

Heinrich Schütz und Otto Gibel*

Andreas Waczkat, Elisa Erbe, Timo Evers, Rhea Richter, Arne zur Nieden

Mit der Neuausgabe der Briefe und anderer schriftlicher Zeugnisse von Heinrich Schütz¹ ist ein Dokument bekannt geworden, das in der alten Ausgabe der gesammelten Briefe und Schriften² noch keine Erwähnung gefunden hat. Es handelt sich um ein Zitat aus einem Brief, den Schütz am 29. Januar 1658 an den damaligen Mindener Kantor Otto Gibel gerichtet hat. Gibel zitiert aus diesem Brief in seiner Schrift *Propositiones Mathematico Musicae*, die 1666 in Minden im Druck erschienen ist, wie folgt:

Des Herrn neue Invention wegen Abtheilung / auch rechten Gebrauchs des *Monochordi*, sol mir sehr lieb seyn anzusehen / ümb dero *communication* bey begebender Gelegenheit ich denn freundlich bitten thu / welches auch anders nicht als in aller guten Freundschaft von mir soll aufgenommen werden: massen diese Wissenschaft insonderheit auch (weil die heutigen *Musici*, nachdem sie im alten *Fundament* nichts zuendern wissen, fast das gantze *Systema* in frembde und ungewöhnliche *Commata* verrücken, etwas neues damit herfürzubringen) heute zu Tage gar nötig und nützlich ist.³

Das Zitat steht kurz vor dem Ende der nicht allzu umfangreichen Abhandlung. Gibel leitet hier eine Stimmungslehre mathematisch her, und zwar »in unser Teutschen Muttersprache, sintemal nicht alle bey uns in Teutschland, so der Music verwandt und zugethan, der Lateinischen Sprach kündig und erfahren«⁴.

Gibels *Propositiones* gliedern sich in drei »Aufgaben«: Erstens (S. 1–12) »Eine Chor-Pfeiffe auff allerley Ton anzurichten, und auß Mathematischem Grunde durch alle Claves richtig abzuthailen, und zwar so wol mit der Temperatur, als ohn dieselbe«, und zweitens (S. 12–25) »Ein Clavir nach rechter Temperatur der Proportionum Musicarum auff's fügichste in justen Accord oder gebührliche Zusammenstimmung zubringen«. Die dritte Aufgabe (S. 26–41) ist als Frage formuliert: »Ob unser heutiges Systema und Clavir, wenn es in einer Octav Vierzehnen Claves hat, annoch weiter zuvermehrten sey?«

Die Darstellung fand offenbar Schütz' Zustimmung; allerdings, so ergibt es der Zusammenhang, lag Schütz acht Jahre vor der Druckfassung der *Propositiones* ein Konzept vor, das offenbar die mathematischen Grundlagen in Gestalt der »Abtheilung des Monochordi« bereitstellt, jedoch auf pragmatische Anweisungen wie solche zum Bau einer »Chor-Pfeiffe«, die verschiedene Stimmtöne bereitstellt, verzichtet. Ob Gibel

* Bei diesem Text handelt es sich um ein Ergebnis des Seminars *Edition und Kommentierung musiktheoretischer Schriften des 17. Jahrhunderts*, das im Studienjahr 2009/10 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen und der Leitung von Andreas Waczkat stattgefunden hat. In diesem Seminar wurde auch eine kommentierte Edition von Gibels *Propositiones* erarbeitet, die gegenwärtig zur Publikation vorbereitet wird.

