

Alte Musik

Von der „*Nachachmung der Natur*“ zur „*künstlichen Logick*“

Lorenz Christoph Mizlers „*General-Bass-Maschine*“

von: Wolfgang Kostujak

ANMODERATION:

Um das Jahr 1600 herum etablierte sich eine bemerkenswerte, neue Griffschrift unter italienischen Komponisten: Der „*Basso Continuo*“. Die Sache war denkbar einfach: Seit Musiker erkannt hatten, dass die Basspartie eines mehrstimmigen Werkes sich besser als jede andere Stimme dazu eignete, den Fortgang der Harmonie anzuzeigen, brauchten die Begleiter an Orgel, Cembalo oder Laute nicht mehr aus der Partitur zu spielen. Wer den „*Basso Continuo*“ beherrschte, dem reichte eine schlichte Bassstimme mit ein paar Akkordsymbolen. Der ganze, vollgriffige Rest war Sache der Improvisation. Diese „Generalbasspraxis“ verbreitete sich schon kurz nach ihrer Erfindung so flächendeckend über die musikalischen Zentren Europas, dass der Musikgeschichtsschreiber Hugo Riemann in ihr 1922 die bedeutendste Erfindung der Epoche erkannte und das ganze musikalische Barock so kurzerhand zum „*Generalbasszeitalter*“ erklärte.ⁱ Improvisierende Spieler bilden seither die Protagonisten im Geschichtsbild von einer Ära voller kreativer Phantasten. Moderne Computerprogramme, die in der Lage sind, Generalbassstimmen in klare Notationen zu übersetzen, wirken dagegen wie traurige Reminiszenzen einer falsch verstandenen schöpferischen Hochblüte. Aber die Prozeduren heutiger Softwareentwickler hatten Vorläufer, und die frühesten von ihnen datierten überraschenderweise ausgerechnet im Gipfel des Barock: Lorenz Christoph Mizler führte der Musikwelt am Abend des 7. Oktober 1738 in Leipzig den Prototyp eines Apparates vor,ⁱⁱ der es mit den Leistungsmerkmalen moderner Computerprogramme ohne weiteres hätte aufnehmen können.

SENDUNG

Musikzuspielung 1: Johann Mattheson: „Der Ober-Classe Dreizehntes Prob-Stück“ (aus „Große General-Bass-Schule“): Con spirito, Andreas Staier, Cembalo, aus „Hamburg 1734“, Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: nach ca. 00:14 unter nachfolgendes Zitat blenden

Zitator:

Wir mögen in der Welt hinsehen wo wir wollen, so werden wir allzeit von den Körpern, so uns gefallen, und die wir schöne nennen, finden, daß solches, [...] aus einer guten Proportion herrühret. Bemühen wir uns solche zu erfahren und auszurechnen, [...] so werden wir auch finden, daß die Proportion in [...] der arithmetischen Fortschreitung steckt [...]. Wer schöne Gebäude, und an selbigen die Fenster und Thüren, imgleichen schöne Menschen, Lustgärten, und so fort, mit Verstand betrachten will, kan die Wahrheit selbst finden.ⁱⁱⁱ

Musikzuspielung 1 hier noch einmal bis ca. 1:20 aufziehen und unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Als Lorenz Christoph Mizler im Jahr 1739 sein Lehrwerk über die „*Anfangs-Gründe des Generalbasses*“ einleitet, da wählt der Gelehrte ganz offensichtlich nicht die den direktesten Weg. Leser seiner Zeit sind klarere Anweisungen gewohnt als den Umweg über geometrische Proportionen und arithmetische Fortschreitungen. Zumindest dann, wenn es um das Generalbassspiel geht. Und so fremdeln sie von Anfang an ein wenig mit dem Opus Mizlers.

Die Irritationen sind berechtigt: Bei diesem Lehrwerk handelt es sich nämlich nicht um eine grundständige, praktische Methode zum Generalbassunterricht, sondern um das Handbuch zu einem nie zuvor da gewesenen Apparat. Mizler lehrt die „*Anfangs-Gründe*“ des Generalbasses...

Zitator:

...nach mathematischer Lehrart [...] und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine...^{iv}

Hauptsprecher:

...wie der vollständige Titel seines Buches offenbart.

Gegen Ende der vierten Dekade des 18. Jahrhunderts ist Mizlers „Generalbass-Maschine“ als Kommissionsware in der Adler-Apotheke an der Heustraße im nordwestlichen Zentrum von Leipzig zu haben.^v Und ganz offensichtlich funktioniert die Maschine allemal gut genug, um ihren Erfinder anno 1739 noch vor dem offiziellen Verkaufsstart ein ganzes Bündel von Maßnahmen gegen Raubkopien und Plagiate ergreifen zu lassen.

