

JIRÍ FUKAČ

ZUR INNEREN SYSTEMATIK MUSIKALISCHER
VERZEICHNISGATTUNGEN

Im Aufsatz *Methodologische Verhältnisse musiksoziologischer Forschung zur Musikgeschichte*¹ versuchte der Verfasser den dokumentarischen Wert der musikgeschichtlichen Quellen für die Musik-Soziologie auf Grund eines neuen methodologischen Umwertens nachzuweisen. Als eine der wertvollsten Quellengattungen bezeichnete er den Typ des Musikalien-Verzeichnisses, der in verschiedenen historisch bedingten Formen spezieller Funktionen vorkommt. Die besondere Bedeutung jener schriftlichen Quellen liegt darin, daß jedes Verzeichnis, wenn es beliebigen ästhetischen, amtlichen oder sogar ökonomisch-finanziellen Bedürfnissen dient, immer eine zahlreiche Menge verschiedener Informationen sammelt, die von einem einzigen Standpunkt aus ausgehen. Die Argumentation des angeführten Aufsatzes betonte dabei die Notwendigkeit aus diesen, durch Verzeichnisse vermittelten homogenen Informationsschichten eine dynamische Interpretation der Entwicklungsbewegungen auf dem Gebiete des Konsumenten-Geschmackes abzuleiten. Diesmal handelt es sich um eine neue Forderung, um den soziologischen Aspekt weiter zu vertiefen. Wenn man nämlich die verzeichnende Tätigkeit ehemaliger Musik-Bibliothekare und Archivare als den eigentlichen Gegenstand der historischen Forschung betrachtet, übernehmen die nebensächlichen Tatsachen, wie z. B. die äußere Form des Verzeichnisses oder ihre innere Systematik, die Rolle einer wichtigen Quelle, da sie empfindlich die Beziehungen der Besitzer, Beamten, Aufführenden und Wahrnehmenden zum historischen, in der Regel nicht erhaltenen Repertoire widerspiegeln. Nicht nur das Repertoire (die verzeichnete Musik), sondern auch die Art des Verzeichnens bietet also dem Historiker, sowie dem um die Erläuterung der musiksoziologischen Aspekte der geschichtlichen Entwicklung strebenden Forscher überzeugende und authentische Informationen und Impulse.

Praktisch läßt sich die Frage einfacher formulieren: Welche Merkmale und Eigenschaften der Musik eine einzelne Verzeichnisform erfaßt und was der Schreiber, der die Verzeichnisschrift abgefaßt hatte, für typisch hielt. Dabei ist zu erwägen, daß sich im Laufe der Zeit auch das Verstehen des musikalischen Vermerkens und der Begriff „Musikalien“ ständig entwickelt und verändert hatten. Fürs Mittelalter war z. B. die Form eines Kodexes, eines Kanzionales oder eines präzis verfaßten Liturgie-Buches typisch. In allen diesen Fällen enthielt also eine umfangreiche Schrift viele kurze Kompositionen. Als Einheit kann man hier demnach einerseits die komplette Schrift, andererseits deren Bestandteil, d. h. eine einzelne Komposition (Lied, Sequenz usw.) betrachten. Der Aufstieg der Mehrstimmig-

keit, der Instrumental-Praxis und die ständig anwachsende Form-Entwicklung besonders auf dem Gebiete der weltlichen Musik bringen dann eine namhafte quantitative Verbreitung jener Musikalien-Einheiten beider Typen. Die Form des Chorbuches und endlich auch der Stimmbücher ändert dann ganz wesentlich die Repertoire-Situation: Sofern zur Zeit der herrschenden Monodie ein paar Kodexbücher den größten Repertoire-Vorrat bildeten, erfordert in der Zeit der Niederländer und des Renaissance-Schaffens die Reproduktionspraxis einer Kapelle eine zahlreiche Sammlung solcher Bücher, Chorbücher und Stimmbücher. Die Erfindung des Buch- und Notendruckes ruft dann eine buchstäblich quantitative Explosion hervor. Von diesem Augenblick an enthält eine Musikalien-Sammlung hunderte von Musik-Stücken. Das Barock-Schaffen stellt später den Typ eines einzelnen Musik-Stückes in den Vordergrund, das meistens nur eine kleine Zahl Kompositionen derselben Art, ja auch nur eine einzige Komposition enthält. Dieser Typ macht sich eigentlich bis in die Gegenwart geltend. Auch das führte zum weiteren Anwachsen der Musik-Sammlungen.

