

ROZHLEDY

JIRÍ FUKAČ

**METHODOLOGISCHE VERHÄLTNISSE
MUSIKSOZIOLOGISCHER FORSCHUNG ZUR MUSIKGESCHICHTE**

(Zur Applikation der Informationstheoriebegriffe aufs musikwissenschaftliche Fachgebiet)

Der Sinn dieses Aufsatzes liegt in zwei scheinbar verschiedenen methodologischen Lösungen. Das Verhältnis der musiksoziologischen Forschung zu traditionellen Interessen und Bemühungen der Musikhistoriographie stellt — wenigstens vom Standpunkte alter Praxis aus — etwas ganz anderes vor, als die Applikation der Begriffe und Methoden der Informationstheorie, die eine hochaktuelle zeitgenössische Lösung bedeutet. Es gibt jedoch einen realen Zusammenhang beider Fragen. Das gegenseitige Vergleichen der Musiksoziologie mit der geschichtlichen Forschung wirkt nämlich ebenso im Sinne der Integration der ganzen Musikwissenschaft, wie die Einführung moderner Fachausdrücke entwickelnder Disziplinen in traditionelle wissenschaftliche Gebiete.

Mahnen wir erstens, wenn auch darin nicht die Hauptendung dieses Aufsatzes ist, an die Möglichkeiten der Kybernetikapplikation im Raume der Musik und Musikwissenschaft.¹ Im ganzen kann man drei solche Fälle erwägen. Man kann die hochleistungsfähigen Rechenmaschinen für verschiedenes Verzeichnen, Katalogisieren und Auswerten musikalischer Quellen benutzen, was natürlich nur die primitivste Verwendung der neuen Wissenschaft bedeutet.² Zweitens kann man die Rechenmaschine zu manigfaltigeren Aufgaben verwenden, nämlich zur hochexakten Analyse der musikalischen Struktur. Wenn man diese Arbeit in umgekehrter Richtung durchlaufen lässt, bekommt man das Gegenteil der Analyse, nämlich die Synthese, synthetische, durch Maschinen komponierte Musik.³ Diese zweite Anwendungsweise stellt schon einen höheren methodologischen Anlass für die Musikwissenschaft vor. Es handelt sich doch nicht nur um eine blosser Analyse oder um einen Beweis dessen, dass die Maschinen fähig zu komponieren sind, aber auch um eine überwertigte Betrachtung der Musikstruktur, die jetzt als Information (natürlich im Sinne der Informationstheorie), also als eine Nachricht über die Strukturverhältnisse begriffen wird.⁴ Endlich kann man die Musik als jene Information betrachten, die nicht nur reine musikstrukturelle Zusammenhänge und Tatsachen, aber auch reichere Verbindungen der Musik mit sgn. aussermusikalischen Komponenten des Werkes und der ganzen Umgebung symbolisiert.