Zitator:

Solte sich [...] ein Brod-Dieb finden / welcher mit meiner vielen Mühe u[nd] saurem Schweis wuchern wolte / und gegenwärtige Sache nachmachen / so will ich die kaufenden Liebhaber zum Voraus treulich warnen / daß sie sich nicht möchten um ihr Geld betrügen lassen, [...]. Die Kennzeichen meiner Arbeit sind, wenn auf der Maschine mein verzogener Nahme L. C. M. gesiegelt, auf der weis[s]en Seite aber des Titel-Blats des darzu gehörigen Buchs mein Nahme mit meiner eigenen Hand deutsch geschrieben ist. Wo dieses nicht anzutreffen, da erkenne ich auch nichts vor meine Arbeit.^{vi}

Hauptsprecher:

Menschen, die daraufhin Mizlers Kommissionär in der „Adler-Apotheke“ von Leipzig aufsuchen, um sich eine solche autorisierte „Generalbassmaschine“ zuzulegen, bekommen ein flaches, sperriges Gerät über die Ladentheke gereicht. Vermutlich muss der Apothekengehilfe ihnen beim Verlassen des Geschäftes die Tür aufhalten, weil sich die Apparatur aufgrund ihrer Breite und Tiefe nur mit beiden Händen transportieren lässt. Mizler selbst spricht in diesem Zusammenhang von der Größe eines „Regal-Bogens“^{vii}, und der gilt im 18. Jahrhundert immerhin als das größte im Handel erhältliche Papierformat.^{viii} Allerdings dürfte das Gerät kaum mehr als einige hundert Gramm wiegen, denn alles, was es an funktionalen Bestandteilen enthält, befindet sich – nach der „Natur der Tone“ farbenfroh „illuminiret“ – auf seiner Oberseite.

Auch wenn Lorenz Christoph Mizlers Idee von der Berechenbarkeit musikalischer Vorgänge vermittle einer Maschine grundsätzlich durch die Funktionen der „Machina arithmetica“ seines Kollegen Gottfried Wilhelm Leibniz inspiriert worden sein mag, erscheint ihr Mechanismus auf den ersten Blick vergleichsweise schlicht. Die spektakuläre Ingenieursleistung einer „Staffelwalze“, mit deren Hilfe Leibniz Zehner-, Hunderter und Tausenderüberträge in ihre mechanische Dimension überführt, ist für Mizlers musikalische Rechenprozesse nicht von Belang.^{ix} Und so ähnelt seine Apparatur, allem innovativen Glanz und aller Inspiration durch die führenden Logiker und Mathematiker seiner Zeit zum Trotz, äußerlich noch mehr den Papiermaschinen und „Multiplizierscheiben“ des frühen 17. Jahrhunderts als den neueren Rechengeräten seiner Zeit.^x

Mizlers Apparat besteht zu einem wesentlichen Teil aus drehbaren, ineinander verschachtelten Scheiben. Die beiden größten Zirkel seiner Maschine gelten der „Demonstration“ aller Dur- und Moll-Dreiklänge. Darüber liegen zwei weitere Scheiben, die zusammen mit einem ausgeklügelten System von zwölf zeigerartigen „Stäben“ die Identifikation von Ziffern und die Verteilung der Töne auf die verschiedenen Stimmen der Aussetzung im Auf- und Absteigen der Basslinie veranschaulichen. Selbst zur melodischen Auflösung dissonanter Intervalle unterbreitet Mizlers Apparatur seinem Nutzer die passenden Vorschläge.^{xi} Wie tief die kombinatorische Schärfe seiner Generalbass-Maschine dabei in die kreativen Details einer spielbaren Aussetzung vorzudringen vermag, lässt sich heute – nach dem offensichtlichen Verlust ihres Prototyps – nicht mehr zweifelsfrei nachweisen.

Aber so viel ist klar: Die wunderlichen Zirkel, Stäbe und Anzeigefelder mit ausgedruckten Resultaten stehen im Dienst des erklärten „Hauptabsehens“ ihres Erfinders,...