Das Verzeichnis kann also erst dann an praktischer Bedeutung gewinnen, wenn der quantitative Umfang einer Musik-Sammlung die Evidenznotwendigkeit erfordert, oder wenn in den Bedingungen des entwickelten Marktes der städtischen Handelszentren in der Spätrenaissance die Musikalien zum Gegenstand des Handelsinteresses und der Marktbeziehungen werden. Beide diese Tatsachen spielten früher keine Rolle. Geschriebene Musiksammlungsbücher waren so teuer, daß sie nicht auf den Markt kamen, dagegen aber wurden sie direkt für den Besteller angeschafft. Beim Besitzer bildeten sie dann nur einen geringeren Teil der Bibliothek oder der Kirchengausstattung und wurden deshalb bei der Inventarisierung nicht besonders erfaßt. So enthält z. B. der Bibliothekskatalog der Augustiner von York (1372) auch „musikalische Bücher“.² Im Rahmen eines einzelnen mittelalterlichen Musiksammlungsbuches kristallisierte natürlich eine innere Systematik heraus, die auch der Verzeichnisform ähnelt. Es war der sgn. Tonarius, ein systematisches Verzeichnis oder eine Zusammenfassung liturgischer Kompositionen nach textologisch-melodischer Art.³ Wenn auch die Form der Tonarien den späteren Inventaren sehr nahe steht (die Kompositionen werden untereinander angeführt, es wird ein melodisches und Textinzipit verwendet), handelt es sich eher um ein theoretisches Hilfsmittel als um die Form des Verzeichnens.

Für das Entstehen der Verzeichnisse ist also die Renaissanceepoche entscheidend. Zunächst machten sich bibliographische Blickpunkte geltend. Der Notendruck und die Bedürfnisse des Notenhandels riefen im 16. Jahrhundert die sgn. Mess- und Lagerkataloge ins Leben, die ihre ursprüngliche Funktion bis ins 18. Jahrhundert erfüllten und später zur Entstehung der eigentlichen Musikbibliographie führten. Frankfurter, Leipziger, Augsburger und venezianische Kataloge⁴ dieser Art liefern eine reiche Auswahl der damaligen Produktion, wenn sie auch die Musik in ihrem ruhenden Zustande erfassen, d. h. im Moment des Angebotes, da die Komposition noch nicht ästhetisch wirkte. Für unser Thema ist aber die Weise des Verzeichnens entscheidend. In den Mess- und Lagerkatalogen wird gewöhnlich den Musikalien ein spezieller Kapitelteil vorbehalten. Manchmal klassifiziert man die angeführten Musikalien nach der Besetzung (2–5-stimmige,

Tabulaturen). Die Beschreibung betrifft dann den Titel, die Besetzung, die Namensangaben des Komponisten, die Größe des Bandes und den Verlag. Die älteren Blickpunkte der allgemeinen Bibliothekskatalogisierung wurden also direkt auf die neue Praxis appliziert. Die jüngeren Handels-Kataloge bringen dann außer dem Titel und Namen die Verlagsnummer, was bedeutet, daß diese Tätigkeit schon die Grenzen des ästhetischen Interesses überschritten hatte und nun eine bloße Marktangelegenheit wurde, ohne auf den musikalischen Inhalt Rücksicht zu nehmen.

Aus weiteren musikalischen Verzeichnisformen sind besonders die ältesten bibliographischen Übersichten wertvoll, wie z. B. die *Allgemeine Litteratur der Musik* (1792) von J. N. Forkel, alte Verzeichnisse und Kataloge jener musikalischen Bibliothek- und Archivsammlungen, die zwar gleichzeitig mit den echten authentischen Inventaren des 18. und 19. Jahrhunderts entstanden, deren Inhalt aber schon nach wissenschaftlich begründeten bibliographischen Regeln bearbeitet war⁵ und endlich auch etliche Verzeichnisse, welche die Komponisten zum Erfassen ihrer eigenen Werke selbst abgefaßt hatten (W. A. Mozart, J. Haydn). In allen diesen Formen ist die innere Systematik zwar verschieden, einerseits ergibt sie sich aber aus außermusikalischen, aus bibliographischen und bibliothekarischen Fachgebieten abgeleiteten Grundsätzen, andererseits, d. h. im Falle der Autorenverzeichnisse ist sie dann in der Regel auf praktische Zwecke eingestellt.

