

Klaus Aringer, Bernhard Rainer (Hrsg.)
Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740

Neue Beiträge zur
Aufführungspraxis
Band 9

Klaus Aringer, Bernhard Rainer (Hrsg.)

Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740

Referate des Symposiums zum fünfzigjährigen Jubiläum
des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis
an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz,
7. bis 9. Dezember 2017

Die Drucklegung dieses Bandes wurde gefördert durch



© 2022 Leykam Buchverlagsgesellschaft m.b.H. Nfg. & Co KG, Graz – Wien

Alle Rechte vorbehalten!

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Titelbild: Leonhard Flexel, Beschreibung des Freischiessens zu Graz im Jahr 1568, ÖNB, Cod. 10116 HAN MAG, Blatt 63v.: „Hie volgen die Stattpfeiffer zw Grätz in Irer beclaidung, welche vor dem pesten gewinetn geplassin, deren Maister Aibl genannth“.

Satz und Korrektorat: www.zwiebelfisch.at

Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag

ISBN 978-3-7011-0497-0

www.leykamverlag.at

Inhalt

Vorwort	7
RUDOLF FLOTZINGER	
Akute Änderungen von Perspektiven auf unsere Musik. Gedanken zur Musikwissenschaft – nicht nur die in Österreich	11
SONJA TRÖSTER	
„ <i>Von menniglichen desiderivet und expetirt</i> “: Lambert de Sayves Teutsche Liedlein	25
BERNHARD RAINER	
Habsburgische ‚Trompeter‘ als Multiinstrumentalisten in den Hofhaltungen der österreichischen Linie von Ferdinand I. bis Rudolf II.	43
SUSANNE SCHOLZ	
Cultural Links in Renaissance Europe as witnessed by Cerbonio Besozzi	67
MARTIN FIALA	
Nachforschungen zu Sebastian Ertel – Quellen und Werküberlieferung	83
NICOLÁS J. CASAS CALVO	
<i>El Prometeo</i> – Eine spanische Komödie am Hof Leopolds I.	107
CHARLES E. BREWER	
<i>Balletti ad duos Choros</i> in Central Europe	121
THOMAS HOCHRADNER	
Von Leibnitz nach Salzburg: Matthias Siegmund Biechteler – eine Karriere im frühen 18. Jahrhundert	145

FRANZ GRATL Musik am Hof von Karl III. Philipp von der Pfalz-Neuburg in Innsbruck (1707–1717)	157
KLAUS HUBMANN „ <i>Nit einem iedem wohl pekant</i> “. Der Dulzian in Österreich	183
ALFONS HUBER Zum Clavichordbau in Österreich – eine Spurensuche	195
MICHAEL HELL Ein Cembalo für Johann Joseph Fux – Überlegungen zum Tonumfang und zum Instrument in der Fuxschen Cembalomusik	205
MARTIN EYBL Was Papier erzählt – Aufführungsmaterial der Kirchensonaten von Fux aus der Wiener Hofmusikkapelle	227
RAMONA HOCKER Philologie des Unpräzisen. Inspirationen aus den Graubereichen von Notation und Überlieferung bei Johann Joseph Fux	237
DAGMAR GLÜXAM Johann Joseph Fux und der Affekt im Spiegel seiner Zeit	253
ANDREA ZEDLER – JANA PERUTKOVÁ „ <i>opera politica</i> “ – Grazer Operaufführungen im Spannungsfeld der Pragmatischen Sanktion	271
KLAUS PETERMAYR Gregor Joseph Werners weltliche Instrumentalmusik mit Traversflöte – Quellenkritische Untersuchungen	285
PETER DEINHAMMER „ <i>Wer es nicht versteht, sich selbst über die Himmel zu heben, ohne Erfolg bleibt</i> “ – Notizen aus dem Alltag eines Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts	299

Vorwort

Das fünfzigjährige Jubiläum des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität Graz wurde das gesamte Jahr 2017 mit Veranstaltungen gebührend gefeiert. Das Institut versteht sich als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und künstlerischer Praxis, dementsprechend begann das Jubiläumsjahr mit Studientagen und einem Kooperationsprojekt mit der Akademie für Alte Musik an der Hochschule für Künste Bremen zum Thema *Die Grazer Hofkapelle vor 1619* (18. bis 21. Januar 2017), ihnen folgten das Einweihungskonzert und ein Symposium zum restaurierten Leydecker-Cembalo (1755) des Universalmuseums Joanneum und seinem Nachbau (4. bis 5. März 2017). Neben einer Vielzahl an Konzerten mit Studierenden und Lehrenden – besonders erwähnenswert die monatlich stattfindenden Lunch-Konzerte 12.12 – wurde eine von Ingeborg Harer und Gudrun Rottensteiner herausgegebene Festschrift mit dem Titel *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues* publiziert, das die Institutsgeschichte und neue Zugänge zu alten Themen der Aufführungspraxis beleuchtet. Charpentiers *Te Deum* und Händels *Music for the Royal Fireworks* gaben dem Festakt im György-Ligeti-Saal am 15. November 2017 einen großartigen Rahmen. Als krönender Abschluss fand vom 7. bis 9. Dezember 2017 im Florentinersaal des Palais Meran ein wissenschaftliches Symposium zum Thema *Musik in Österreich von 1564 bis 1740* statt, dessen Vorträge in schriftlicher Form im nun publizierten Tagungsband vorgelegt werden.

Auf den ersten Blick weckt der Zeitrahmen im Titel des Symposiums keine besonderen musikhistorischen Assoziationen, er wurde aber aufgrund politischer Ereignisse, die sich nachhaltig auf die Musikgeschichte Österreichs auswirkten, mit Bedacht gewählt: 1564 kam es nach dem Tode von Kaiser Ferdinand I. (1503-1564) zur Teilung der habsburgischen Erblande, und nicht nur sein ältester Sohn und Thronfolger Kaiser Maximilian II. (1527-1576), sondern auch dessen jüngere Brüder Erzherzog Ferdinand von Tirol (1529-1595) und Erzherzog Karl von Innerösterreich (1540-1590) hielten sich spätestens seit diesem Zeitpunkt als Landesregenten repräsentative Hofkapellen. Zwar waren in allen drei Institutionen (vorwiegend) franko-flämische und (in geringerem Maße) deutsche Sänger sowie Komponisten beschäftigt, jedoch wurden auch vermehrt italienische Instrumentalisten engagiert, welche die damals progressivste Musikkultur in den Norden Europas brachten. Am schnellsten und umfassendsten fand dieser Kulturtransfer, wohl auch aus geographischen Gründen,

in der Grazer Hofmusik Karls von Innerösterreich einen Nährboden. Hier wirkte zum Beispiel Annibale Padovano (1527-1575) als erster einer langen Reihe von habsburgischen Hofkapellmeistern und Komponisten aus Italien, welche die musikalische Landschaft Österreichs bis in die Zeit Antonio Salieris (1750-1828) prägten und bisweilen sogar dominierten. Wurden ab 1564 durch die verstärkte ‚Italianisierung‘ der habsburgischen Hofmusikskapellen und die damit erfolgte Rezeption der analog zur Kunstgeschichte als Manierismus zu bezeichnenden italienischen Spätrenaissance die Wurzeln des musikalischen Barock gelegt, so kann mit dem Tode Kaiser Karls VI. (1685-1740) und dem Regierungsantritt seiner Tochter Maria Theresia (1717-1780) das Jahr 1740 als eine weitere Zäsur in der österreichischen Musikgeschichte gesehen werden: Der Hofkapellmeister Karls VI. Johann Joseph Fux (1660-1741) – als einer der wenigen deutschen Kapellmeister umgeben von Vize-Kapellmeistern aus Italien – starb nur wenige Monate nach seinem Diensterben. Nach dem Ableben dieser Protagonisten und im Zuge des Regierungswechsels traten weitreichende organisatorische und musikalische Veränderungen in der Wiener Hofmusikkapelle ein, die es berechtigt erscheinen lassen, hier einen Endpunkt der musikalischen Barockepoche in Österreich zu sehen.