Zitator:

...die Musik völlig in die Gestalt einer Wissenschaft zu bringen, die Historie derselben zu untersuchen, und in Ordnung zu setzen.^{xii}

Musikzuspielung 2:

Bernardo Pasquini: Sonata Quinta in h-moll, erster Satz, Attilio Cremonesi & Alessandro de Marchi (Cembalo), aus: "Sonate a due Cimbali, 1704, Attilio Cremonesi & Alessandro de Marchi", Symphonieaufnahmen (SY 91S06), Wiedergabe: möglichst ganz (1:37)

Hauptsprecher:

Mizlers Schilderungen von der „illuminirten“ Funktionsebene seines Apparates erinnern an eine Beschreibung der Bildschirmoberfläche moderner Computer. Wie bei diesen besteht auch bei der „Generalbass-Maschine“ die Hauptaufgabe in der Durchführung von mehr oder minder komplexen Rechenoperationen.

Obwohl der Apparat selbst anno 1739 zweifellos einen Musterfall seiner Gattung verkörpert, ist die Liaison zwischen mathematischem Gedankengut, apparativer Logik und musikalischem Schaffen zu diesem Zeitpunkt nicht neu.

Spätestens nachdem Johannes Kepler 1619 in den Umlaufbahnen der Planeten eine „*musikalische Harmonie*“ entdeckt hat,^{xiii} bricht sich eine neue Sichtachse zwischen den Naturwissenschaften und der Musik Bahn. Komponisten beginnen, sich für die physikalischen und arithmetischen Grundlagen ihrer Materie zu interessieren, und in den Studierzimmern zahlreicher Naturwissenschaftler verwandelt sich die Tonkunst in ein sezierbares Studienobjekt.

Eine große Fraktion der Gelehrten zerlegt die Musik dabei systematisch in all ihre unterscheidbaren Grundparameter, wie Tonhöhe, Tondauer, Figuren und Zusammenklänge, um aus den isolierten, frei wählbaren Elementarbestandteilen kraft einer mathematischen Prozedur ein vollkommen neues Werk zusammensetzen. Das Verfahren heißt „Kombinatorik“ und beruht auf der Grundidee, dass unter allen vorhandenen Parametern in jedem Moment eine Vielzahl unterschiedlicher Anordnungen möglich ist. Die Anzahl solcher „Permutationen“ ist theoretisch berechenbar und lässt sich im Fall von Musik auch praktisch ungemein sinnfällig darstellen. Je besser es einem Wissenschaftler gelingt, ästhetische Erfordernisse und die damit verbundenen Gebote bei der Kombination musikalischer „Elementarteilchen“ in eine mathematische Formel zu bringen, umso verblüffender funktioniert das System.

Der zweite Band der „*Harmonie universelle*“ aus der Feder des Pariser Musikgelehrten Marin Mersenne beschreibt 1636 etwa ein Verfahren, mit dem er aus sechs unterschiedlichen Tönen insgesamt 720 verschiedene Melodien gewinnt.^{xiv} Fünf Jahre früher hat in Neapel bereits ein ähnlich originelles, aber deutlich gewagteres Spiel stattgefunden. Um 1631 veröffentlicht hier der Franziskanerpater Silverio Picerli eine Tabelle, die das Prinzip des doppelten Kontrapunkts – für jeden Komponisten nachvollziehbar – in ein tabellarisches System überführt.^{xv} In den Komponiermaschinen des Jesuitenpaters Athanasius Kircher aus Rom bündeln sich 1650 schließlich alle Handlungsstränge. Kirchers „*Arca Musarithmica*“ ermöglicht etwa das Komponieren von Kanons^{xvi}, während seine „*Arca Musurgica*“ unter anderem in der Lage ist, aus einer einfachen melodischen Grundformel allerhand vierstimmige Stücke in fünf verschiedenen Stilen zu entwickeln und ihr Notenbild anzuzeigen.^{xvii}

Der kaiserlich österreichische Hoforganist Johann Jacob Froberger kennt Athanasius Kircher seit seinem ersten Rombesuch 1637 persönlich. Als er gut zehn Jahre später noch einmal die Metropole am Tiber aufsucht und bei dieser Gelegenheit auch Kircher einen Besuch abstattet, gibt dieser seinem Gast aus Wien ein kostbares Souvenir mit auf den Heimweg: Eine Komponiermaschine. Offenbar handelt es sich um ein Exemplar seiner „*Arca Musurgica*“, die Froberger später zumindest in einem Fall nachweislich zur Komposition einer Psalmvertonung nutzen wird. Ein Brief des Komponisten an Athanasius Kircher enthält eine tiefe Verbeugung vor der künstlichen Intelligenz des Apparates.