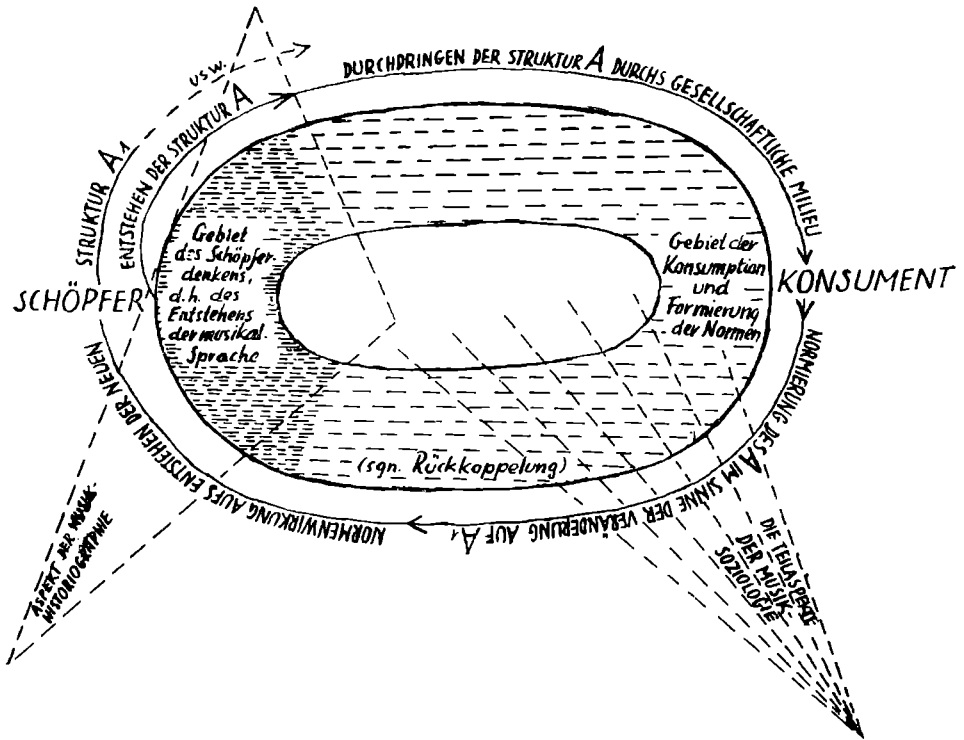
Wenn man diese dritte Lösung zu Ende denkt, könnte man zu einer tiefen phänomenologischen Analyse gelangen, die sich vielleicht der Mängel älterer phänomenologischer und strukturalistischer Ästhetik entledigen könnte. Die bisherige konkrete Forschung kann aber noch nicht eine solche Anwendung

realisieren und muss also einstweilen bei einer allgemeinen Applikation verbleiben,⁵ die sowieso für die ganze Musikwissenschaft fruchtbar werden wird.

Stellen wir uns die erwähnte Applikationsweise auf einem einfachen Modell vor. Es handelt sich dabei gleichzeitig darum, allgemeine Fachausdrücke, die von verschiedenen musikwissenschaftlichen Disziplinen verwendet werden und deren Bedeutung deshalb ziemlich konfus ist, zu präzisieren. Und wenn man ein neues, in der ganzen Musikwissenschaft geltendes terminologisches System bilden will, ist es ganz unerlässlich Begriffe wie „musikalisches Denken“, „musikalische Sprache“ oder „Entwicklung der Musik“ neu zu definieren.