Das Repertoire der Spätrenaissance und des gesamten Barock bildet einen Kern in der künstlerisch-wissenschaftlichen Agenda des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität in Graz, was nicht zuletzt durch die musikalischen Umrahmungen der Vorträge des Symposiums zum Ausdruck kam. An allen drei Tagen wurde die Vorträge von Studierenden und Lehrenden des Instituts mit Stücken von Annibale Padovano, Vinzenz Fux (ca. 1606-1650), Johann Jakob Froberger (1616-1667), Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680), Johann Joseph Fux, Mathias Siegmund Biechteler (ca. 1668-1743), Gregor Joseph Werner (1693-1766) und Georg Matthias Monn (1717-1750) umrahmt. Am Abend des 7. Dezember 2017 fand in der Stadtpfarrkirche Graz ein Konzert statt, in dem eine der Liturgie folgende Rekonstruktion einer Marienvesper um 1617 zum Fest Mariae Empfängnis erklang. Studierende und Lehrende des Instituts, vermehrt um einige wenige Gäste, führten Vesperpsalmen und ein *Magnificat* des steirischen Komponisten Sebastian Ertel (1555-1618) sowie Instrumentalkanzonen der Grazer Hofmusiker Francesco Stivori (ca. 1550-1605), Giovanni Priuli (ca. 1575-1626) und Giovanni Valentini (1582-1649) auf. Mehrheitlich handelte es sich dabei um (Wieder-) bzw. Erstaufführungen in moderner Zeit.

Rudolf Flotzingers weitsichtiger und vielschichtiger Eröffnungsvortrag steht auch am Beginn der (weitgehend chronologisch) geordneten Aufsätze dieses Bandes. Ihm folgen Beiträge zur Musik vor und um 1600 von Sonja Tröster, Susanne Scholz, Bernhard Rainer und Martin Fiala. Im Anschluss finden sich Arbeiten zur Organologie von Klaus Hubmann, Alfons Huber und Michael Hell, denen sich Artikel zur Musik des 17. Jahrhunderts von Nicolás Javier Casas-Calvo und Charles E. Brewer

beigesellen. Peter Deinhammer, Franz Gratl, Thomas Hochradner, Klaus Petermayr, Andrea Zedler und Jana Perutková lenken den Blick auf adelige, städtische und kirchliche Musikzentren des Habsburger Reiches im 18. Jahrhundert. Ramona Hocker, Martin Eybl und Dagmar Glüxam schließlich legen neue Ergebnisse aus der Forschung zu Johann Joseph Fux vor. Allen Aufsätzen ist gemein, dass sie sich aus unterschiedlichen Perspektiven der Aufführung von Musik nähern. Die Einzelstudien veranschaulichen, in welcher Weise in der Musikgeschichte musikalische Aufführung durch institutionelle, individuelle, kompositorische, ästhetische sowie gattungs- und instrumentenbezogene Faktoren bestimmt wurde.

Die Herausgeber danken allen, die das Erscheinen dieses Buches, das die Erinnerung an das Institutsjubiläum wachhalten wird, ermöglicht haben. Vor allem danken wir der Kunstuniversität Graz, dem Land Steiermark sowie der Österreichischen Forschungsgemeinschaft für finanzielle Unterstützung. Bei der Korrekturlesung hat Iris Kapeller als studentische Mitarbeiterin entscheidend mitgeholfen. Besonderer Dank gilt Mag. Elisabeth Stadler, die in bewährt umsichtiger Weise den Satz des Buches erstellt hat, sowie der damals amtierenden Vizerektorin Univ. Doz. Mag. Dr. Barbara Boisits und dem damaligen Institutsvorstand Ao. Univ. Prof. MMag. Dr. Klaus Hubmann.

Graz, im Juli 2022

Die Herausgeber

Akute Änderungen von Perspektiven auf unsere Musik. Gedanken zur Musikwissenschaft – nicht nur die in Österreich

RUDOLF FLOTZINGER

Dem Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis ist zu danken: dass es für sein Festsymposium eine musik-*historische* Thematik gewählt und mir als keynote-speaker jede Freiheit gelassen hat. Als Ansatzpunkte für besonders aktuell erscheinende Gedanken und Beispiele dürfen also zwei sich aufdrängende Sprichworte fungieren. Allerdings könnte die allein akustische Kommunikationsform fallweise auch an Grenzen führen. Dem sollten vorerst eine Diskussion, in dieser nicht nennenswert veränderten schriftlichen Fassung aber geringfügige Ergänzungen und Literaturangaben¹ dienen.

Die humanistische Mahnung „*tempora mutantur et nos mutamur in illis*“ (Die Zeiten ändern sich, und wir ändern uns in ihnen) wäre heutzutage gründlich auszuweiten. Jeder Gebildete weiß, wie sehr die moderne Weltsicht unser Denken verändert, zumindest prägt: allerdings nicht nur Einsteins Relativitätstheorie (1905) die sogenannten Naturwissenschaften (von der Raum-Zeit über die Prägung von Beobachtungen durch deren Zeitpunkt bis hin zu Maßeinheiten²), sondern – *mutatis mutandis* – alle Wissenschaften, also auch unsere (wie immer wir sie und uns sehen), indem es praktisch keine Disziplin ohne Zeit-Aspekt mehr gibt: all unsere Fragen sind entweder von natürlichen Zeit-Abläufen oder künstlich gesetzten Zeit-Punkten geprägt (wenn wir sie methodisch vorübergehend zurückdrängen). Auch die durch den Grazer Philosophen Alexius von Meinong³ beeinflusste Klassifikation

- 1 Dabei werden selbstverständliche „z. B.“ und/oder „vgl.“ vermieden, doch vermehrt Eigenzitate zugelassen, bei den anderen aber möglichst leichte Zugänglich- und Verständlichkeit für Fachfremde (Laien) bedacht.
- 2 Harald Fritzsche, *Eine Formel verändert die Welt. Newton, Einstein und die Relativitätstheorie*, München 1988.
- 3 Rudolf Flotzinger, Österreichische Musik und Musikwissenschaft in ihrem Verhältnis zur Philosophie, in: Christoph Asmuth, Gunter Scholtz und Franz-Bernhard Stammkötter (Hrsg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt/New York 1999, S. 97-110, besonders S. 102; Rudolf Haller, Über Meinongs Wissenschaftstheorie, in: *Grazer philosophische Studien* 50 (1995), S. XVII-XXI.

historisch vs. systematisch in Guido Adlers Schrift *Methode und Ziel der Musikwissenschaft* entsprach nicht nur 1886 einem damaligen Denk-Modell, doch ist sie stets hilfreich geblieben. Dass letztlich alle wissenschaftlichen Aussagen vorläufige – nur in diesem Sinne bloß relative – sind, darf allerdings keine Ausrede sein, sondern sollte Verpflichtungen von Selbstkritik bis Neuanfang begründen.