Zitator:

Ich hab diesen Psalm mit Fleiss nit mit aigner Handt geschrieben [...]. Euer Ehrwürden kennen sagen[,] Sie hetten es gemacht.^{xviii}

Hauptsprecher:

Der betreffende „Psalm“, von dem Froberger spricht, gehört inzwischen zu den unauffindbaren Anteilen seines Oeuvres. Möglicherweise steht Kirchers Apparat aber auch Pate, als Froberger seine Motette „Alleluja, absorpta est mors“ komponiert.^{xix}

Musikzuspielung 3:

Johann Jacob Froberger : Motette „Alleluja, absorpta est mors“, Nike v. d. Sluis (Sopran), Andreas Post (Tenor), Klaus Mertens (Bass), Lucy v. Dael, Thomas Pietsch (Violinen), Wouter Möller (Violoncello), Bob v. Asperen (Cembalo), aus: Froberger edition, Vol VIII, Aeolus/WDR 2003, CD in Vorbereitung, erscheint vorauss. 2010, LC 02232, (Ausstrahlung zu einer Produktion des DRadio im Jahr 2003 erstmals freundlich freigegeben durch Frau Dr. Schwendiowius, WDR und Ulrich Lorscheider, Aeolus), Wiedergabe: nach 1:02 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Wer sich an der Verknüpfung einer mathematischen Sonderdisziplin wie der Kombinatorik mit der praktischen Musik versucht, sollte grundsätzlich von vorneherein in mehreren Fakultäten zuhause sein. Und Lorenz Christoph Mizler bringt zu einem Vorhaben dieses Formats die allerbesten Voraussetzungen mit.

Seit 1736 hält er an der Universität von Leipzig Vorlesungen in den Fächern Medizin, Mathematik und Musikgeschichte.^{xx} Außerdem steht er in regem Kontakt zu dem Literaten Johann Christoph Gottsched und dem Philosophen Christian Wolff, dessen Lehrtätigkeit er aufmerksam verfolgt und dessen systematischer Rationalismus ihn ebenso fasziniert wie das Gedankengut Gottfried Wilhelm Leibniz. Das Querflötenspiel hat Mizler sich selbst beigebracht,^{xxi} das Klavierspiel und die Grundlagen zur Komposition lernt er bei Johann Sebastian Bach.

Der Austausch verschiedener Fachleute und die Kooperation zwischen unterschiedlichen Kunst- und Wissenschaftssparten erweist sich bei der Verwirklichung von Mizlers selbst gestelltem Lebensprinzip, immer „mehr und mehr wissen zu wollen“ als unverzichtbar.^{xxii} Zeitgleich zum Antritt seiner Lehrtätigkeit an der Universität von Leipzig beginnt er im Selbstverlag mit der Herausgabe eines eigenen Journals, der „*Neu eröffneten musikalischen Bibliothek*“. Zwei Jahre später ruft er eine „*Korrespondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*“ ins Leben, die sich im Lauf der Jahre zu einem Netzwerk der namhaftesten deutschsprachigen Musiker des Hochbarock entwickelt. Schon ein Jahr nach der Gründung der Gesellschaft finden wir die Namen Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels auf ihrer Mitgliederliste. Ein paar Jahre später kommen Carl Heinrich Graun und Georg Friedrich Händel dazu. 1747 schließt sich auch Johann Sebastian Bach der Gruppe an. Lorenz Christoph Mizler schätzt den Thomaskantor seit seiner Studienzeit als „*guten Freund und Förderer*“.^{xxiii} Auch wenn viele Zeitgenossen – wie etwa Johann Mattheson – sich den Thomaskantor grundsätzlich nicht als Fürsprecher von Mizlers „*mathematischen Compositions-Gründen*“^{xxiv} vorstellen können, so spricht doch einiges dafür, dass die Sympathie auf Gegenseitigkeit beruht.

Musikzuspielung 4:

Johann Sebastian Bach: Rezitativ „Tuo saver al tempo e l'età contrasta“ und Aria „Rigetti gravezza e pavento“ aus der Kantate „Non sa che sia dolore“, BWV 209, Isabelle Poulénard, Sopran, Hans Martin Linde, Traversflöte, Capella Coloniensis, Ltg. Ferdinand Leitner, Phoenix Edition, WDR 2008, LC 18960, Zuspieldung: nach mindestens 00:14 unter nächtlichen Absatz blenden.

Hauptsprecher:

Johann Sebastian Bachs Gelegenheitskantate „*Non sa che sia dolore*“ könnte ohne weiteres als musikalischer Abschiedsgruß an Lorenz Christoph Mizler gemeint gewesen sein, der nach seinem Studienabschluss und einem handfesten Streit mit den Prüfungsgremien an der Leipziger Universität zunächst plant, alle Zelte in Sachsen abzurechen, um zu seiner Familie nach Ansbach zurückzukehren.^{xxv}

Musikzuspielung 4 hier noch einmal aufziehen, nach ca 1:35 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Selbst wenn Mizler sich in der Person des Thomaskantors zumindest eines toleranten Nachbarn – wenn nicht sogar eines gewichtigen Fürsprechers – unter seinen musizierenden Zeitgenossen sicher sein kann, ahnt der junge Professor noch vor Herausgabe seiner „*Generalbassmaschine*“ einen gewissen Argwohn im Lager der musikalischen Praktiker.