Dies alles zeigt, daß man also die der Musik am nächsten stehende Verzeichnissystematik anderswo suchen muß und zwar in den eigenen Musikinventaren und Katalogen, die sich auf historische, d. h. der lebendigen Musikpraxis dienende Musiksammlungen des 16.–19. Jahrhunderts beziehen.⁶ Auch ihr Entstehen wurde durch das Reifen der Renaissance-sammlungen bedingt. Die Bezeichnung dieser Verzeichnisform ist schwankend. Manchmal hieß dieselbe Form Inventar, manchmal Katalog oder Verzeichnis, wobei von einer Hierarchie dieser angewandten Termine nicht gesprochen werden kann. Erst Ende des 18. Jahrhunderts äußerte sich die Neigung den Begriff Katalog als die qualitativ höchste Verzeichnisform anzuwenden.

Wenn man alle bekannten Musikinventare und Kataloge heimischer oder ausländischer Produktion des angeführten Zeitraumes erwägt, sieht man, daß die äußere Anordnung vielfältiger aus fernsten Gebieten stammender Exemplare eine deutliche Verwandtschaft aufweist. Es handelt sich meistens um Handschriften (nur die spätesten Kataloge mit reich gearbeiteter innerer Systematik sind auf vorgedruckten Blättern geschrieben, wie z. B. die drei Bände des thematischen Kataloges der *Strahöfer-Prämonstratenser*, die Gerlach Strniště 1833 gegründet und Jahrzehnte weitergeführt hatte), die die Form einer ganzheitlichen Schrift (Protokoll, Buch) haben. Sehr oft wurden darum die Kataloge als prachtvoll gebundene Bücher konzipiert und wurden selbst zum Gegenstand sammlerischer Pflege. Erst in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt man Versuche um das Anschaffen einer Kartothek fest, die die alte schriftliche Verzeichnisform ersetzen sollte. Solche historische Kartotheken findet man aber nur in den bekanntesten Klöstern (Raygern), die sich einer lange vorangegangenen Inventarisierungspraxis rühmen können. Es handelte sich da aber

ohnehin schon um den Einfluß modernen Bibliothekswesens. Als die eigentliche historische Form des Musikinventars muß also die Schrift-Form betrachtet werden. Sehr selten machte sich auch die graphisch anschauliche Übersichtsform geltend. Nur in den Schlössern (die Sammlung des Grafen Filip Kolovrat-Krakovský aus Radení, der topographische Katalog der Sammlung des Erzherzogs Rudolf 1817 aus Wien und Kremsier) kam diese Tendenz teilweise zum Ausdruck. Der zweite erwähnte Rudolfs-Katalog widerspiegelt die Musiksammlung in der Weise, daß er eine schriftliche Zeichnung der Schränke und Fächer, sowie der Lage der Noten und Faszikel bringt. Alle diese Formen sind also nur Abweichungen von der üblichen Praxis. Am häufigsten kommen also zwei Typen vor: 1. das Tabellenverzeichnis, 2. die öfter angewandte laufende Verzeichnisform. Die Tabellenformen werden verhältnismäßig oft im Laufe des vergangenen Jahrhunderts in der kirchlichen Praxis angewandt. Sie können entweder die Übersicht der Werke den Komponisten nach, oder ein bloßes Aufzählen der Kompositionsarten ohne Autorenangaben bringen.⁷ Der zweite Typ beruht auf zwei älteren mittelalterlichen Schreiberverfahren: auf Bibliotheksverzeichnissen und auf den üblichen Eigentumsverzeichnissen. In den ältesten Inventaren, die während der Spätrenaissance in Mitteleuropa entstanden waren, überwiegt eher die erste Tendenz. Die bekannten Inventare der Rosenbergerkapelle aus Třeboň (1599–1610) beschreiben z. B. Musikinstrumente ganz üblich wie andere Gegenstände. Sobald aber der Schreiber Musikalien zu verzeichnen begann, richtete er sich nach bibliothekarischen Grundsätzen und führte neben Titel und Namen auch die Zahl der Parte, sowie die Zeit und den Ort der Ausgabe an. Die Rosenberger-Musikalien wurden dann noch einmal im speziellen Katalog der Peter Voks-Bibliothek 1609 beschrieben,⁸ wobei diesmal jede Verzeichnung auch das Format (in fol., in 4°, 8°, 12°) angab. Maßgebend war also der bibliothekarische Standpunkt. Die Tatsache, dieselbe Sammlung werde einmal als ein Bibliotheksteil und am andermal als ein, der Musik-Kapelle dienendes Material erfaßt werden, bezeugt, daß um 1600 die Notensammlung noch nicht eng mit der Tätigkeit der Musikorganisation zusammenhing, sondern, daß sie noch als Objekt der Bibliothekspflege galt. Allmählich gewinnt auch die zweite Art des Herantretens an Bedeutung, die die Musikalien als Eigenbesitz betrachtet. Die Systematik ist anfangs zwar nicht so ausgeprägt wie in den bibliothekarisch orientierten Inventaren, reflektiert aber die sachlichen Standpunkte treuer. Besonders im Laufe des 17. Jahrhunderts spielt die früher so bedeutende Zahl der Parte in den Inventarangaben eine immer geringere Rolle. Die Inventarisierungspraxis deutet also genau auf die Stil- und Geschmacks-Veränderungen hin: Die alte Polymelodie war nämlich streng von der Zahl real selbstständiger Stimmen abhängig, während Barock-Kompositionen schon verschiedenen Ensemble-Typen gewidmet waren.