Das zweite bekannte Wort von den „Verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten“ stammt bekanntermaßen aus einer wichtigen Überschrift und ist zu einem Zentralmotiv der Aufführungspraxis geworden.⁴ Ob Riemann 1907 dabei auch an das nicht erst seit dem Mittelalter virulente Verhältnis zwischen Musikern und Wissenschaftlern (*cantor/musicus*) dachte oder nicht: die Aufführungspraxis hat zunächst innerhalb der Musikwissenschaft zu wirken und erst dann darüber hinaus. Im philosophischen Sinn ist ja ganz wenig selbstverständlich, doch wäre im trivialen zumindest wünschenswert, dass dazu auch ein hinter aller Wissenschaft stehendes Wissen-Wollen gehöre. Leider aber bedarf es, wie in manch anderer Disziplin auch, heute gar einigen Mutes, in Blick auf ein Zusammenwirken ihrer Teilgebiete den Plural ‚Musikwissenschaften‘ abzulehnen. Wie man dann die eine unterteilt, ist gewiss zweitrangig, solange dahinter ein stringentes System steht, man also nicht vergleichsweise über ‚fette, alte und braune Kühe‘ spricht, und die Bezeichnungen grammatikalisch wie semantisch korrekt (etwa mit Übersetzungen oder Fremdwörtern nicht Unterschiede meint, z. B. ist ‚Musikologie‘ dasselbe wie ‚Musikwissenschaft‘) sind. Die deutsche Sprache ist so klar wie anspruchsvoll: unterscheidet bei Komposita ein Haupt- und Bestimmungswort (letzteres ist deklamatorisch stärker gewichtet: ein *Häuseck* und *Éckhaus* sind nicht dasselbe); ebenso bestimmt ein Adjektiv ein zugehöriges Substantiv näher. So wird der Ausdruck „historische Musikwissenschaft“ oft missverständlich bis falsch verwendet (wenn, wie in einigen Studienordnungen, ‚historisch‘ eigentlich nicht adjektivisch gemeint, sondern umgangssprachlich verkürzt ist). Doch scheinen Bindestrich-Ausdrücke wie ‚Musik-Ästhetik‘, ‚-Ethnologie‘, ‚-Soziologie‘ und ähnliche gar keine Teile unseres Fachs, sondern der Ästhetik, Ethnologie etc. zu benennen: denn sie geben nur jene Mutter-Disziplinen an,⁵ deren Methoden wir für unsere Zwecke adaptieren (so meint ‚historische Musikwissenschaft‘ schlicht ‚Musikgeschichte‘; ist der modische Verzicht auf Geschichte in der *new musicology* so fruchtlos wie präpotent; oder ist oft eine Vertauschung – wie ‚Musikethnologie‘ zu ‚Ethnomusikologie‘ – nicht nur möglich, sondern eindeutiger). Selbstverständlich soll methodische Nähe nicht der Bequemlichkeit dienen, sondern zu Lernen von- und Arbeiten miteinander führen. Dass daher kein Teilgebiet allein

4 Hugo Riemann, *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.-18. Jahrhunderts. Die Musica ficta. Eine Ehrenrettung*, Langensalza 1907.

5 Rudolf Flotzinger, Wurzeln, Muster und Mutterdisziplinen der modernen Musikwissenschaft, in: *Musicologica Austriaca* 21 (2002), S. 217-232.

für das Gesamtfach stehen kann, heißt auch, keine abweichende Terminologie verwenden zu dürfen, zumal alle Wissenschaften denselben Zweck haben: Erkennen der Welt als Hilfe für die Menschen; da ist der Plural angebracht. Da alle Wissenschaften, obgleich in verschiedenen Maßen, systemischen und angewandten Zielen dienen, haben auch wir zumindest zwei Aufgaben: einerseits das Phänomen ‚Musik‘ durch Erforschung möglichst vieler Aspekte immer verständlicher und nutzbarer zu machen; und andererseits in Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen deren Gesamtsystem dienstbar zu sein.

Dazu nur zwei Beispiele: Einmal die Beteiligung der Musikwissenschaft am Spezialforschungsbereich ‚Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900‘ an der Karl-Franzens-Universität Graz (1994–2004). Das zweite ist weniger bekannt, weshalb weiter auszuholen ist: Die Menschheit ist heute als Produkt einer ‚Gen-Kultur-Ko-Evolution‘ erkannt, an der die Sprache wesentlichen Anteil hatte.⁶ Unter den dabei, wie so oft leichtfertig übergangenen älteren Forschungsergebnissen befindet sich leider,⁷ dass sich im gleichen Zuge die Musik entwickelt⁸ haben muss.⁹ Eine gewisse Vorstellung von den noch nicht genauer datier- und lokalisierbaren Schritten scheint eine Projektion des Status quo¹⁰ in die Vergangenheit zu liefern: Sowohl Sprechen als auch Singen sind Lautäußerungen, die mithilfe von seit mehr als 100.000 Jahren dazu anatomisch befähigten Organen (Kehlkopf, Rachen, Mundhöhle) gebildet (gesendet) sowie hörend (Akustik kommt von griechisch ἀκούειν = hören) wahrgenommen (empfangen) werden können. Sprachen dienen inzwischen mittels rationaler Regeln (Lexik, Grammatik etc.) der Kommunikation zwischen Gruppen und Individuen (auch über nicht einsehbare Distanzen) und sind besonders in der linken Hemisphäre

6 Cyril D. Darlington, *Die Entwicklung des Menschen und der Gesellschaft*, Düsseldorf/Wien 1971, S. 32ff.; Edward O. Wilson, *Die soziale Eroberung der Erde. Eine biologische Geschichte des Menschen*, München 2013; Ruth Berger, *Warum der Mensch spricht. Eine Naturgeschichte der Sprache*, Frankfurt/Main 2008, S. 58ff.

7 Weder das Objekt ‚Musik‘ noch die Akte ‚sprechen‘ und ‚singen‘; vgl. das Register von: Claude Hagège, *L'homme de paroles*, Paris 1985, dt. *Der dialogische Mensch. Sprache – Weltbild – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1987.

8 Da ist wenigstens auch einmal dieses Wort zutreffend und nicht bloß vergleichsweise angewendet.

9 Friedrich von Hausegger, Musik und Sprache, in: *Musikalisches Wochenblatt* 3 (1872), S. 209ff., S. 225ff., S. 273-277, S. 305-309, S. 337-340 und S. 353-357; Neuausgabe: Rudolf Flotzinger (Hrsg.), Friedrich von Hausegger. *Frühe Schriften und Essays*, Graz 1986 (= Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 7), S. 50-91; Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885, besonders S. 1-90; Rudolf Flotzinger, Rezension: Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, hrsg. von Elisabeth Kappel und Andreas Dorschel, Wien u.a. 2010, in: *Musicologica Austriaca* 29 (2010), S. 249ff.; Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977; Rudolf Flotzinger, *Das sogenannte Organum. Zu den Anfängen der kirchlichen Mehrstimmigkeit im Abendland*, hrsg. von Federico Celestini und Gregor Kokorz, Graz 2011, S. 68 und S. 97.

10 Daniel Nettle, *Linguistic diversity*, Oxford 1999.

unseres Gehirns verortet.¹¹ Indem bei gewissen Sprachen Tonhöhe und -modulation auch Inhalte der Worte (Zeichen) beeinflussen können, dürften sie einem älteren Zustand entsprechen. Andere Sprachen hingegen erscheinen schon abstrakter, da in ihnen Bedeutungen der Zeichenfolge von der Tonlage (abgesehen vom geschlechts-spezifischen Oktavabstand zwischen Knaben-, Frauen- und Männerstimmen) zunehmend unabhängig sind und die Modulation weiteren Spezifizierungen dient. Schon seit langem dürfte das Reden weniger emotional geprägt sein als das deshalb im Gehirn eher rechts-hemisphärisch gesteuerte Singen; Sprache und Gesang haben sich also entlang Eindeutigkeit vs. Emotion differenziert. Erst ab jenem Entwicklungsstadium, in dem die natürliche Stimme durch künstliche Werkzeuge (Instrumente) begleitet und/oder ersetzt werden kann, und weil sich ‚sprechen‘ und ‚singen‘ zunehmend voneinander getrennt haben,¹² sollten wir von Musik (im übergeordneten Sinn, vokal bzw. instrumental differenzierend) sprechen. Erst seither wurden auch anhand von Beobachtung, Spekulation, Messung und Wertung (d. h. wiederum: zunehmend rational) unterschiedliche Tonsysteme und -leitern geschaffen.¹³ Seit der homo sapiens von der übrigen Tierwelt nicht mehr mittels Werkzeuggebrauch und Kommunikationssystemen, sondern allenfalls über deren Spezifik sowie intersubjektiver Entitäten (wie Vorstellung, Fantasie) unterschieden wird,¹⁴ wären engere Kontakte der Musikwissenschaft zu Linguistik und Anthropologie (inclusive Hirnforschung¹⁵) notwendig. In Graz hätte die Chance einer Verbindung mit den Sprachwissenschaften schon einmal bestanden, wenn Friedrich von Hausegger sein von Guido Adler deutlich unterschiedenes Konzept von Musikwissenschaft weiter hätte verfolgen können (seine angebliche Rolle als „Ästhetiker Bayreuths“ ist eine Überinterpretation¹⁶). Zu ergänzen wäre schließlich, dass die sich ergebende höchst komplexe Frage jeweiliger Verschriftlichungen (Schrift, Notation¹⁷) noch nicht einmal theoretisch hinreichend ausformuliert wurde und – nicht bloß wegen eines fehlenden ‚Steins von Rosette‘ – weitgehend offen ist. Doch könnte vielleicht eine so verstandene (also historisch *und*

11 Antonio R. Damasio, *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München 1994, S. 103 bzw. 194.

12 Hausegger, *Musik als Ausdruck* (s. Anm. 9), insbesondere S. 64-79.

13 Heinrich Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft*, Heidelberg 1958, S. 109ff., 139ff. und 231f.; Heinrich Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin 1961.

