Werd Tellenbach teil. Ihnen allen schulde ich großen Dank.

Besonders dankbar verbunden fühle ich mich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Wilibald Gurlitt, der die vorliegende Arbeit anregte und mir bei ihrer Fertigstellung immer wieder fördernd und ratend zur Seite stand. Hierfür und für die stete Hilfsbereitschaft, die er mir während meines Studiums zuteil werden ließ, sei ihm an dieser Stelle herzlich Dank gesagt.