Für den Anfang dieses sachlichen Inventarisierungs-Standpunktes gibt es bei uns ein wertvolles Dokument, das Hinterlassenschaft-Inventar des Komponisten Jacob *Handls* (1591), das in einem Hinterlassenschafts-Buch der Prager Bürger enthalten war. Die Musik-Sammlung wurde völlig laienhaft beschrieben. 26 Vermerke vertreten 708 Bände der Werke Handls und 82 Parte anderer Autoren. Es ist also eher ein Lager als eine wirkliche

Musik-Sammlung. Analoge Fälle findet man auch in West-Europa (Inventar nach *Thomas van der Horst* aus Brüssel 1620⁹ und Verzeichnis des Hauses nach dem seligen königlichen Kapelledirektor *Jean Tichon* 1666).¹⁰ Die späteren Inventare bieten aber ein anderes Bild. Die Musiker und Kapellmeister beschafften wirkliche Musik-Sammlungen, denn je größer der Repertoire-Vorrat eines Musikers war, desto hoffnungsvoller waren seine Bestrebungen eine gute Stellung zu erlangen. Die Sammlungen wurden auf billigste Weise durch Abschriften erweitert. Eine hinterlassene Sammlung verursachte auch sehr oft einen Streit zwischen den Erben und dem Arbeitsgeber des seligen Musikers.¹¹ Die alte Systematik des Renaissance-Inventares erhielten in Böhmen die Literaten-Chöre, deren Repertoire noch im 18. Jahrhundert denselben Charakter wie am Anfang des 17. Jahrhunderts aufwies. Und weil sich die Musik der Literaten nicht wesentlich entwickelt hatte, respektierte die Verzeichnungssystematik die alten Grundsätze. Die innere Systematik eines Barock-Musikinventares kristallisierte sich dagegen im 17. Jahrhundert und behält ihre Geltung bis in die neue Zeit. Sie dient der Praxis. Die alten bibliographischen Ansichten wurden durch neue ersetzt, die die ästhetische Qualität und Sendung hervorheben und die Musik nach Form- und Struktur-Eigenschaften ordnen. Diesem Anordnen entspricht ein System der Abteile, die weiter in verschiedene Gruppen geteilt werden. Manchmal sind die Musikalien alphabetisch nach den Autoren-Namen geordnet, aber auch diese Weise hat sehr wenig mit der bibliographischen Praxis zu tun, weil der Komponist hier als Ausdruck einer spezifischen Stil-Qualität auftritt. Darum ist die alphabetische Systematik besonders für die Inventarisierung weltlicher Musik sehr wichtig, wo die Stil-Urwüchsigkeit des Komponisten besonders vom Früh-Klassizismus an immer eine stärkere Rolle spielte.

Wenn man den realen Zeitübergang von der alten zur neuen Inventarisierungs-Praxis sucht, gelangt man beiläufig in die Zeit um das Jahr 1680. Die tschechischen Inventare der Švamberk-Sammlung (1651) und des Chors von Litovel (1672) führen einen ausgesprochenen Barock-Inhalt an, reichen aber noch mit der alten Beschreibungsweise aus. Das berühmte *Inventar der Liechtensteiner-Sammlung aus Kremsier* (1693–1701) bringt dagegen eine strenge Form-Einteilung. Die Reihe der Material-Gruppen (Missae, Offertoria, Vesperae, Litaniae, kleine Formen wie Alma Redemptoris, Salve Regina, Ave Regina, Te Deum usw.) ist offenbar allgemein geltend, da man sie gerade so wie eine ähnliche auch in anderen Inventaren finden kann. Aus dem weltlichen Schaffen sind Sonaten und Ballette vertreten; die nicht genau einzureihende Musik wird als *Miscelanea* verzeichnet. Wie zu entnehmen spielte also in den kirchlichen Sammlungen der liturgische Standpunkt die wichtigste Rolle. Diese Systematik differenzierte sich dann noch weiter. Im *Kataloge von Břevnov* (um 1800) findet man eine große Zahl von Gruppen, wobei z. B. die Messen nicht nur in zwei Klassen wie üblich differenziert werden, sondern sie wurden in Untergruppen nach den einzelnen Kirchen- und Ordens-Patronen entsprechenden Widmungen eingeteilt.