Der positivste Beitrag des neuen Aspektes liegt besonders darin, dass die bisherige Musikhistoriographie das Wesen der Musik noch nicht komplex erklärt hat. Die Tatsache, dass der Entwicklungsprozess des musikalischen Denkens vor allem mit direkten musikalischen Quellen (d. h. mit Kompositionen und ihren schriftlichen, gedruckten oder Schall-Vermerkungen) belegt wird, hat das Gebiet der historischen Forschung automatisch auf blosser Ausschnitte des Musikwesens beschränkt. Mit Hilfe der Informationstheorie begreift man aber die Musik als Information, deren Kanal der ganze menschliche und gesellschaftliche Kontext des Wesens und Eindringens der Musik bildet. Die Bewegung der Musikinformation ist zirkulierend; die vom Schöpfer ausgesandte Information wandert zuerst zum Konsumenten und kehrt dann durch die sgn. Rückkoppelung wieder in den Entstehungspunkt zurück. Die Musikstruktur mit allen angehörigen psychologischen, ästhetischen und ausserästhetischen sozialen Funktionen verbindet also die Polaritätspunkte (Schöpfer, Konsument) in beiden Richtungen. Der Schöpfer adressiert die in Tönen enthaltene Information dem Konsumenten und dieser normiert durch seine Reaktion (entweder bejahende oder verneinende) die weitere schöpferische Tätigkeit des Komponisten. Damit ist eine fortwährende und fließende Veränderung der Struktur, also die Stilentwicklung, gegeben. Man kann diesen Prozess als Entwicklung der musikalischen Sprache bezeichnen, die durch das Studium der erhaltenen Werke und ihrer Vermerkungen kennbar ist. Wenn man aber nur diese Struktur (respektive nur die schriftlichen Vermerkungen, denen lebendige, durch die Aufführung vermittelte Elemente fehlen) verfolgt und daraus das ganze Musikwesen beurteilt, schafft man eigentlich nur einzelne Aufnahmen an, die die bewegende Information immer nur in einem Punkte ihrer Zirkulationsstrecke aufnimmt und zwar im Momente ihres Entstehens und Durchgehens durch das schöpferische Subjekt. So erhaltet man zwar eine Reihe aneinander anknüpfender Stufen der musikalischen Sprache, aber der grössere Teil dieser Zirkulation, die wir im ganzen als Entwicklungsprozess des musikalischen Denkens bezeichnen können, bleibt unerläutert. Die Historiographie kann also von ihrem bisherigen Standpunkte aus nicht den Durchgang der Musikinformation durch das allgemeine Bewusstsein und das soziale Milieu, sowie auch die Rückkoppelung Konsument-Schöpfer betreffen. Unbetroffen bleiben natürlich auch manche Ursachen der Informationsbewegung. Weil die Historiographie die ganze Entwicklung des musikalischen Denkens nur aus der Entwicklungsreihe der Stufen der musikalischen Sprache beurteilen kann, scheint es, wie wenn die Entwicklungsursachen des musikalischen Denkens ausschliesslich in der eigenen Musikstruktur ruhen möchten. Dieses verursacht dann den einseitigen Immanentismus und die Unterschätzung der gesellschaftlichen Ursachen der Entwicklung des

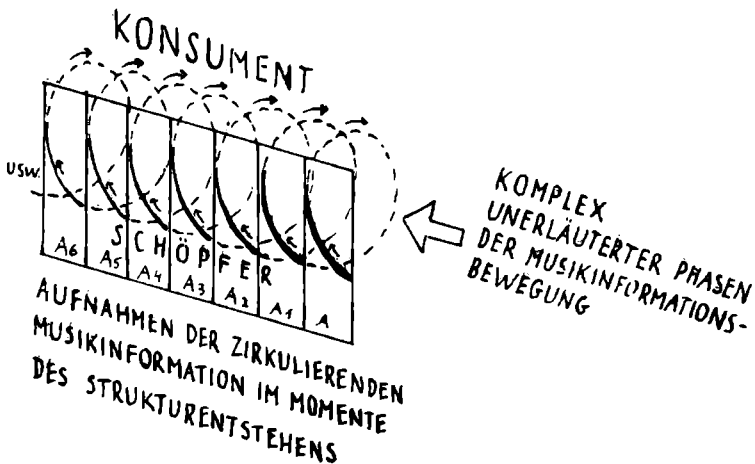
musikalischen Denkens. Nähern wir uns jetzt unsere Erklärung auf diesen anschaulichen Schemas an:⁶



Dieses Schema zeigt die Zirkulation der Musikinformation, also den Entwicklungszyklus des Prozesses, der von uns musikalisches Denken benannt worden ist. Im nächsten Schema fangen wir die zirkulierende Musikinformation perspektiv auf, also vom Standpunkte der fortschreitenden Zeit (siehe S. 138).