14 Yuval Noah Harari, *Eine kurze Geschichte der Menschheit*, München 2013, S. 17f, S. 32ff; Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Eine Geschichte von Morgen*, München 2017, insbesondere S. 207f und S. 523ff.

15 Robert Jourdain, *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*, Heidelberg/Berlin 1998.

16 Rudolf Flotzinger, Friedrich von Hauseggers Begriff von Musikwissenschaft, in: *Musicologica Austriaca* 6 (1986), S. 15-46.

17 Rudolf Flotzinger, Zur Schriftlichkeit in artifizierter Mehrstimmigkeit, in: *Musicologica Austriaca* 24 (2005), S. 75-86; Rudolf Flotzinger, Zur Verschriftlichung sogenannter primitiver Mehrstimmigkeit, in: *De musica disserenda* V/1 (2009), S. 7-18.

systematisch/systemisch, methodisch induktiv *und* deduktiv arbeitende) umfassende ‚Anthropologie der Musik‘ heute Zentrum und Führung in der Musikwissenschaft bilden. An ihren zu „abstrakten Methoden“ sollte sie ja weiterhin nicht scheitern.¹⁸

Da nun neue Projekte nicht alte Probleme verdecken sollten, sei endlich versucht, von einer ‚Gewissenserforschung‘ anhand konkreter Beispiele wenigstens zu ‚guten Vorsätzen‘ zu kommen: Vor gut 200 Jahren wurde – sichtlich in pragmatischer Weise und noch nicht von der damals jungen Ästhetik getragen – damit begonnen, Musik und darstellende Künste unter einem Dach (Konservatorien) zu lehren. Jünger und inzwischen trivial, doch schon mehr von der Ästhetik als der Musikwissenschaft verfochten worden ist sodann die angebliche Nähe der Musik zu den angewandten Künsten. Obwohl anfangs auch Adler solchen Vorstellungen gefolgt war (weil er bei anonymer Überlieferung vergleichbare Probleme sah), erwies sich diese Nähe als zu oberflächlich, zumal jede institutionelle Verbindung von Kunstgeschichte und Musikwissenschaft als schwach (auch die Bezeichnungen entlarven!), bestenfalls indirekt als erkenntnisfördernd. (Ebenso zieht übrigens eine bloß modische Interdisziplinarität oft nach sich, dass Einzelergebnisse nur wenig bei den beteiligten Fächern ankommen.)

Die in Aussicht gestellte Exemplifizierung von bisher Gesagtem kann wieder mit Sprachlichem beginnen: Dass es gemäß Institutsflyer *50 Jahre* hier um ein „glanzvolle[s] Kapitel der österreichischen und speziell der steirischen Musikgeschichte“ geht, leuchtet zwar sofort, allerdings in unterschiedlichen Maße ein. Allein das Wort ‚Musik‘ ließe in anderem Zusammenhang auch andere Fragen erwarten. Nur mit österreichischer Geschichte eng Vertraute mochte die Jahreszahl 1564 an die letzte der habsburgischen Länderteilungen erinnern, musikhistorisch Gebildete vielleicht weniger. Und die Zeitmarke 1740 ließ die einen an den Tod von Johann Joseph Fux 1741 und die anderen an den seines Mentors Kaiser Karl VI. im Jahr zuvor denken, doch weder an das spezifische ‚Generalbasszeitalter‘ noch an eine allgemeine Epoche namens ‚Barock‘.

Diese Überkreuzung von Österreich- und Kunst-Geschichte, welche die Fragestellungen auch aus relativen Bekanntheitsgraden bezieht und dem Hauptzweck von Geschichtsbetrachtung – die entstandene Gegenwart besser zu verstehen – besonderen Raum lässt, bedarf einiger Überlegungen. Verbunden mit dem Begriff ‚Österreich‘ kann dem Wörtchen „in“ tragende Bedeutung zukommen: wenn es gilt, eine plumpe Gleichsetzung mit dem Adjektiv ‚österreichisch‘ hintanzuhalten und klarzustellen, es ginge um ein möglichst breites Spektrum der Musik. Größere Schwierigkeiten birgt gewiss – auch im Land selbst – das Wort ‚Österreich‘, weil es so Verschiedenes

18 Wilhelm Matejka, *Das Scheitern der Musikwissenschaft an ihren abstrakten Methoden. Philosophische Voraussetzungen einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft*, Tutzing 1976 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II,5).

meinen kann: Unsere ‚Republik Österreich‘ wurde erst 1918/20 aus dem vorwiegend deutschsprachigen ‚Rest‘ jenes multikulturellen Konglomerats aus Regionen und Ländern gebildet, das während etwa tausend Jahren aus einer bairischen Mark an der mittleren Donau erwachsen war, nach dem¹⁹ im 15. Jahrhundert ihre seit 1278 habsburgische Herrscherfamilie sich selbst benannt und die zwischen 1438 und 1806 fast durchwegs die meist in Wien residierenden, doch überregional agierenden Kaiser des sogenannten ‚Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation‘ gestellt hat. Sowohl früher als auch überwiegend meint ‚Österreich‘ also eher Familienmitglieder als Gebiete. Den Staatsnamen ‚Österreich‘ gab es erst, seit Franz II. 1804 im Vorgriff auf seine Niederlegung der alten Kaiserwürde den neuen Titel ‚Kaiser von Österreich‘ angenommen hatte, verfassungsrechtlich erst ab 1848; im trivialen Gedächtnis verankert blieb besonders die ‚Österreichisch-Ungarische Monarchie‘ (1867–1918). Waren bis zum Wiener Kongress (1814/15) die deutschsprachigen Bewohner durch andere einfach ‚Deutsche‘ genannt worden, kam bei ihnen selbst erst damals der Ausdruck ‚Deutsch-Österreicher‘ auf (nicht ‚Österreich-Deutscher‘; daher ohne, oder mit nur partiellem Anteil an diesem Nationalismus). 1866 endete mit dem Ausschluss Österreichs aus dem Deutschen Bund von 1848 die letzte staatsrechtliche Verbindung mit Deutschland. Erst nach den Erfahrungen mit dem gewaltsamen Anschluss an dieses im Jahr 1938 kam es nach dem Zweiten Weltkrieg zur Wiedererrichtung der selbständigen ‚Republik Österreich‘ und einer Nationsbildung wohl eigener Art. Demgegenüber sollte aus dem sogenannten ‚Zweiten Deutschen Reich‘ von 1870/71 über das nationalsozialistische ‚Dritte Reich‘ erst 1989/90 das heutige Deutschland hervorgehen. Allein diese wenigen Sätze legen offen, dass unabhängig von der Darstellungsweise Autoren wie Adressaten ständig einiges mehr als nur historische Atlanten imaginieren müssen: weil mit einfachen Verhältnissen kaum je zu rechnen ist, die realen noch viel komplexer waren und nicht selten verwirrend sind. Zahlreiche im Laufe der Zeit Deutschland und Österreich gemeinsame und/oder unterscheidende Merkmale spiegeln sich in der Musik irgendwie wider, sind manchmal unübersehbar, fallweise sogar prekär.