Immerhin ist er nach Mersenne, Picerli und Kircher, der erste, der mit Mitteln der „*künstlichen Logick*“ das eigentliche Hoheitsgebiet des Generalbasszeitalters betritt. Gleichzeitig bleibt seine „*Maschine*“ nicht beim architektonischen Entwurf von Rahmenkonzepten, sondern dringt unmittelbar in den Kern der gängigen musikalischen Praxis vor: Ein Rechenapparat erobert das Terrain spontan improvisierender Spieler. Mizlers Werbeannonce aus dem Jahr 1738 versucht die skeptischen Zeitgenossen zu besänftigen.

Zitator:

Verschiedene haben an der Sache gezweifelt [...], [doch habe ich] gar viele Musikverständige durch die gemachten Proben also überzeugt, daß es ihre Augen gesehen, und ihre Hände begriffen [...]^{xxvi}

Hauptsprecher:

Seine Beschwichtigungen helfen nicht flächendeckend. Unmittelbar nach dem Erscheinen seiner eigenen Annonce in der „*Neu eröffneten musikalischen Bibliothek*“ kontert ein Autor namens „*Ventoso*“ in dem Hamburger Magazin „*Critischer Musicus*“ mit der Ankündigung eines anderen Automaten, in dem sich unschwer das Zerrbild von Mizlers Apparatur erkennen lässt.

Zitator:

Ich habe eine Maschine erfunden, wodurch man [...] vermögend ist, alle musikalische Stücke [...] auf die Probe zu stellen, ob sie gut, oder schlecht sind, und welcher Componist sie verfertigt hat; [...] Ich fand durch vielerley Ausrechnungen, [...] wie auch durch mehr andere akustische, logarithmische, geometrische, algebraische, mathematische, mechanische und musikalische Hülfsmittel endlich, daß, ohne Ausnahme, nicht mehr und nicht weniger, als hundert und funfzig Regeln in der Musik nöthig sind.

[Meine Maschine] besteht aus zwei Tafeln, welche oben durch Schrauben aneinander befestiget sind. Die eine Tafel enthält in einem Zirkel alle hundert und funfzig Compositionsregeln in ihrer Ordnung. In dem Mittelpuncte dieser Tafel befindet sich eine Nadel, welche alle die Regeln anzeigt, welche man bey der Verfertigung eines Stückes in einem jeden Tacte beobachten soll. [...]

Die zweyte Tafel enthält einen doppelten Zirkel. Im äußersten Zirkel stehen die Namen aller Componisten, die theils vor einiger Zeit gelebet, theils auch noch leben. Im zweyten Zirkel stehen folgende Worte: gut, böse, mittelmäßig, schlecht, schwülstig, verdrießlich, unnatürlich, natürlich, vortrefflich, unverbesserlich.

Hauptsprecher:

Vermutlich handelt es sich bei dem Verfassernamen „Ventoso“ um ein Pseudonym. Aller Wahrscheinlichkeit nach verbirgt sich hinter der Persiflage niemand Geringeres als der Herausgeber der Zeitschrift, in der der Text erschienen war: Der Kapellmeister Johann Adolf Scheibe.

Es kennzeichnet den Stil seiner Kritik, dass sich die Karikatur der „Generalbassmaschine“ nicht mit möglichen Mängeln an Mizlers System auseinandersetzt, sondern ausschließlich deren Defizite durch die Beschreibung einer absurden Automatisierung ästhetischer und moralischer Vorgänge zwischen „gut und böse“ oder „schwülstig und natürlich“ brandmarkt.

Indem er seinem insgesamt undurchsichtigen Automaten solche subtilen Werturteile über grundsätzlich nicht entscheidbare Fragen zutraut, stellt Ventoso unter der Hand eine direkte Beziehung zwischen der Funktion selbsttätiger Musikmaschinen, übernatürlichen Ereignissen und spiritistischen Ritualen her, ohne sich je ernsthaft mit der Grammatik von Mizlers musikalischer Kombinatorik oder der Beschaffenheit seines Apparates auseinandersetzen zu müssen. Die Lacher im Publikum weiß der „*Critische Musicus*“ aus Hamburg selbstverständlich auf seiner Seite.