Die neue Barock-Systematik beachtet bei der Noteneinheit vor allem die Nummer, die angibt, wo sich die Einheit in der Systematik des Inventars befindet (das Inventar wird entweder laufend oder nach Gruppen nume-

riert). Weiter beschreibt diese Systematik die Benennung und Besetzung der Komposition, den Autor, öfter auch Anmerkungen, die die Aufführungen betreffen, die Bezeichnung der Qualität und manchmal auch den oft nur ganz formal abgeschätzten Preis. Trotzdem ist besonders die letzte Angabe für das Vergleichen des ökonomischen Wertes der Musiktätigkeit nützlich.

Sehr interessant ist auch das Verhältnis der anonym vermerkten Kompositionen zu denen, wo der Autor bekannt war. Wie die folgende Tabelle zeigt, änderte sich dieses Verhältnis in den Inventaren so, daß die Anonymität fortschreitend abnahm.

	Anonym	Bekannte Autoren
Kremsier-Liechtenstein-Katalog	869	527
Tovačov 1697	220	172
Český Krumlov (vor 1700)	274	177
Český Krumlov 1706	550	61
Osek 1706	218	494
Raygern 1725	205	253
Uh. Hradiště 1730	10	94
Kreuzherren Prag 1737/38	518	2498
Brtnice 1752	9	1052
Kremsier Egckh-Inventar 1759	130	97
Kremsier Egckh-Inventar 1761	9	180

Von der Mitte des 18. Jahrhunderts an überwiegt dann die Tendenz zu genauer Bezeichnung des Komponisten. Öfter wird der Autor in den Angaben von weltlichen Stücken angeführt, z. B. auch dann, wenn die kirchlichen Kompositionen meistens anonym bleiben (Inventare von *Český Krumlov*). Die hohe Zahl der Anonyma in den älteren Sammlungen führt zur Frage, ob die beschriebenen Musikalien anonym waren, oder ob beim Verzeichnen die Autoren-Angabe einfach ausgelassen wurde. Die Antwort ist nicht eindeutig, weil auch in späteren Zeiten der Anteil der Anonyma in den Sammlungen verhältnismäßig groß war, was mit der Verbreitung von Abschriften zusammenhing. Doch scheint es, daß in alten Barock-Sammlungen weniger Anonyma vorkamen als in den damaligen Inventaren. Jede Konfrontation eines Inventares mit dem erhaltenen Rest derselben Sammlung hilft nämlich manche im Inventar anonyme Kompositionen von diesem Standpunkte aus zu bestimmen.

Im 18. und 19. Jahrhundert verbreitete sich eine Inventar-Systematik der weltlichen Musik mit folgender Gruppen-Ordnung: Sinfonien oder Konzerte, Kammermusik, Duetten bis Sektetten (oder umgekehrt), Sonaten, Variationen, Ballettmusik.

Das 19. Jahrhundert bedeutet dann einen Verlauf der dem Barock

und klassizistischen Geschmack entsprechenden Inventar-Systematik. Die Musik-Sammlung verliert besonders auf weltlichem Gebiete ihre frühere praktische Bedeutung und wird durch die moderne allgemeine Musik-Bibliothek ersetzt. Der Sammler pflegte seine Tätigkeit immer mehr aus Vorliebe, was sich auch in der Systematik stark äußerte. Das sieht man gut im Katalog der Kremsierer-Sammlung des Erzherzogs Rudolf, für den schon in seinem 13. Lebensjahre ein Katalog abgefaßt wurde, oder in der Katalogen-Reihe aus dem Haugwitzer Schloß Náměšť. Die alten Kataloge bezeugen noch, daß sie der Tätigkeit einer Kapelle dienten, während die jüngeren, die dem wunderlichen Karl Wilhelm Haugwitz gehörten, die Verzeichnis-Systematik stark störten und manchmal gar aufhoben. Haugwitz führt in seine zahlreichen fortwährend erneuerten Kataloge die unmöglichsten Sachen, Programmauslegungen verschiedener Kompositionen, eigene Intermezzi, die verschiedene Stücke in Ketten zusammenreihen usw. ein. Aber auch in der kirchlichen Praxis erfahren die wichtigen Zwecke des Verzeichnens eine Verschiebung. Der Regenschori pflegte direkt peinlich um die ihm anvertrauten Musikalien, so daß es scheint, als ob am wichtigsten die Quantität und nicht mehr die verzeichnete Qualität wäre.