Als Beispiel für Letzteres sei eines gewählt, das einerseits Sprache *und* Literatur betreffend in analoger Weise bestünde, doch hier übergangen sei, und andererseits im Verhältnis zu anderen je mit Österreich verbundenen Völkern, Staaten und Regionen keine Rolle spielt:²⁰ Die trotz wissenschaftlicher Bemühungen implizit oder

19 Der lateinische Name ‚Austria‘ war für die erstmals einigermaßen geschlossene Mark (principatus terrae) des Babenbergers Leopold III. (1095–1136, er residierte in Klosterneuburg) aufgekomen; Franz Gall, Leopold III., in: Christine Wessely (Hrsg.), *Die Babenberger – und was von ihnen blieb*, Wien 1975, S. 18.

20 Vgl. z. B. Arnold Suppan, 1000 Jahre Nachbarschaft. „Tschechen“ und „Österreicher“ in historischer Perspektive. Eine Synthese, in: *Geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlicher Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 151/2 (2016), S. 5-322.

Balletti ad duos Choros in Central Europe

CHARLES E. BREWER

During preparation of a provisional catalogue for the compositions by Johann Heinrich Schmelzer, a recording of his music was released in 2007 with a *Ciaccona* for solo violin and continuo by Schmelzer in A major that had not been previously mentioned in the scholarly literature, published catalogues, or databases.¹



Ex. 1: Schmelzer, *Ciaccona*, theme

In the booklet notes for the recording it was stated that “*the autograph manuscript is now in the Austrian National Library in Vienna.*”² Since this piece was apparently a new discovery, the performer was contacted but provided no response and the author of the booklet notes acknowledged what he wrote was only based on what he had been supplied by the violinist. An inquiry sent to the Music Department of the Austrian National Library about a newly discovered “Schmelzer” autograph received a reply that they knew of no such manuscript in their collections. Further searches through the more recently discovered sources of Schmelzer’s music for violin and continuo produced nothing that matched the theme of the recorded *Ciaccona*.

When I returned to this research in 2013, a youtube video was found of this same piece from a 2004 concert in Tokyo by Gunar Letzbor. When contacted, he graciously provided the essential information that unlocked many other questions not only concerning this piece but also concerning the unexamined repertoire of Habsburg ‘balletti’. This research has provided a new context that demonstrates that this *Ciaccona* for solo violin and continuo was misrepresented, not only on recordings and the web, but even in its first publication.

1 Johann Heinrich Schmelzer, *Sonatae a violino solo*, Hélène Schmitt, violin, Alpha 109, 2007. Throughout this article, unless otherwise noted, all transcriptions are by the author.

2 Ibid.

Over the first few decades of the seventeenth century, composers in Central Europe created from the model of earlier Italian compositions what could be called an 'Imperial Style' for their music.³ As characterized by Vaillancourt, the combination of imitative procedures and polychoral disposition of voices and instruments, associated with the church style, along with dance-like homophonic textures, associated with court and theatre styles, could be "a symbol of the ideal of imperial absolutism" and that it "reflects a musical manifestation of one of Sedlmayr's main points on the *Kaiserstil*; namely, that the style was meant to represent the union between universal Kaiser and universal church through a mixture of previously exclusive styles."⁴ Though there have been criticisms of Sedlmayr's original concept of a "*Reichsstil*" or the more recent use of "*Kaiserstil*", the concept of an Imperial musical style can prove useful in an examination of the musical influences that spread from the Habsburg court in Vienna.⁵

Scholars of early seventeenth-century music are well acquainted with the importance of polychoral music as it spread especially from Venice over the Alps. Examples range from the manuscript copies of works by Giovanni Gabrieli sent to Graz to the *Missa Salisburgensis* attributed to Heinrich Biber.⁶ In terms of instrumental music, this compositional technique is found, for example, in many double-choir 'canzoni' and 'sonate', ranging from Giovanni Priuli, organist to Ferdinand II at Graz and later

- 3 Examples of Claudio Monteverdi's influences on composers at the Habsburg court are discussed in Steven Saunders, *New Light on the Genesis of Monteverdi's Eighth Book of Madrigals*, in: *Music and Letters* 77 (1996), p. 183-193.
- 4 Michael Grant Vaillancourt, *Instrumental Ensemble Music at the Court of Leopold I (1658-1705)*, Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991, p. 203f., and p. 223-225 for a more detailed description of the *Kaiserstil*; referencing Hans Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barock (Der Reichsstil)*, in: *Gesamtdeutsche Vergangenheit: Festgabe für Heinrich Ritter von Sbrink*, Munich 1938, p. 126-140; reprinted in *Epochen und Werke*, 3 vols., Mittenwald/Munich 1982-85, vol. 2, p. 140-156.
- 5 For an overview of the criticism of Sedlmayr's *Reichsstil*, see Hellmut Lorenz, *Der habsburgische 'Reichsstil' – Mythos und Realität*, in: Thomas Gaetgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1992, 3 vols., Berlin 1993, vol. 2, p. 163-176; see also the brief summary in Joachim Whaley, *Germany and the Holy Roman Empire*, 2 vols., Oxford 2012, vol. 2, p.133-135. Thomas Hochradner and Géza Michael Vörösmarty, *Zur Musikpflege am Altar Mária Pócs (Maria Pötsch) in St. Stephan in Wien*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41/1-3 (2000), p. 133-175, here p. 135, propose the use of *Imperialstil* as a more precise term, which I have also adopted here in English.
- 6 Concerning Gabrieli, see Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)*, Mainz 1967, p. 235-237 and Theophil Antonicek, *Italienische Musikerlebnisse Ferdinands II. 1598*, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse*, 104 (1967), p. 91-111. For the attribution to Biber of the *Missa Salisburgensis*, see Ernst Hintermaier, 'Missa Salisburgensis': Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung, in: *Musicologica austriaca* 1 (1977), p. 154-196.

Vienna, who published a *Canzone In Echo à 12* in 1619, to the two diminutive *canzoni* (numbers 51 and 52) from 1638 by Bartolomeo de Selma y Salaverde, a bassoonist at Innsbruck, in which the polychoral style of the large-scale Venetian ‘canzoni’ is reduced to two choirs, each consisting of just a treble and bass part.⁷ The double-choir format was still utilized in the later part of the century by Antonio Bertali, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Pavel Josef Vejvanovský, and especially by Schmelzer (see Table 1).

Table 1: Double-Choir Sonatas by Bertali, Schmelzer, Biber, and Vejvanovský⁸

Bertali	<i>Sonata à 2. Chori</i>	A 549/IV:103 (61) [ca.1677]
	I: 1 violino, 2 violæ, 1 viola da gamba / II: 1 violino, 1 viola da gamba, 3 tromboni / con violone et organo	
Biber	<i>Sonata S. Policarpi</i>	A 611/IV:187 (108) [1673]
	“8 Trombe” / timpani / violone and “Bass Continuuus”, “in Tripla ad duos choros”	
Biber	<i>Sonata pro tabula</i>	A 904a/XIV:206 (107) [c1670]
	[I:] 5 Flautæ / [II:] 2 violini, 3 violæ / organo	
Schmelzer	<i>Sonata à doi Chori</i>	A 512/IV:62 (601) [1674]
	[I:] 2 violini, 2 violæ, basso da viola o violone / [II:] 3 flauti, 1 fagotto / organo	
Schmelzer	<i>Sonata Natalitia à 3 Chori</i>	A 553/IV:108 (607) [1673]
	I: 5 violæ redop: / II: 3 Piffari et 1 Fagotto / III: 2 flauti o 2 cornetti mutti et 2 tromboni / organo / “basso per la batuta” [doubled parts for the strings]	
Schmelzer	<i>Sonata à 6. duobus Choris</i>	A 586/IV:155 (597) [after 1680] ⁹
	I: 2 violini, viola / II: violino, 2 violæ / basso continuo	

7 A short study of Priuli’s instrumental works is in Albert Biales, *Sonatas and Canzonas for Larger Ensembles in Seventeenth-Century Austria*, Ph.D. diss. Los Angeles, 1962, p. 22-29; Priuli and his *Canzone In Echo à 12* is briefly discussed in Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3rd edition, New York 1994, p. 108-110. For De Selma y Salaverde, see the facsimile edited by Marcello Castellani, Bartolomeo de Selma e Salaverde, *Canzoni, Fantasie et Correnti, Venezia 1638* (= Archivum Musicum, Collana di testi rari 38), Florence 1980.