1 Schütz Dok, S. 396 f.

2 Schütz GBr.

3 Otto Gibel, *Propositiones Mathematico-Musicae*, Minden 1666 (der ausführliche Titel s. u.), S. 39 f.

4 Ebd., S. III.

der Bitte um »Communication« der später erschienenen Schrift nachgekommen ist, lässt sich nicht nachvollziehen: Zwar findet sich ein Exemplar der *Propositiones* in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden⁵, doch ist dieses mit einer sicher nicht von Schütz geschriebenen Datums-, Orts- und Preisangabe »7 Maji 1668. Lipsiae. 4 gl.« versehen, die eher an ein Handlexemplar denken lässt. Auffällig sind zwei weitere Umstände: Schütz bezeichnet Gibels Arbeit als »neue Invention«, spricht ihr also den Rang zu, über ältere Stimmungslehren hinauszugehen. Und sie belegt die bei Schütz seit den 1640er Jahren mehrfach zu beobachtende konservative, fast reaktionäre Tendenz, die (alte) Wissenschaft zu loben und der gegenwärtigen Musik mehr als reserviert zu begegnen: eine Tendenz, die bei Samuel Scheidt, Heinrich Baryphonus und anderen eine Entsprechung findet⁶.

In diesem Beitrag wird versucht, das Schütz'sche Briefzitat in Gibels Schrift zu kontextualisieren. Dazu wird zunächst Gibels Bildungsbiographie als Grundlage für die im Anschluss aufgezeigte hohe Zahl von Referenzen nachgezeichnet, die Gibel in den *Propositiones* anführt. Die praktische Umsetzung in Gestalt der Konstruktion der »Chor-Pfeife« mündet schließlich in die Frage, inwieweit die Verbindung von theoretischer Grundlegung und praktischer Umsetzung in ein Stimmungssystem tatsächlich die »neue Invention« darstellt, von der Schütz schreibt.

*

Otto Gibel wurde 1612 in Burg auf Fehmarn geboren. Seine Mutter, deren Name nicht überliefert ist, stammte aus einer bedeutenden Gelehrtenfamilie: Ihr Vater Otto Gualtperius (Walper) war Professor der griechischen und hebräischen Sprache und Rektor der Lübecker Katharinen- und Marienschule.⁷ Gibels Vater Abraham stammte aus Torgau. Er hatte als Magister an der Wittenberger Universität einige Schriften zur hebräischen Literatur erscheinen lassen und war seit 1608 Probst, Kircheninspektor und Pastor primarius der Insel Fehmarn. 1629 starb er während einer Pestepidemie, woraufhin Otto Gibel zu Verwandten nach Braunschweig geschickt wurde. Dort erhielt er als Schüler der angesehenen Katharinen- und Marienschule eine umfassende Ausbildung.

Wohl aus wirtschaftlichen Gründen konnte Gibel – in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges – kein Universitätsstudium aufnehmen. Allerdings erwies sich 1634 der Ruf als Kantor nach Stadthagen in der Grafschaft Schaumburg als ehrenvolle Aufgabe für den damals 22-jährigen. Bis 1640 versah Gibel dazu noch die vakante Stelle des Konrektors. 1642 wurde er als Lehrer an der Mindener Lateinschule angestellt, von 1642 bis 1647 war er dort Subkonrektor, ab 1648/49 Kantor. Diese Stelle bekleidete er bis zu seinem Tod am 20. Oktober 1682.

Obwohl ein universitäres Studium in Gibels Biographie fehlt, soll er dennoch hochgebildet gewesen sein. So schreibt Johann Mattheson 1740 in seiner *Ehrenpforte*:

⁵ SLUB, MB 8° 343 Rara; olim: Ars Musica 87.

⁶ Bei Schütz mag man neben vielen anderen Äußerungen an das Vorwort der *Geistlichen Chormusik* und die dort formulierte Skepsis gegenüber dem Generalbass denken (vgl. Schütz Dok, S. 278 f.). Scheidt soll Andreas Werckmeister zufolge (*Cribrum musicum*, Quedlinburg u. Leipzig 1700, S. 41) an Baryphonus geschrieben haben: »Es ist jetzo eine so närrische Musik, daß ich mich verwundern muß, da gilt falsch und alles, da wird nichts mehr in acht genommen, wie die lieben Alten von der Composition geschrieben. [...] Ich bleibe bey der reinen alten Composition, und reinen Regeln.« Baryphonus hatte zuvor die genaue Analyse von »Canonisierter Componisten Arbeit« dringend empfohlen (ebd., S. 39).