Als Lorenz Christoph Mizler im Jahr darauf eine Reihe von selbst komponierten „*auserlesenen moralischen Oden*“ veröffentlicht,^{xxvii} die trotz aller künstlerischen Netzwerke, in denen ihr Verfasser wirkt, bei der Musikkritik durchfallen, holt Johann Adolf Scheibe zum ultimativen Schlag aus.

Zitator:

Dieser Kerl prostituiert ganz Deutschland. Es ist eine Schande, daß so ein ungeschickter Schleif die Deutschen bey den Ausländern durch solchen Quark soll lächerlich machen. Man hat von gedruckten Musicalien wohl vom Anfang der Welt nichts schlechters gesehen, als die Mizlerschen Oden sind.^{xxviii}

Hauptsprecher:

Und an Lorenz Christoph Mizlers Freund Gottsched schreibt er:

Zitator:

Ich komme nun auf H[err]n Mizlers Oden. Diese sind so schlecht, daß es den Deutschen eine Schande ist, zumal zu jetzigen Zeiten, ein so elendes Geschmiere gedruckt zu sehen, in welchem nicht die geringsten Regeln beobachtet sind. [...] Ich schreibe dieß keineswegs aus Haß, sondern was ich vorjetzo gemeldet habe, ist der allgemeine Ausspruch des H[err]n Telemanns und anderer Musikverständigen.^{xxix}

Hauptsprecher:

Tatsächlich amüsiert sich offenbar auch Georg Philipp Telemann über die Diskrepanz zwischen Mizlers hochtrabendem wissenschaftlichen Vorhaben und der schlichten Qualität seiner kompositorischen Arbeit. Aber als Mitglied von Mizlers „*Korrespondierender Societät*“ fällt Telemanns Kritik diplomatischer aus: Ein Jahr nachdem Lorenz Christoph Mizlers erste Sammlung von Oden auf den Markt kommt, greift er zur Feder und veröffentlicht selbst ebenfalls einen Zyklus dieses Genres, den er – bezeichnenderweise – Mizlers schärfstem Kritiker Johann Adolph Scheibe widmet. Der Wortlaut seiner „*Zueignung*“ an den Widmungsträger bleibt hinter den Kulissen des eigentlichen Streits, bezieht zwischen den Zeilen aber sehr deutlich Stellung.

Zitator:

[...] Ich sehe verschiedene Meisterstücke einiger Mitarbeiter in dieser Schreibart nicht ohne Eifersucht an. Denn daselbst entdeckte ich, daß sie ihre Gesangsweisen aus dem heiligen Moder Griechenlandes hervor

geklaubet, sie nach Cirkel und Maßstabe, [...] nach den Grundsätzen der Sternkucker und Handseher, eingerichtet, hingegen die Schulfüchserey des Tactgewichtes, [...] das Verbot zweyer Octaven und Quinten, nebst anderen tyrannischen Aufbürdungen, kurz: den Plunder der neuen Ketzerregeln [...], beherzt unter die Füße getreten haben, und daher um so viel geschickter sind, sich dem Abgrunde des tiefen Componierens zu nähern.^{xxx}

Musikzuspielung 5:

Georg Philipp Telemann: „Die 2. Ode“ (aus „Vierundzwanzig theils ernsthafte, theils scherzende Oden“, Hamburg 1741): „Die Vergnügung“, Klaus Mertens, Bariton, Ludger Rémy, Cembalo, cpo / Deutschlandfunk, LC 8492, Wiedergabe: bis 00:38 freistellen

Hauptsprecher:

Telemanns ironische Botschaft richtet sich eindeutig an die Adresse Lorenz Christoph Mizlers,^{xxxii} auf dessen „*Cirkel und Maßstäbe*“ er unübersehbar anspielt. Die Verbindung zwischen Musik und Mathematik erweist sich in Zusammenhang mit der maschinellen Lösung musikpraktischer Aufgaben auch für Telemann als konflikträchtige Verbindung. Und im Wortlaut Carl Philipp Emanuel Bachs hätte auch die Freundschaft Mizlers zu seinem Vater das Grundproblem nicht bereinigt, denn...

Zitator:

...der seelige war, wie ich u[nd] alle eigentlichen musici, kein Liebhaber, von trockenem mathematischen Zeug.^{xxxii}

Hauptsprecher:

Lorenz Christoph Mizlers Grundanliegen, die Musik „*völlig in die Gestalt einer Wissenschaft zu bringen*“ führt zum ersten Mal in der Geschichte der Musik zu einer offenen Konfrontation zwischen Musikologie und musikalischer Praxis. Mizler geht es um die grundsätzliche Berechenbarkeit künstlerischer Entscheidungen, während die Praktiker immer wieder nach konkreten, handwerklich sauberen und inhaltlich ergreifenden Werken streben.