8 This table is primarily based upon the Archiepiscopal archives at Kroměříž (CZ-KRa). The current manuscript inventory numbers (beginning with A), the older signatures from the Breitenbacher catalogue (beginning mostly with either IV or XIV in this article), the running catalogue numbers (in parentheses), and suggested dating are from Jiří Sehnal and Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcornio Episcopi Olomucensis Operum Artis Musicæ Collectio Cremsirii Reservata* (= Catalogus Artis Musicæ in Bohemia et Moravia Cultæ, Artis Musicæ Antiquioris Catalogorum Series V/1 et V/2), Praha 1998. Any further information about additions to this repertoire would be gratefully received. Mention should be made of Carl Heinrich Biber, *Sonata à II*, whose parts in the Salzburg Cathedral archives are dated 1744: Coro 1, 2 clarini, 2 trombe, timpani; Coro 2, 2 clarini, 2 trombe, timpani; 2 violins, continuo. See the modern edition in Charles H. Sherman (ed.), Carl Biber, *Due Sonate per Trombe*, (= Accademia Musicale 4), Mainz 1969, p. 9-15.

9 In addition to another copy of this sonata in Kroměříž (CZ-KRa A 645/IV:231 (10) [1083], dated 1663), there is a further source in Jacob Ludwig’s “*Partitur-Buch*” from 1662 (D-W Cod. Guelf. 34.7 Aug. 2°, #106, 236-46), where it is titled *Sonata tubicinum. à 7*.

Vejvanovský	<i>Sonata SS. Petri et Pauli</i>	A 470/IV:10 (786) [ca.1667]
	[I:] clarino, 3 tromboni / [II:] violino, 3 violæ / continuo	
Vejvanovský	<i>Sonata La Posta</i>	A 488/IV:35 (731) [1667]
	[I:] 3 tromboni / [II:] 3 violini / continuo	
Vejvanovský	<i>Offertur: ad duos Choros</i>	A 774/XIV:44 (769) [1692]
	I: violino 3 violæ / II: violino, 3 violæ / violone grande ò cembalo	
Anonymous	<i>Sonata Italica</i>	A 505/IV:53 (1121) [1668]
	3 clarini / I: violino 2 violæ, cornetto / II: 2 violini, 2 violæ, cornetto / organo	
Anonymous	<i>Sonata a 9 / Simfonia a 8, 2 Choro</i>	A 605 / IV:179 (1109) [before 1670]
	I: 2 violini, violetta, violetta o viola da gamba / II: cornetto o violino, trombone o braccia prima, trombone [o braccia secunda], fagotto o gamba / organo	

The adaptation in Central Europe of the ‘ad duos choros’ texture to a more ‘secular’ meaning may also have had resonances in an Imperial response to France. While Francesco Cavalli’s operas were well known throughout Europe, his *Musiche sacre* (1656) contained polychoral vocal and instrumental compositions, which were also known north of the Alps.¹⁰ He was commissioned in 1660 to write his opera, *Ercole*, for the wedding of Louis XIV and Maria Theresa of Spain, but it was first performed in 1662 after the Salle des Machines was completed in the Tuileries Palace. For this royal occasion, in addition to the costly stage sets and imported musicians, Cavalli musically enhanced the opulence of his composition by adopting in both the Prologo and the conclusion of Atto quinto a double choir (see Example 2).¹¹

There is evidence that Cavalli’s opera was known in Central Europe since a number of the unpublished dances composed by Jean-Baptiste Lully for the only performance of *Ercole* were copied without an ascription in Vienna on 30 May 1667 by Pavel Josef Vejvanovský from a source owned by Wolfgang Ebner.¹²

Il Pomo d’Oro was commissioned in 1666 from Pietro Marc’Antonio Cesti for the wedding of Leopold I and Infanta Margherita of Spain, Maria Theresa’s step-sister,

10 Francesco Cavalli, *Musiche Sacre*, Venice 1656, in addition to a *Messa à 8 voci* and other double-choir psalm settings, included six instrumental works: 23. Canzon à 3, 24. Sonata à 4, 25. Sonata à 6, 26. Sonata à 8, 27. Sonata à 10, and 28. Sonata à 12. Copies of this collection are now found in Regensburg and Wrocław.

11 This excerpt is taken from I-Vnm Mss.It.IV.359.

12 CZ-KRa A 852/XIV:136 (186). See Carl B. Schmidt, Manuscript Sources for the Music of Jean-Baptiste Lully, in: *M.L.A. Notes* 44/1 (September 1987), p. 7-32, here p. 15, and Michael Robertson, *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650-1706*, Farnham 2009, p. 218f. Vejvanovský also had access to other dance music by Lully: A 4826 (880): contains 10 movements from *Le Temple de la paix* (LWV 69) and 10 from *Achilles et Polixene* (LWV 74; Lully and Pascal Collasse); also A 873 (858): movements from *Le Temple de la paix*, parts extracted from A 4826; see Robertson, *Courtly Consort Suite* (s. footnote 12), p. 42.

Zum Clavichordbau in Österreich – eine Spurensuche

ALFONS HUBER

Obwohl der vorliegende Sammelband zur Grazer Tagung thematisch vom 16. bis ins 18. Jahrhundert reicht, soll hier zunächst ein kurzer Vorspann gegeben werden, aus der Erfahrung heraus, dass die Frühgeschichte des Clavichords meist nur rudimentär bekannt ist. Und einiges, das zu vermitteln mir wichtig erscheint, ist ohne diese Vorgeschichte nicht zu verstehen.

Die Entwicklung der besaiteten Tasteninstrumente erfolgte in der Mitte des 14. Jahrhunderts von Westeuropa aus. Es wird angenommen, dass mit den ältesten Bezeichnungen ‚eschequier‘, ‚exaquier‘, ‚chekker‘, ‚Schach(t)brett‘ in den meisten Fällen ein Clavichord gemeint war.¹ Aber auch bei Instrumenten mit dem Namen ‚manicordio‘, ‚monachordio‘ u.a. kann es sich um ein Clavichord gehandelt haben, da häufig Tasten erwähnt werden und noch in späteren iberischen und italienischen Quellen ‚manicordio‘ als Bezeichnung für das Clavichord verwendet wird.

Die älteste Quelle, in der das Wort ‚Clavichord‘ vorkommt, ist das Testamentbuch der Stadt Wien, worin im sogenannten „Geschäft“ vom 7. Dezember 1396 Johannes von Zwickkau sein ‚clavicordium‘ dem Sohn des Niclas Perckhofer vermachte.² Zur gleichen Zeit erfand Hermann Poll in Wien ein neues Instrument, das er ‚clavicembalum‘ nannte.³ Man darf spekulieren, ob Poll auch dem bereits existierenden älteren Instrument in neuer Form den bis heute aktuellen Namen gab.⁴

Soziokulturell nimmt das Clavichord in der Ikonografie von Anfang an einen Platz „ganz oben“ ein – auf den Wandmalereien der Kirchen finden wir es in den Händen von Heiligen oder Engeln dargestellt. Gemeinsam mit der Orgel wird es zum ‚keyboard‘ schlechthin.

1 Nicolas Meeús, The Chekker, in: *The Organ Yearbook* 16 (1985), S. 5-25.

2 *Geschäfte- und Testamentbuch der Stadt Wien*, Bd. I: 1396–1405, A-Wsa, Hs 285/1, fol. 16r.