⁷ Wilhelm Grottefend, Art. *Walper, Otto*, in: ADB 40 (1896), S. 768 f.

Ich glaube, daß tausend auf Universitäten gehen, und viele Jahre daselbst zubringen, die diesem Manne, der keine derselben besucht hat, an Gelehrsamkeit, absonderlich an musikalischer, nicht gleich kommen.⁸

Schon die Tatsache, dass dem vergleichsweise jungen Gibel eine Stelle als Kantor angeboten wurde, weist auf sein offenbar beachtliches musikalisches Wissen und Können hin. Seinen Biographen Albrecht Ganse⁹ und Jürgen Brandhorst¹⁰ zufolge war er als Komponist ein solider Kenner der musikalischen Formen und Stile seiner Zeit, wobei anzumerken ist, dass sich diese Einschätzung auf ein erhaltenes Œuvre von lediglich einem geistlichen Konzert, einer Motette und zwei Begräbnismusiken sowie 15 eher schlicht gehaltenen Tricinen bezieht und daher deutlich erkennbar apologetisch gefärbt ist. Bis auf die Begräbnismusiken sind die Kompositionen im *Seminarium modulatariae vocalis* (vgl. die folgende Zusammenstellung) enthalten¹¹. Von Gibels enormer Bildung zeugen vor allem seine seit 1645 erschienenen musikalischen Lehrbücher und Abhandlungen zu musiktheoretischen Fragestellungen:

– *Seminarium Modulatariae Vocalis, Das ist: Ein Pflantzgarten der Singkunst, In welchem deroselben erst anfahende Schüler gantz leicht und vortheilhaftig können erzogen, und fürs erst gleichsamb auff die Beine gebracht werden, dessen Methodus in vorgeheffter Praefation ordentlich beschrieben, Für alle vier Menschen-Stimmen und Sänger also zugerichtet und publiciret durch Ottonem Gibelium, Celle 1645*

– *Compendium modulatariae, Jena/ Bremen 1651*¹²

– *Otonis Gibelii Seminarium Modulatariae Vocalis, Das ist: Ein Pflantzgarten der Singkunst: Welcher in sich begreiffet etliche Tirocinia, oder Lehr-Gesänglein, darin die erst anfahende Schüler gantz leicht vnd vortheilhaftig können erzogen, vnd für erst gleichsamb auff die Beine gebracht werden, nach der Lehrart, so in der Vorrede an den Leser beschrieben; Für alle Vier Menschen-Stimmen also zugerichtet, Insonderheit aber für Discantisten und Altisten; jetzo von neuem wieder übersehen, vnd auff unterschiedliche Weise verbessert, Bremen 1657*

– *Otonis Gibelii Seminarium Modulatariae Vocalis, Das ist: PflantzGarten der SingeKunst: Dessen erster Theil in sich begreiffet etliche Tirocinia, oder Lehr-Gesänglein [...]; In dem andern Theil aber sind verfasst die fürnehmste Praecepta und Regeln, welche im Anfange bey dem Singen zu wissen von nöhten. Von neuem wieder übersehen, und auff unterschiedliche weise verbessert, Rinteln 1658*

– *Kurtzer, jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus: Darin gehandelt wird von der Musicalischen Syllabication, oder (wie man gemeiniglich redet) von der Solmisation; wann, von wem, vnd zu was Ende dieselbe erfunden: imgleichen wie mancherley Art man davon hate: dann auch, ob diejenige mit den Sechs Vocibus Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La zu behalten, oder zu verbessern, oder, so wohl die, als alle andere alte vnd neue neue Voces in gesampt, ganz vnd gar abzuschaffen, vnd an dero stat die Claves selbst zu solchem Syllabiciren zu gebrauchen: für diejenigen, so mit Vnterweisung der Jugend im Singen umbgehen, zu wohl-*

8 Johann Mattheson, Art. *Gibelius*, in: ders., *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, S. 90 f.

9 Vgl. Albrecht Ganse, *Der Cantor Otto Gibelius (1612–1682): sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner Schriften zur Schulgesangsmethodik*, Leipzig 1934, S. 68.