Das erste Schema stellt zugleich die Kompetenz sowie die Sphäre der Interessen einiger musikwissenschaftlichen Disziplinen im Verhältnis zu unserer Frage vor. Über die musikalische Historiographie wurde schon früher gesagt, dass sie mehr oder weniger nur die Entwicklung der musikalischen Sprache studiert. Aus aussermusikalischen Tatsachen, die mit der Musikgeschichte zusammenhängen, erklärt diese Disziplin besonders die, die nur direkt die Tätigkeit und Personen der Schöpfer betreffen. In den letzten Jahrzehnten kann zwar die Musikhistoriographie mit der Hilfe der Musiksoziologie rechnen, aber auch diese Disziplin gelang noch nicht zur komplexen Aufklärung der Notwendigkeit das ganze gesellschaftliche Leben der Musik zu forschen. Übrigens das statische, einzelne historische Fakten konstatierende Schildern des sozialen Milieu erklärt noch nicht den eigenen Entwicklungsprozess, der sich

vor allem in der Sphäre schwer ergreifbarer Verhältnisse der Gesellschaft zur Musik verwirklicht.⁷ Es ist selbstverständlich, dass man von der Soziologie nicht die Erklärung des ganzen Durchgehens der Musikinformation durch das soziale Milieu verlangen kann (es gibt darin viele aussersozilogische Momente, z. B. psychophysiologische, ästhetische, aber auch technologische und technische, also alles, was den musikalischen Informationskanal bildet). Die Applikation der Informationstheorie auf die Musikwissenschaft und besonders der von uns verfolgte Fall überzeugt trotzdem davon, dass eben die Musiksoziologie die Hauptrolle bei der Erklärung der noch unerläuterten Phase der Informations-Zirkulation spielen kann. Erwägen wir also, wie die Arbeitskompetenz der Musiksoziologie im Zusammenhang mit der Musikhistoriographie festgestellt werden sollte.



Die gewaltigere Entwicklung der Zusammenarbeit dieser beiden Disziplinen wird durch einen wichtigen Paradox verunmöglicht: Beim Studium des zeitgenössischen Musiklebens kann man den Durchgang der Musikinformation durch das soziale Milieu ziemlich verfolgen. Vor unseren Augen verlaufen verschiedene Prozesse, Dränge der Gesellschaft auf die schöpferische Tätigkeit und verschiedene Einflüsse der ausserästhetischen Wirklichkeit auf die Kunst und auch die empirische musiksoziologische Forschung, die in der Gegenwart leicht zu realisieren ist, bietet uns die Möglichkeit genauerer Verfolgung vieler wichtiger Prozesse und Verhältnisse. Dagegen bleibt die Entwicklung des schöpferischen Denkens vom Standpunkte des gegenwärtigen Beobachters aus ziemlich undeutlich. Man kann nur sehr ungewiss feststellen, welche Richtungen der zeitgenössischen Musik künstlerisch die bedeutendsten und für die Entwicklung die anlässlichsten sind, welche ästhetische Momente zur Kristallisierung neuer Formen führen usw. Hier versagt also der methodologische Apparat der musikgeschichtlichen Forschung und erst die Zukunft kann uns die wirklichen Werte und Verhältnisse zeigen. Beim Studium der Vergangenheit ist die Situa-

tion ganz entgegengesetzt. Mit dem Abstand der Zeit kommen uns die Konsequenzen zwischen Strukturen, Richtungen, Strömungen oder Kulturen ziemlich klar vor⁸ und die Musikhistoriographie bietet dazu ihre gut ausgearbeitete und durch reiche Praxis begläubigte Verläufe an. Fast ganz verhüllt bleibt aber dabei der Durchgang der Musikinformation durch das soziale Milieu. Man erfährt sehr wenig über die gesellschaftliche Lebendigkeit des Werkes und die Reaktionen der Konsumenten kann man nur durch einen geringen Umkreis verschiedener Nachrichten, wie z. B. durch Kritiken, theoretische Traktate, ästhetische Behandlungen und private Erinnerungen beurteilen. Dieser enge Nachrichten-Vorrat erlaubt natürlich nicht die Anwendung der Methoden, die von der empirischen Soziologie benützt werden, und ist statistisch nicht bezeugbar.