3 Reinhard Strohm, Die private Kunst und das öffentliche Schicksal von Hermann Poll, dem Erfinder des Cembalos, in: Monika Fink, Reinhard Gstrein und Günter Mössmer (Hrsg.), *Musica Privata: Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift Walter Salmen*, Innsbruck 1991, S. 53-66.

4 John Koster, New Sources for the Early History of the Clavichord, in: *Early Keyboard Journal* 20 (2002), S. 7-44, hier S. 11.

In Österreich, besonders in Kärnten und in der Steiermark, finden sich im 15. Jahrhundert zahlreiche Quellen, die eine rasche Rezeption belegen: 1418 wird den Mönchen des Stiftes Seckau das Clavichordspielen erlaubt (zwischen 1387 und 1413 sind Studenten aus Seckau an der Wiener Universität inskribiert);⁵ 1438 und 1442 finden sich Ausgaben „*pro clavicordio*“ in den Rechnungsbüchern des Stiftes Klosterneuburg.⁶

Ab 1422 ist Johannes Keck (1399-1450) zunächst als Student, ab 1429 als Rektor an der Wiener Artistenfakultät tätig. Von ihm ist aus dem Jahr 1442 ein Clavichord-Grundriss erhalten, der mit entsprechendem Hintergrundwissen als Anleitung für einen Nachbau verwendet werden kann. Im gleichen Jahr trat Keck ins bayerische Benediktinerkloster Tegernsee ein, wo er frühhumanistische Ideen einbrachte.⁷

Das Kloster in Tegernsee stand in engem Kontakt mit dem fränkischen Zisterzienser-Kloster Heilsbronn, das ebenfalls eine umfassende frühhumanistische Bibliothek besaß. Aus dieser hat sich – im sog. *Erlangener Kodex* – die zwischen 1430 und 1450

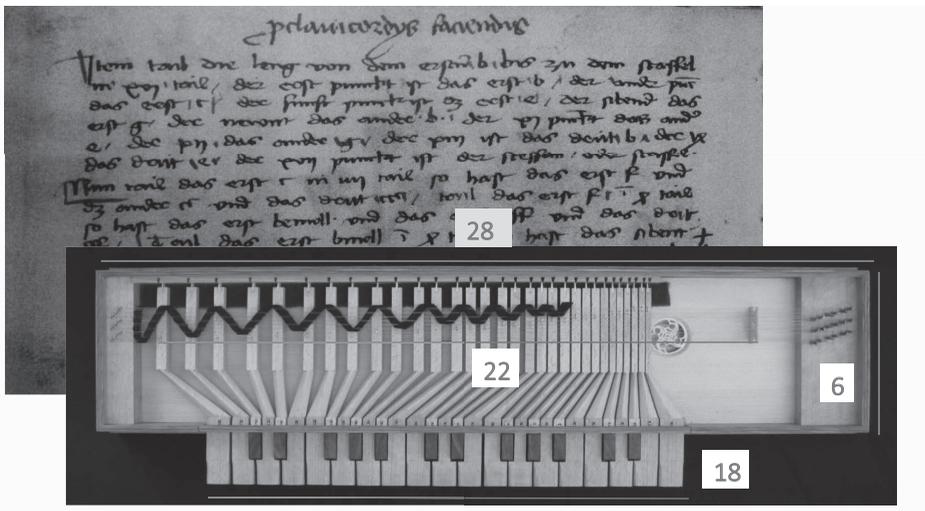


Abb. 1: Rekonstruktion eines Clavichords unter Berücksichtigung der Konstruktionsanweisungen aus dem Erlangener Codex (Alfons Huber und Ina Hoheisel, Wien 2011)

- 5 Ferdinand Bischoff, Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark, in: *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark* 37 (1889), S. 98-166, hier S. 121.
- 6 Gerhard Stradner, Von der Orgel zum Klavier, in: Gottfried Kraus (Hrsg.), *Musik in Österreich*, Wien 1989, S. 306.
- 7 Von Kecks Zeichnung existiert lediglich eine Abschrift, wiedergegeben in Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien 1772, Tafel XXXV.

entstandene älteste Bauanleitung für ein Clavichord in deutscher Sprache erhalten.⁸ Diese Anweisung lässt die Rekonstruktion eines Instrumentes zu, dessen Saitenlängen nicht mehr nach dem System mit pythagoreischen Terzen (81:64), sondern unter Verwendung einiger reiner Großterzen (5:4) konstruiert wurden, was die Verwendung temperierter Quinten erfordert und bereits in Richtung Mitteltönigkeit weist.

Die wohl bekannteste Quellschrift zur Frühgeschichte des Clavichords ist der ca. 1440 kompilierte Traktat des Arztes und Astronomen Hendrik Arnault de Zwolle.⁹ Ihm verdanken wir den Nachweis für die früheste Mensur-Regel: Die klingende Saitenlänge entspricht der Länge und dem Stimmton einer gleichlangen Prinzipal-pfeife.



Abb. 2: Rekonstruktion des Clavichords nach dem Traktat des Hendrik Arnault de Zwolle, Dijon ca. 1440 (Alfons Huber, Wien 1993/2005)

Der 1436 in Königsberg in Franken geborene und später berühmt gewordene Astronom Johannes Müller – nach seinem Geburtsort latinisiert „Regiomontanus“ genannt – kam 1450 vierzehnjährig an die Wiener Universität, wo er bis 1461 tätig war. Aus dieser Zeit stammt ein in der Stadtbibliothek Nürnberg aufbewahrtes

8 „*pro clavicordys faciendis*“ und „*Alia practica*“, D-ERu, ms. 554; transkribiert in: Rudolf Denk, *Musica getuscht. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*, München 1981, S. 197-200.

9 F-Pn, ms. lat. 7295.

Manuskript, worin erstmals die relative Verkürzung der Saitenmensuren im Bass (im Verhältnis 6:5) beschrieben wird, wie sie später in unterschiedlichen Varianten bei Clavichorden mit mehr als drei Oktaven Tonumfang zwingend notwendig wird. In der beigefügten Liste finden sich erstmals absolute Saitenlängenangaben: Das d^1 , der Zentralton des Dorischen Modus, hat eine Länge von 24 „gradi“, entsprechend 24 halben Zoll; das sind 12 Zoll bzw. ein Fuß, wodurch das Instrument als in Oktavlage stehend ausgewiesen ist.¹⁰ Dieser Referenzwert verlagert sich etwas später auf das c^2 für eine dünne Eisenbesaitung.

Die „Saitenlänge = Pfeifenlänge-Regel“ des Hendrik Arnault de Zwolle gibt uns aufgrund der genau abgebildeten Maßstabspfeife („*fistula authentica*“) auch Auskunft über die Qualität (d.h. die Festigkeit) des verwendeten Saitendrahtes. Dieser muss eine Betriebsspannung von 850 N/mm² aushalten. Dafür braucht man sehr dünne Drähte – durch Kaltverformung verfestigt – von +/- 0,20 mm, die eine Reißgrenze von mindestens 950 N/mm² (entspricht etwa 100 kp-Äquivalent pro mm²) aufweisen.

Fügt man diese Quellen mit anderen Informationssträngen zusammen, kommt man zum ersten Fazit unserer technologisch-bautechnischen Überlegungen: Die Saitenklaviere des 15. Jahrhunderts waren alle oder überwiegend in Oktavlage stehend.¹¹ Ist es Zufall, dass auf der Mehrzahl der ikonografischen Quellen diese kleinen Instrumente von Engeln oder Mädchen/Frauen gespielt werden, die in dieser Lage singen?