Für Leibniz besteht der Kern der Musik in einer „*verborgenen Rechenübung der Seele*“. Ginge es nach Johann Adolph Scheibe, Georg Philipp Telemann oder auch nach Johann Sebastian Bach, dann wären die rechnerischen Exerziten am besten auch weiterhin im *Verborgenen* des musikalischen Gemüts aufgehoben. Lorenz Christoph Mizler sieht das vollkommen anders. Eine Einigung scheint zunächst nicht in Sicht. Aber er gibt sich gelassen und überlässt die Entscheidung über Sinn und Unsinn seiner Erfindung der Zeit – und denen, die von ihr Gebrauch machen.

Zitator:

Wie weit wir aber durch diese Schrift und die darzu gehörige Maschine, ein Licht im General-Baß angezündet haben, überlassen wir dem Nachdenken unserer gerechten Leser.^{xxxiii}

Musikzuspielung 6:

Johann Mattheson: „Der Ober-Classe Siebendes Prob-Stück“ (aus „Große General-Bass-Schule“): Prestissimo, Andreas Staier, Cembalo, aus „Hamburg 1734“, Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: auf Ende fahren (1:25 Gesamtlänge)

Playlist / GEMA-Nachweis

I. Johann Mattheson: „Der Ober-Classe Dreizehntes Prob-Stück“ (aus „Große General-Bass-Schule“): Con spirito, Andreas Staier, Cembalo, aus „Hamburg 1734“, Harmonia Mundi France, LC 7045

II. Bernardo Pasquini: Sonata Quinta in h-moll, erster Satz, Attilio Cremonesi & Alessandro de Marchi (Cembalo), aus: "Sonate a due Cembali, 1704, Attilio Cremonesi & Alessandro de Marchi", Symphonieaufnahmen (SY 91S06)

III. Johann Jacob Froberger : Motette „Alleluja, absorpta est mors“, Nike v. d. Sluis (Sopran), Andreas Post (Tenor), Klaus Mertens (Bass), Lucy v. Dael, Thomas Pietsch (Violinen), Wouter Möller (Violoncello), Bob v. Asperen (Cembalo), aus: Froberger edition, Vol VIII, Aeolus/WDR 2003, CD in Vorbereitung, erscheint vorauss. 2010, LC 02232, (Ausstrahlung zu einer Produktion des DRadio im Jahr 2003 erstmals freundlich freigegeben durch Frau Dr. Schwendiowius, WDR und Ulrich Lorscheider, Aeolus)

IV. Johann Sebastian Bach: Rezitativ „Tuo saver al tempo e l'età contrasta“ und Aria „Rigetti gravezza e pavento“ aus der Kantate „Non sa che sia dolore“, BWV 209, Isabelle Poulenard, Sopran, Hans Martin Linde, Traversflöte, Capella Coloniensis, Ltg. Ferdinand Leitner, Phoenix Edition, WDR 2008, LC 18960

V. Georg Philipp Telemann: „Die 2. Ode“ (aus „Vierundzwanzig theils ernsthafte, theils scherzende Oden“, Hamburg 1741): „Die Vergnügung“, Klaus Mertens, Bariton, Ludger Rémy, Cembalo, cpo / Deutschlandfunk, LC 8492

VI. Johann Mattheson: „Der Ober-Classe Siebendes Prob-Stück“ (aus „Große General-Bass-Schule“): Prestissimo, Andreas Staier, Cembalo, aus „Hamburg 1734“, Harmonia Mundi France, LC 7045

ⁱ Hugo Riemann: „Handbuch der Musikgeschichte“. II, 2: „Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener“, Breitkopf & Härtel 1922

ⁱⁱ Lorenz [Christoph] Mizler: „Neu-Eröffnete Musicalische Bibliothek“, I, 4, Leipzig 1738, S. 81

ⁱⁱⁱ Lorenz [Christoph] Mizler: „Anfangs-Gründe des General-Basses“, Leipzig 1739, S. 19

^{iv} Lorenz [Christoph] Mizler: „Anfangs-Gründe des General-Basses“, Leipzig 1739, Titel

^v Die „Adler-Apotheke“ existiert heute noch am gleichen Ort, die Straße hat allerdings ihren Namen geändert und heißt jetzt „Hainstraße“, vgl. dazu Hans Rudolph: „Die Entwicklung des Stadtplanes von Leipzig“, in: „Reiseleben“, Ursula Hinrichsen-Verlag 1987