Die einzige Lösung, die das Verhältnis beider Disziplinen (Musikhistoriographie und Soziologie) verbessern und kompetent ausgleichen könnte, beruht in einer Umwertung aller bisher angewandten Quellen und in einer genaueren Aufklärung ihrer dokumentarischen Bedeutung vom Standpunkte neu definierter Kategorien wie „Musikdenken“, „Musikinformation“, „musikalische Sprache“ usw. aus. An dieser Stelle gibt es nicht die Gelegenheit dies gründlich auszuführen. Es genügt vielleicht nur darauf aufmerksam zu machen, dass auch traditionelle Dokumentenarten im Lichte des erwähnten Aspektes neu aussagen und deshalb auch neu benützt werden können. Die Musikalien stellen z. B. nicht nur ein Dokument für die Musikgeschichte dar. Aus ihrer Form und ihrem Material, aus dem sie gefertigt wurden, aus der Schrift und der ganzen Weise kann man auch kostbare Informationen gewinnen, die von verschiedenen Bestandteilen des Informationskanals (also nicht nur vom schöpferischen Stadium, aber auch von der Bewegung der Musikinformation im sozialen Milieu) zeugen. Indirekte schriftliche musikalische Quellen, wie theoretische Werke und verschiedene Materiale archivarischen Gepräges, bieten üblich nebst den Nachrichten, die das äussere Schicksal der Komponisten oder einzelner Kompositionen betreffen, auch solche dar, die das ästhetische Geschmacksverhältnis des Verfassers zur Kunst und zur Musik ausdrücken. Durch behutsames Studium aller diesen Quellen kann man also manche einzelne Punkte der Zirkulationsstrecke der Musikinformation feststellen. Leider ermöglicht keine Quelle dieses Typus ein systematisches Untersuchen der gesellschaftlichen Verhältnisse zur Musik. Es gibt nur ein solches Dokument und zwar verschiedene Formen des Musikalienverzeichnisses, wie z. B. den klassischen Katalog oder das Inventar der Musikaliensammlung,⁹ Mess- und Auflage-Katalogen¹⁰ oder verschiedene frühe Typen des bibliographischen Kataloges.¹¹ Das spezifische Gepräge dieser Dokumente liegt darin, dass sie immer vermittelte Informationen in reicher Auswahl bringen und eine grosse Zahl gewesener, in der Gegenwart nicht immer erreichbarer Dokumente repräsentieren. Die grösste Bedeutung haben besonders die Verzeichnisse der musikalischen Sammlungen des 16.–19. Jahrhunderts, die bisher nur als eine Quelle der provinziellen Musikgeschichte verwendet wurden. Denn wenn wir alle erhaltene Inventarien und Kataloge chronologisch einreihen und das umfassende Repertoire aus ihnen komplex verarbeitsen, bekommen wir eine starke Schichte von Informationen, deren Zahl alle andere Dokumente überreicht und eine statistische Verarbeitung ermöglicht.¹² Und da diese Quellengruppe wirklich repräsentativ ist, kann man

hier auch Arbeitsmethoden der empirischen Musiksoziologie anwenden. Wie man sieht, gelang es also die Kompetenz der Musiksoziologie und ihren Untersuchungsapparat auf die so wichtige Periode der historischen Musik zu verbreitern. Es genügt dazu, die wirklichen dokumentarischen Verhältnisse verschiedener Quellen zur ganzen Zirkulationstrasse der Musikinformation, also zu den Bestandteilen ihres Kanals, zu begreifen.