Der hohe Stellenwert am Beginn der Entwicklung des Clavichords zeigt sich ikonografisch durch ein fast ausschließliches Auftreten im geistlichen Kontext: üblicherweise in Gestalt clavichordspielender Engel. Nachdem um 1480 in Italien der Begriff „*Gravicembalo*“ – vermutlich ein Hinweis auf die Erreichung der Äquallage in der Konstruktion – auftauchte, änderte sich um 1500 das Erscheinungsbild. Ein auffallend großes Clavichord ist in einem, um 1488 illuminierten Graduale aus der Bibliothek des ungarischen Königs Matthias Corvinus (1443–90) dargestellt.¹²

Eine der frühesten profanen Darstellungen – wobei das Clavichord als Topos für musikalische Gelehrsamkeit dient – findet sich in dem um 1480 von der Werkstatt des Baccio Pontelli (ca. 1450–1492) mit Intarsien ausgestatteten *Studiolo* des Großherzogs Federico (III.) da Montefeltro (1422–1482) in Urbino. In fotorealistischer Zentralperspektive abgebildet, hat diese Intarsie bereits mehrmals zu Nachbauten angeregt.¹³

10 John Koster, *New Sources* (s. Anm. 4), S. 21ff.

11 Alfons Huber, *Baugrößen von Saitenklavieren im 15. Jahrhundert*, in: Walter Salmen, *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I.*, Innsbruck 1992 (= *Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft* 15), S. 153-175.

12 H-Bn, Cod. Lat. 424.

13 Pierre Verbeek, *The Urbino Clavichord revisited*, in: Bernard Brauchli, Alberto Galazzo und Judith Wardman (Hrsg.), *De Clavicordio X. Proceedings of the X. International Clavichord Symposium 2011*, Magnano 2012, S. 205-224.

In gleichem Kontext ist auf einem Holzschnitt von Hans Burgkmair 1516 Kaiser Maximilian I. (1459–1519) als „*Weißkunig*“ in seiner mit Musikinstrumenten reich bestückten Musikkammer dargestellt, wobei als einzige Tasteninstrumente ein Orgelpositiv mit Gedackt-Pfeifen sowie ein großes Clavichord – ähnlich der Urbino-Intarsia – zu sehen sind.¹⁴ Bereits in einer der frühesten Quellen, im *Liber viginti artium* des Paulus Paulirinus aus Prag von ca. 1460, wird das Pedalclavichord als ideales Übungsinstrument für das Orgelspiel erwähnt.

Damit haben wir die vom Symposium gesteckte Zeitgrenze erreicht. In den Inventaren des Stiftes Kremsmünster finden wir 1568 zwei im Organistenzimmer aufbewahrte Clavichorde vermerkt. 1591 wurde vom Orgelbauer Georg Hacker aus Steyr ein neues Clavichord samt Pedal angekauft. Nach dem Tod des musikliebenden Abtes Johann Spindler um 1600 befanden sich im Stift drei Clavichorde, zwei davon mit Pedal.¹⁵

Es ist vermutlich auf die Wirren der Reformationszeit und des Dreißigjährigen Krieges sowie auf die im Südosten des Reiches gegebene ständige Bedrohung durch die Osmanen zurückzuführen, dass in unserem Raum aus dem 16. Jahrhundert kein einziges Clavichord erhalten geblieben ist. Hier sind wir auf Mutmaßungen und Schlussfolgerungen aus dem organologischen Umfeld angewiesen. So wie es einen ‚habsburgischen‘ Orgeltypus und Cembalobau gibt, der sich im süddeutschen Raum bis zum 30jährigen Krieg etablierte, können wir auch beim Clavichord ähnliche Einflüsse und Entwicklungen annehmen. Es ist zu vermuten, dass der Kulturschub, der 1477 durch die Hochzeit Maximilians mit Maria von Burgund erfolgte und die Habsburgischen Niederlande mit Österreich und den ungarischen Ländern verband, nicht ohne Auswirkungen auf die Kernländer blieb – es sind aber keine Instrumente aus dieser Zeit erhalten. Allerdings existieren aus dem 16. Jahrhundert fünf niederländische



Abb. 3: Kaiser Maximilian als *Weißkunig*, dessen umfassende Bildung, zu der u.a. auch die Musik gehörte, durch die unterschiedlichsten Musikinstrumente sowie ein Clavichord und ein Orgelpositiv repräsentiert wird.

14 Uta Henning, *Musica Maximiliana*, Neu-Ulm 1987, Tafel 82.

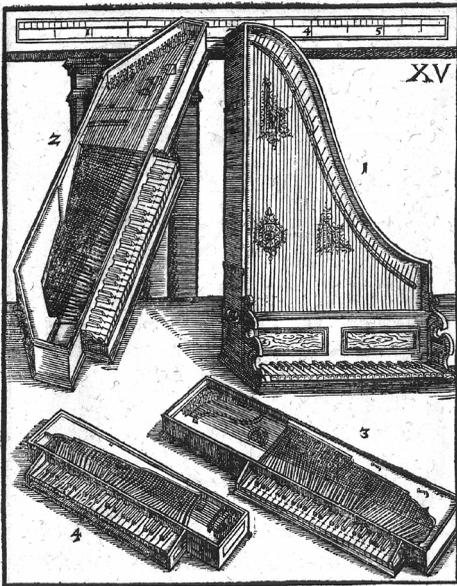
15 Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel/Basel 1956, S. 138ff.

Gemälde mit Clavichorddarstellungen aus höfischem Umfeld, auf denen junge Frauen als Spielerinnen abgebildet sind.¹⁶

Ab dem 17. Jahrhundert lässt sich eine Entwicklung in drei Baugrößen feststellen: Das alte, monochordmäßig angelegte „*Octav-Clavichordium*“ stirbt fast gänzlich aus (um im 18. Jahrhundert technologisch weiterentwickelt als ‚Reiseclavier‘ eine letzte kurze Blütezeit zu erleben).¹⁷ Das „*Gemein Clavichord*“ des Michael Praetorius als preisgünstiges und reisefähiges Übungsinstrument, wird in gleicher Typologie und Größe von rund drei Fuß Länge (ca. 1 Meter), nur später mit einspringender Klaviatur, schrägem Saitenverlauf (und dadurch etwas längeren Basssaiten), wohl

mehrheitlich in einer hohen Stimmtonlage („*Cornet-Thon*“) weiter gebaut. Es ist meiner Meinung nach der Standardtyp im ganzen 17. Jahrhundert und hat sich in zahlreichen, häufig unbezeichneten Exemplaren erhalten. Daneben lässt sich die Suche nach einem großen „Soloinstrument“ in Äquallage feststellen, wie das bei Praetorius dargestellte „*Clavichordium Italianischer Mensur*“.¹⁸

Bei einem im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aufbewahrten Clavichord (Inv.-Nr. MIR 1047), das in guter Übereinstimmung nach dem Österreichischen bzw. Innsbrucker Fußmaß (1': 316,3 mm bzw. 317 mm) gebaut ist und mit seinem hexagonalen Gehäuse, den Wellenprofilen und geflammten Tastenhinterenden stilistisch auf den ‚habsburgischen Claviertyp‘ des 17. Jahrhunderts verweist, sind die Einflüsse sowohl aus Italien als auch aus den Niederlanden gut sichtbar.¹⁹



1. Clavicytherium. 2. Clavichordium, „Italiänischer Mensur“. 3. Gemein Clavichord. 4. Octav Clavichordium.

Abb. 4: Clavichord-Typen bei Michael Praetorius *Syntagma Musicum*, *Theatrum Instrumentorum*, Tafel XV, 1619: „*Octav Clavichordium*“, „*Gemein Clavichord*“ und „*Clavichordium Italianischer Mensur*“

16 Bernhard Brauchli, *The Clavichord*, Cambridge 1998, Abb. 3.16, 3.17, 3.18, 4.19 und 7.5.

17 Alfons Huber, „Reiseclaviere“ – A Checklist of 18th Century Travel Clavichords, in: *Clavichord International* 6/2 (2002), S. 49-54.

18 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 2: *De Organographia, Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel 1620, Tafel XV.

19 Martin Kares (Hrsg.), *Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, Bd. 3: Klavichorde, Wilhelmshaven 1999, S. 57.