^{vi} Lorenz [Christoph] Mizler: „Anfangs-Gründe des General-Basses“, Leipzig 1739, S. 19, „Hochzuehrender Leser...“, ohne Paginierung, drittletzte bis letzte Seite“

^{vii} Lorenz [Christoph] Mizler: Neu Eröffnete Musikalische Bibliothek, Leipzig, 1738, I, 4. Theil, S. 76

^{viii} It. Johann Christoph Adelung („Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart“, Artikel „Regal“, Leipzig 1793 – 1801) war der Regal-Bogen ein „*Papier von ungewöhnlicher Größe und Stärke, die größte unter den gebräuchlichen Arten des Papiers, welches zu Landkarten, großen Rissen u. s. f. gebraucht wird.*“

^{ix} Sebastian Klotz: „Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780“, Akademie Verlag 2006, S. 133

^x G. Ph. Harsdörffer: „Deliciae physico-mathematicae oder mathematische und philosophische Erquickstunden“, Nürnberg, 1636, „Die XLVII. Aufgabe“

^{xi} Lorenz [Christoph] Mizler: Neu Eröffnete Musikalische Bibliothek, Leipzig, 1738, I, 4. Theil, S. 77

^{xii} Johann Mattheson: „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, Neuausgabe hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 230 (der Text beruht auf einem autobiographischen Text Mizlers)

^{xiii} Johannes Kepler: „Harmonices Mundi V“, Linz 1619 (Lib. III)

^{xiv} Marin Mersenne: „Harmonie universelle“, Paris 1636

^{xv} Silverio Picerli: „Specchio secundo di musica“, Neapel 1631, S. 63

^{xvi} Athanasius Kircher: „Musurgia universalis“, Rom 1650, II, 165

^{xvii} Athanasius Kircher: „Musurgia universalis“, Rom 1650, II, 177

^{xviii} zitiert in: Claudio Annibaldi: „La macchina di cinque stili“, in „La musica a Roma attraverso le fonte d'archivio“, Rom 1992, S. 402

^{xix} Sebastian Klotz: „Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780“, Akademie Verlag 2006, S. 33

^{xx} Jahreszahl in: Allgemeine Deutsche Biographie: „Mizler (Mitzler) v. Kolof (poln. Adel 1768), Lorenz“, Berlin 1994, S. 594, dem MGG, Bd. 09, Bärenreiter-Verlag 1986, S. 388 ff., Artikel „Mizler von Kolof, Lorenz Christoph“ zufolge schließt sich die Lehrtätigkeit Mizlers unmittelbar seiner Habilitation an (Disputation am 24. 10. 1736)

^{xxi} Johann Mattheson: „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, Neuausgabe hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 231

^{xxii} Johann Mattheson: „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, Neuausgabe hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 229

^{xxiii} Allgemeine Deutsche Biographie: „Mizler (Mitzler) v. Kolof (poln. Adel 1768), Lorenz“, Berlin 1994, S. 594

^{xxiv} Johann Mattheson: „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, Neuausgabe hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 231

^{xxv} zu dieser Theorie vgl.: Klaus Hofmann: „Alte und neue Überlegungen zu der Kantate 'Non sa che sia dolore' BWV 209“, in: „Bach-Jahrbuch. Jahrgang 76, 1990. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Hans-Joachim Schulze und Christian Wolff“, Berlin 1990

^{xxvi} Mizler: Neu Eröffnete Musikalische Bibliothek, Leipzig, 1738, I, 4. Theil, S. 76f., zitiert in Sebastian Klotz: „Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780“, Akademie Verlag 2006, S. 131

^{xxvii} Lorenz Christoph Mizler: „*Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Klavier komponiert und herausgegeben*“, Leipzig 1740

^{xxviii} Johann Mattheson: „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, Anhang, S. 44

^{xxix} Scheibe an Gottsched, Hamburg 21. August 1741

^{xxx} Telemanns „Zuschrift“ an Scheibe (1741) im Wortlaut

^{xxxi} „Biographie und Kunst als historiographisches Problem, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg 13. bis 15. März 2002“, Herausgegeben von Joachim Kremer, Wolf Hobohm und Wolfgang Ruf, darin: Ralf-Jürgen Reipsch: „Telemanns Zuschrift der 24 theils ernsthaften, theils scherzhaften, Oden‘ (Hamburg 1741) an Scheibe – eine Satire auf Mizler?“, S. 258

^{xxxii} Brief C. Ph. E. Bachs an Nicolaus Forkel vom 13. Januar 1775

^{xxxiii} Lorenz [Christoph] Mizler: „Anfangs-Gründe des General-Basses“, Leipzig 1739, S. 9