Was die Größe verzeichneter Sammlungen betrifft, kann man behaupten, daß schon das 16. und 17. Jahrhundert die Voraussetzungen für die Entstehung riesiger Sammlungen brachte. Doch vermerken die Verzeichnisse unserer Herkunft verhältnismäßig kleine Kollektionen, was aber offenbar nicht zum Nachteil der Intensität des Musiklebens war. Eines ist aber im Sinne der Inventarforschung ganz klar: daß nämlich die Gegenreformation und der 30jährige Krieg bei uns de facto den alten Grund der Musik-Sammlungen vernichtet hatte, mit der einzigen Ausnahme der für die weitere Entwicklung untypischen Literaten-Chöre. Die neue Institution, ob aristokratisch oder kirchlich, ermöglichte erst dann ein flüssiges Anwachsen. So erreichte die größte tschechische Sammlung der Prager Kreuzherren im Jahre 1737, wie ihr Inventar andeutet, die Zahl um 3000 und auch andererseits gab es viele Sammlungen, die die Grenze 1000 überschritten. Diese Zahl wurde weiter nicht überschritten, weil das neue Repertoire in der Regel die älteren Schichten ersetzt hatte.

Die reife Systematik des 17. und 18. Jahrhunderts beeinflusste dann auch die modernen Katalogisierungs-Methoden und führte besonders im 19. Jahrhundert in den größten Klöstern (Alt-Brünn, Raygern, Břevnov, Strahov), wo sich die Verzeichnungs-Tätigkeit an eine lange Tradition anlehnen konnte, zum Entstehen des spezifischen Repertoire-Verzeichnisses, das die Kompositionen ähnlich wie ein Inventar dannach vermerkte, welchen Anklang sie gefunden hatten. Noch ein Problem verdient betont zu werden: Das Entstehen und die Entwicklung des Gebrauches das thematische Inzipit anzuführen. Wenn man erwägt, wie wichtig diese Praxis auch für die modernen Katalogisierungs-Methoden ist, wäre es interessant den Ursprung näher erklären zu können. Leider bietet uns das erhaltene Material keine genügende Antwort. Wir wissen nur, daß um die Jahre 1752-69 der Schloß-Katalog von Brtnice thematisch geschrieben wurde und daß in der gleichen Zeit in Mähren auch andere thematische Verzeichnisse vorkamen (das Inventar der Egckhischen Sammlung aus Kremsier 1759, Brno

St. Jakob 1763, Raygern 1771). Die ältesten, bisher bekannten thematischen Kataloge Böhmens stammten aus der Kirche von Žatec (1792–93) und aus den Schlössern Frýdlant und Radenin (um 1800), aber auch für die andere Ländern bedeutet die Mitte des 18. Jahrhunderts das Moment, wann thematische Verzeichnisse erschienen waren. Das Thema auf einem bis zwei Liniensystemen bringt ein melodisches oder General-Bass Inzipit und bezeichnet üblich den Takt, die Bezeichnung, das Tempo, die Dynamik und die Phrasierung.

Woher diese Praxis kam und welche Ursachen sie bedingt und hervorgerufen haben, kann man nicht sagen. Nur das ist klar, daß der neue Gebrauch den Gipfel der bisherigen Verzeichnungs-Praxis bedeutet und daß offenbar mit der Tendenz die Stil-Qualität genauer zu unterscheiden zusammenhängt. Die Tatsache, daß es zu dieser Errungenschaft auf dem Gebiete der Sammlungs-Inventare gekommen ist, zeigt, daß eben diese Gattung der Verzeichnungs-Praxis am fruchtbarsten für die Entwicklung der Katalogisierungs-Prinzipien der modernen Zeit war.

Die Untersuchung der vergangenen Katalogisierungs-Methoden ermöglicht also manche Entwicklungsprobleme, die sozialen und ästhetischen Schaffens-Verhältnisse der Gesellschaft, der Konsumenten und der Musiker genauer zu begrenzen. Das bezeugt gleichzeitig, daß die Idee des systematischen Auswertens der Musik-ästhetischen Qualität auf Grund eines übersichtlichen Verzeichnens, das heute eben eine heftige Entwicklung durchmacht, geschichtlich wichtig ist.