Diese Betrachtung schöpft natürlich die ganze Applikationsproblematik der Informationstheorie nicht aus. Auch andere musikwissenschaftliche Disziplinen, wie z. B. Akustik, Phonetik, Musikpsychologie und besonders Musikästhetik, können neueste Anlässe dieser progressiven Disziplin geltend machen, und zwar in noch grösserem Masse als die von uns erwogenen Fächer. Die am höchsten generalisierte Applikation, die aus der Identifizierung der Begriffe MUSIK (MUSIKWESEN) \equiv INFORMATION, MUSIKENTWICKLUNG (MUSIKALISCHES DENKEN) \equiv ZIRKULATION DER INFORMATION und STRUKTURENTWICKLUNG DER MUSIK \equiv INFORMATION IN DER PHASE DES SCHÖPFERISCHEN DENKENS hervorgeht, erteilt aber der ganzen musikwissenschaftlichen Forschung eine neue Richtung und bildet wirkliche Voraussetzungen der methodologischen Integration und der Vereinigung der Begriffe, sowie der ganzen Fachterminologie dieser so reich verzweigten Wissenschaft. Wenn wir auch unseren Entwurf des dynamischen Entwicklungsmodells und der Terminologie nicht als eine definitive oder allgemein geltende Lösung betrachten können, zeigten diese, dass eine Anwendung der Informationstheorie in mehreren Aspekten fruchtbar sein könnte. Man kann natürlich die Möglichkeiten solcher Tätigkeit nicht überschätzen, denn das methodologische Fortschreiten der neuen, rasch sich entwickelnden Disziplin kann die inneren Probleme der Musikwissenschaft allein nicht lösen. Die eigene Bedeutung ist eben in einer gefühlsvollen Applikation des logischen und dialektischen Systems der Informationstheorie, die zu einer genaueren Terminologieeinrichtung der konfusen Disziplin und zur richtigen Erklärung der musikalischen Entwicklungsdynamik ziemlich beitragen kann.

ANMERKUNGEN

¹ Die Kybernetik begreift man selbstverständlich breiter als die Informationstheorie, die nur eine ganz spezielle theoretische Bemühung dieser Disziplin bildet. Aus dem breit entwickelten Schrifttum wählen wir nur die bedeutendsten Arbeiten: N. Wiener: *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine* (New York 1948); C. Shannon - W. Weaver: *The mathematical theory of communication* (Urbana 1949); D. A. Bell: *Information theory and its engineering applications* (London 1953); L. Brillouin: *Science and information theory* (New York 1956); W. R. Ashby: *An introduction to cybernetics* (London 1957); W. Meyer-Eppler: *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie* (Berlin 1959); J. Zeman: *Poznání a informace* (Praha 1962).

² In der Tschechoslowakei wurden solche verschiedene Katalogisierungsmethoden schon theoretisch durchgedacht und manche auch praktisch überprüft. Ein sehr sinnreiches Katalogisationssystem, das mit Hilfe einer Rechenmaschine erhaltene Musikalien des 17.—20. Jahrhunderts verzeichnen könnte, entwarf im Jahre 1961—1962 der junge Prager Musikhistoriker Oldřich Pulkert. Der Verfasser dieses Aufsatzes bereitete selbst ein doppeltes Dokumentationssystem für die Bearbeitung