Übersetzt von Jiří Fukač und František Mikolín

ANMERKUNGEN

- ¹ In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XV — 1966, H 1.
- ² Vgl. M. Flodr, *Středověké seznamy rukopisů jako historický pramen* (Časopis Matice moravské 77 — 1958, No. 1—2, S. 1—28). Weiter siehe O. Glauning, *Über mittelalterliche Handschriftenverzeichnisse* (Zentralblatt für Bibliothekswesen XXV — 1908). J. de Ghellinck, *En marge des catalogues des bibliothèques médiévales* (Miscellanea Francesco Ehrle V — 1924). D. M. Norris, *A History of Cataloguing and Cataloguing Methods 1100—1850* (London 1939).
- ³ Siehe F. X. Mathias, *Die Tonarien* (Dissert., Graz 1903).
- ⁴ Dieses spezielle Thema betrifft schon eine reiche Literatur. Vgl. besonders folgende Titel: K. A. Göhler, *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung* (SIMG III — 1901/2). G. Thibault, *Deux catalogues de libraires musicaux* (Revue de Musicologie XI — 1930). R. Schaal, *G. Willers Augsburger Musikalien-Lagerkatalog von 1622* (Die Musikforschung XVI — 1963). Weiter s. G. Draudius, *Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625* (herausgegeben von K. Ameln, Bonn 1957).
- ⁵ Solche Kataloge befinden sich besonders in den größten Musikbibliotheken mancher italienischen Städte und Konservatorien (z. B. Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella in Neapel, einige Kataloge aus der Biblioteca nazionale in Florenz).
- ⁶ Auf dieser Stelle bringen wir eine Auswahl aus der reichen Bibliographie dieses Problems:
EUROPÄISCHE INVENTARE: S. Hermelink, *Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544* (Ottheinrich-Gedenkschrift, Heidel-

- berg 1956); Fr. Waldner, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe* (StzMw IV — 1916); E. Zavorský, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Krennütz* (Musik des Ostens 3 — 1965); Fr. Lesure, *Inventaire des livres de musique de la Chapelle royale de Bruxelles en 1607* (Revue Belge de Musicologie V — 1951); L. Koller, *Inventar der Göttweiger Kantorei 1612* (Das Waldviertel 1955); K. G. Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte Freising's* (Freising 1926); ders., *Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrhundert* (AfMw VI — 1924); N. Dufourcq, *Un inventaire de la musique religieuse de la Collégiale Notre-Dame d'Anney 1661* (Revue de musicologie XLI, juillet 1958); A. Van Der Linden, *Un fragment d'inventaire musical du XVIIe siècle* (Revue Belge de Musicologie III — 1949); A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel—Basel 1956); R. Lunelli, *Di alcuni inventari delle musiche già possedute dal coro della parrocchiale di Merano* (StzMw XXV — 1962, Festschrift f. E. Schenk); H. Federhofer, *Alte Musikalieninventare der Klöster St. Paul und Göss* (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 35 — 1951); J. Domp, *Studien zur Geschichte der Musik am Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert* (Freiburger StzMw, 2. Reihe, Heft 1, 1934); R. Schaal, *Zur Musikpflege im Kollegiatstift St. Moritz zu Augsburg* (Die Musikforschung VII — 1954); Stig Walin, *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik* (Stockholm 1941); D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Oberpfalz* (Amberg 1867); A. Tessier, *Un Catalogue de la bibliothèque de la Musique du Roi au château de Versailles* (Revue de musicologie XII — 1931); K. Schweickert, *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Band 11., Mainz 1937); H. Federhofer, *Ein thematischer Katalog der Dorothea Graumann* (Festschrift J. Schmidt-Görg, Bonn 1957).
- INVENTARIEN BÖHMISCHER ODER MÄHRISCHER PROVENIENZ:** J. Fukač, *Křižovnický hudební inventár* (Dissertation, Brno 1959); J. Racek, *Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání* (Časopis Moravského musea XLVII — 1962); J. Fukač, *Inventáře hudební* (Československý hudební slovník I., Praha 1963, S. 550); J. Vanický, *Nad hudebními inventáři z počátku 17. století* (Hud. rozhledy X — 1957); A. Horčíčka, *Die Lateinschule in Schlaggenwald 1554—1624* (Praha 1894); H. Gross, *Inventár bývalého kláštera ve Zlaté Koruně* (Sborník histor. kroužku XXVII — 1926); Fr. Mareš, *Rožmberská kapela* (ČČM 1894); F. Tadra, *Sborové literátův čili kúry literácké v Cechách* (Památník pražského Hlaholu, Praha 1886); J. Sehnal, *Das älteste Musikalieninventar Mährens* (Beiträge zur Musikwissenschaft 1965, 2); E. Trollda, *Hud. památky v Českém Krumlově* (Cyril LXI — 1935); ders., *Tote Musik* (Musica Divina VII — 1919); A. Breitenbacher, *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži* (Beilage der Zeitschrift Časopis Vlast. spolku musejního v Olomouci XL — 1928, XLI — 1929, XLIII — 1930, XLVIII — 1935); J. Sehnal, *Pohled do instrumentáře kroměřížské kapely XVII. a XVIII. století* (Umění a svět II.—III., Gottwaldov 1959); J. Racek, *Inventár hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století* (Musikologie I — 1938); J. Fukač, *Cenný dokument moravského hudebního baroka* (Slovenská hudba II — 1958); J. Sehnal, *Kapela olomouckého biskupa L. Egka a její repertoár* (Časopis Mor. musea L — 1965); Th. Straková, *Das Musikalieninventar von Pirnitz* (Sborník prací filos. fakulty brněnské university XIV — 1965); dieselbe, *Kvasický inventár z r. 1757* (Časopis Mor. musea XXXVIII — 1953); E. Tomandlová, *Horčíčkův seznam hudebnin z pozůstalosti bakovského učitele A. Fibiger* (Miscellanea musicologica V — 1958); R. Quoička, *Über die Pflege weltlicher Musik in der Benediktiner-Abtei Braunau in Böhmen* (Musik des Ostens I — 1962).
- ⁷ Solche Verzeichnisse gab es im Kloster Raygern um 1830 und im Prager Stift Břevnov im Jahre 1850.
- ⁸ Der Katalog ist in der königlichen Bibliothek in Upsala erhalten.
- ⁹ S. Clercx, *Liste des musiques* (Revue belge de Musicologie III — 1949, S. 41 bis 43).
- ¹⁰ A. Van Der Linden, *Un fragment d'inventaire musical* (Revue belge de musicologie III — 1949, S. 43—44).
- ¹¹ Siehe B. Štědroň, *Mozartovi vrstevníci v Brně* (Bertramka II — 1950, III — 1951).