- alter Musikalienverzeichnisse vor (dazu vgl. J. F u k a č: *České hudební inventáře*, Schreibmaschinenschrift, Brno 1966).
- ³ Es handelt sich hier besonders um sgn. computer music, deren Erfinder der Amerikaner L. A. Hiller aus Urbana (Illinois) ist. Er benützt eine Rechenmaschine entweder zur Analyse und Synthese des Musikschalls, oder zur Analyse und Synthese musikalischer Strukturen und Werke, also auch zum Komponieren. Aus vielen Hiller's Aufsätzen (daraus manche noch in handschriftlicher Form verbleiben) erwähnen wir besonders folgende: L. A. Hiller-L. M. Isaacson: *Musical Composition with a Digital Computer* (University of California at Los Angeles, 1956, Aug., S. 22 uw.); dieselben: *Illiac Suite for String Quartet* (New York 1957, New Music Edition); L. A. Hiller: *Musique Electronique* (Encyclopédie des sciences modernes 8, Genf 1958); L. A. Hiller-L. M. Isaacson: *Experimental Music* (New York 1959); L. A. Hiller-R. Baker: *Computer Music* (in H. Borko: *Computer Applications in the Behavioral Sciences*, Prentice-Hall, Engewood Cliffs, New York 1962); L. A. Hiller: *Electronic Music at the University of Illinois* (Journ. Music Theory 1963, N. 7). Weiter s. V. N ě m e c: *Experimentální hudba* (Diplomarbeit, Brno 1964).
- ⁴ Auf diesem Grunde steht der grössere Teil der weltlichen Fachliteratur, die sich bisher für eine Applikation neuer wissenschaftlicher Methoden auf musikalische Theorie und Praxis interessiert. Eine sehr ausdrucksvolle Definition führt V. N ě m e c (l. c., S. 152) an: „Die Musik könnten wir als ein System der Informationen über die Nachfolge vertikal und horizontal organisierter Schallsignale definieren, deren gegenseitige Proportionalität ein Träger ästhetischer Wirkung sein könnte.“
- ⁵ Die zur konkreten Analyse musikalischer Werke eingestellte Applikation der Informationstheorie setzt nämlich voraus, dass die allgemeine sowie auch die spezielle musikalische Ästhetik ihre problematische Terminologie der begriffswesentlich genaueren Informationstheorie anpasst. Damit wird nicht gemeint, dass die bisherigen ästhetischen Lösungen unnötig waren. Es ist aber klar, dass die neue Disziplin der Ästhetik zahlreiche Probleme (z. B. das Verhältnis des Inhalts und der Form) lösen helfen kann, denn die Vorstellung des künstlerischen (musikalischen) Werkes als eine Information erklärt sehr überzeugend alle auserstrukturelle Komponenten in ihren funktionellen Bedingungen. Diese Frage, die noch nie zufriedenstellend gelöst wurde, überträgt aber unser Thema.
- ⁶ Theoretisch richtiger wäre selbstverständlich ein klassisches Schema (sgn. Blockschema), das genau und deutlich einzelne Bestandteile des Informationskanals veranschaulichen könnte. Für unsere Lösung genügt aber ein bildliches Modell, das den dynamischen Charakter gut erklärt. Die beigelegten Zeichnungen sollen übrigens nur unsere wörtliche Beschreibung ergänzen. In diesem Zusammenhang machen wir auf eine sehr interessante wörtliche Beschreibung der Musikinformation aufmerksam, die J. Štrítecký in seiner Diplomarbeit „K otázce obsahu hudebního umění“ (Zur Frage des Inhalts der musikalischen Kunst, Brno 1963) im letzten Kapitel vorbrachte. Die in Europa gut bekannten Schriften von A. Moles stellen nach unserer Meinung eine vorzeitige und darum oberflächliche Applikation der Informationstheorie an das Gebiet der Musik und Kunst dar (näher siehe J. Volek: *Experiment v estetice a hudební vědě*, Hudební rozhledy XVII-1964, S. 778).
- ⁷ Dies ist übrigens auch die Quelle zahlreicher Verweise, die der Musiksoziologie von ihren Kritikern adressiert werden (dazu vgl. z. B. G. K n e p l e r: *Zur Methode der Musikgeschichtsschreibung*, Beiträge zur Musikwissenschaft III-1961, N. 2). Für die bisherige Praxis ist sehr typisch, dass sich manche Autoren, die für ihre musikgeschichtlich orientierten Schriften methodologische Standpunkte der Soziologie gewählt hatten, häufig nur mit oberflächlichen Parallelen der Musik mit dem gesellschaftlichen Leben zufrieden stellten. Das gilt auch von hervorragenden historischen Übersichten, wie z. B. von P. H. L a n g „*Music in Western Civilization*“ (New York 1941) und R. I. G r u b e r „*Istorija muzykalnoj kulturny*“ (2 Bände in 4 Teilen, Moskau-Leningrad 1941-59). Versuche um die kritische Überwertung der Musiksoziologie findet man auch in der neuesten Fachliteratur (V. V u č k o v i č: *Problémi sociologije muzike*, Izbor eseja, Beograd 1955; A. Silbermann: *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris 1955; d e r s.: *Wovon lebt die*

Musik, Regensburg 1957; T. W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1962).