KE VNITŘNÍ SYSTEMATICE HUDEBNÍHO SOUPISU

Článek se zabývá problematikou tzv. hudebního soupisu či seznamu. Pod tímto pojmem rozumíme přitom všechny historické typy seznamu hudebního materiálu. Seznamy zachycující a reprezentující vydatnou homogenní vrstvu určitých jednotek (notový materiál, hudební nástroje atp.) mohou být pro současné musikologické bádání užitečné nejen v ohledu obsahovém (o čem, tj. o jakém materiálu vypovídají), ale i formálním (jak jsou rozvrženy a koncipovány). Z povahy a systematiky soupisu lze totiž vyvodit postoj minulých hudebníků, konzumentů i těch, kdož byli pověřeni úkolem seznamy pořizovat, k dobovému hudebnímu životu.

Ve světle rozmanitých seznamových typů především vidíme, že se historicky vyvíjel a měnil sám pojem hudebníma. Ve středověku byla jednotkou soupisu zpravidla celá kniha obsahující mnoho skladeb, renesance chápe zase jednotku spíše knihovnický jako part a počínaje barokem je seznamová jednotka stále častěji ztotožňována s jednotlivou skladbou nebo se sbírkou děl určitého typu.

Dalším zajímavým problémem je sám vznik hudebního seznamu. Ve středověkých knihovnách byly hudební materiály zachycovány pouze jako součást celku. V renesanci převládá pak nad knihovnickými hledisky hledisko majetkově-evidenční. V zásadě můžeme proto hovořit o knihovnické a majetkové formě soupisu, přičemž rozdíly mezi oběma typy jsou jednak funkční, jednak formální.

Z forem hudebního soupisu jmenujeme v první řadě starý středověký knihovnický katalog, dále tzv. tonarius, jehož systematika se přes zásadní funkční odlišnost blíží novějším soupisům, dále renesanční tržní a obchodní seznam, přecházející v 18. století v propagační nabídkový katalog. Částečně patří do tohoto okruhu i starší bibliografické pomůcky, jejichž informační reprezentativnost je ovšem historicky slabší (ve snaze o úplnost stírají tyto pomůcky hlediska provenienční a neodrážejí tak specifikum místních a dobových poměrů). Počínaje 16. stoletím uplatňuje se pak seznam (inventář či katalog) hudební sbírky a jemu blízký seznam repertoáru. Právě tyto typy mívají nejvyhraněnější systematiku (buď grafickou, tabelární nebo průběžnou). V 18. století je tato systematika natolik zdokonalena, že věrně vystihuje charakter popisované jednotky a všimá si podrobně i imanentních hudebních znaků (tematický incipit). Soupisová praxe byla tedy zřejmě oblastí, kde se nejvýrazněji vyvíjela technika moderní hudební katalogizace, s jejímiž vývojem postupně zanikají historické formy hudebního soupisu, jimž je proto třeba věnovat stále větší pozornost.