- ⁸ Das gilt selbstverständlich nur dann, wenn man mit einer genügenden Zahl von Dokumenten (besonders erhaltenen Kompositionen) rechnen kann. Die Antike z. B. bleibt also trotz des Zeitabstandes unklar.
- ⁹ Über erhaltene Musikalienverzeichnisse behandelt heute eine reiche Fachliteratur (vor allem die deutsche, aber auch die tschechische und französische), die sich aber hauptsächlich nur um Versuche einzelner Lokalitäten interessiert. Die Notwendigkeit des komplexen Studiums aller erhaltenen Verzeichnisse, die jetzt also als eine Quellenart zur Musikgeschichte grösseren Raumes betrachtet werden können, betont folgende tschechische Literatur: J. Racek: *Hudební inventáře a jejich význam pro hudebněhistorické bádání* (Časopis Moravského musea XLVII-1962, S. 135–162); J. Fukač: *Artikel „Inventáře hudební“* in *Československý hudební slovník osob a institucí*, I, Praha 1963, S. 550–551; derselbe: *České hudební inventáře*, 1. c. Das musikalische Inventar oder den Katalog begreifen wir als eine Evidenzform der entstehenden, existierenden und untergehenden historischen Musikaliensammlungen des 16.–19. Jahrhunderts, deren Funktion entweder administrativ oder bibliographisch war.
- ¹⁰ Dazu siehe: K. A. Göhler: *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung* (SIMG III-1901–1902); derselbe: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien* (Leipzig 1902); G. Thibault: *Deux catalogues de libraires musicaux: Vincenti et Gardane* (Venise, 1591) (Revue de Musicologie XI-1930); W. M. Luther: *Bibliographie* (MGG 1, 1949–51); R. Schaal: *G. Willers Augsburger Musikalien – Lagerkatalog von 1622* (Die Musikforschung XVI-1963); H. M. Plesske: *Zur Geschichte der deutschen Musikbibliographie* (Beiträge zur Musikwissenschaft V-1963). Weiter vergl.: G. Draudius: *Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625* (als ein Faksimile gab K. Ameln, Bonn 1957 aus).
- ¹¹ Als andere Typen des musikalischen Verzeichnisses begreift man nebst mittelalterlichen Tonarien (vgl. Fr. X. Mathias: *Die Tonarien*, Dis., Graz 1903) auch ältere Kataloge musikalischer Bibliotheken (besonders italienischer), frühere bibliographische Hilfsmitteln (z. B. Forkels „*Allgemeine Litteratur der Musik*“, 1792) oder thematische Werkverzeichnisse, die häufig Komponisten selbst führten (J. Haydn, W. A. Mozart).
- ¹² Für Böhmen und Mähren haben wir fast 200 alte musikalische Inventare und Kataloge zur Disposition, in denen vermittelnd etwa vierzig- bis sechzigtausend einzelne Musikalientitel vertreten sind. Den Untergang des Renaissancerepertoires in den tschechischen Ländern erklären fünf Inventare, das Durchsetzen des Barocks mehr als zwanzig Inventare, das Durchdringen von Stilsformen des 18. Jahrhunderts etwa fünfzehn Inventare, das musikalische Leben klassischer Schlösser fast vierzig Exemplare und der Rest jener Dokumente zeugt von der Stilsentwicklung der Kirchenmusik. Näher siehe: J. Fukač: *O hudební sociologii z nezvyklého úhlu* (Über die Musiksoziologie aus einem ungewöhnlichen Winkel). *Hudební rozhledy* XVII-1964, S. 775.