10 Vgl. Jürgen Brandhorst, *Musikgeschichte der Stadt Minden. Studien zur städtischen Musikkultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1991, S. 128.

11 Das geistliche Konzert und die Motette sind nur in der Auflage von 1645 enthalten. Die Tricinen finden sich in allen Auflagen, jedoch teilweise so stark bearbeitet, dass die Grenze zu einer neuen Komposition berührt ist.

12 Als Erstauflage offenbar nicht erhalten; wieder abgedruckt in: *Seminarium*, Rinteln 1658.

meinender Nachricht aufgesetzt von Ottone Gibelio, Directore Musices und Cantor der Schul zu Minden, Bremen 1659

– *Ottonis Gibelii, Femariâ-Holsati, Introductio Musicae Theoreticae Didacticae, in quâ Praecipua ejus Principia, cum primis vero Mathematica, in gratiam omnium Φιλομούσων ad veram Scientiarum methodum concinnata, summâ pariter perspicuitate ac brevitate proponuntur; nec tantum ad Monochordum, sed alia quoq[ue]; hodie usitatiora & nobiliora Instrumenta, tum secundum veterem tum novam Musices rationem, accuratè applicatur. Pars Generalis Πᾶς τῶν Θείων Μαθημάτων ἀμελέτητος Μουσικὸς εἰσίτω,* Bremen 1660

– *Propositiones Mathematico-Musicae, Das ist: Etliche fürnehme und gar nützliche Musicalische Aufgaben, auß der MATHESI demonstriret, und nach Beschaffenheit in beygefügeten Kupfferstücken künstlich repraesentiret und für Augen gestellet, Allen wahren Music-Liebhabern zum besten aufgesetzt und an Tag gegeben von Ottone Gibelio, Minden 1666*

Eine Antwort auf die Frage nach Gibels fachwissenschaftlichen Quellen gibt der im Druck erschienene Nachruf des Mindener Rektors¹³. Prägend war demnach für den jungen Gibel der Unterricht bei Heinrich Grimm, der seit 1631 das Kantorat in Braunschweig innehatte und seinen Schülern die Auffassungen seines Lehrers Michael Praetorius vermittelte. Darüber hinaus fußte Grimms Unterricht auf den *Exercitationes* des Sethus Calvisius¹⁴ und den *Plejades* des Heinrich Baryphonus. Beide Autoren zitierte Gibel später¹⁵ in seinen Schriften. Als weitere theoretische Autoritäten werden in den *Memoria*, wie die folgenden Verse zeigen, neben Calvisius und Praetorius noch Marcus Meibom, Gioseffo Zarlino und ein »Heckerus«¹⁶ genannt:

Quicquid Meibomii* collectum est ordine, quicquid *Marti [sic!]
Docta manus Veneto Zarlini scripserat orbi,
Inventum quodcunque Tuo, Praetori, recessu,
Quicquid Calvisius docuit fatis que retexit
Heckerus celebris; se pectore condidit uno
Saepéque collectis surrexit fortius ausis.¹⁷

13 Bertram Oldekop, *Memoria Viri Clarissimi Humanissimi[ue] Dn. Ottonis Gibelii de Schola Mindensium Senatoris hactenus meriti Cantoris & Directoris Chori Musici scientissimi*, o. O. [Minden] 1682. Diese auch für die Biographie Gibels wesentliche Quelle ist in den bisherigen Arbeiten über ihn nicht berücksichtigt worden.

14 Gibel (wie Anm. 3), S. 27.

15 Vgl. Ganse (wie Anm. 9), S. 13.

16 Es dürfte sich dabei um den Astronomen Johann Hecker (1625–1675) handeln; vgl. dazu Tadeusz Przykowski, Art. *Hecker, Johannes*, in: NDB 8 (1969), S. 182. Gibels Neigung zur Arithmetik lässt vermuten, dass für ihn die Musik implizit noch zum Quadrivium der septem artes liberales zählte und somit auch Geometrie und die von Hecker vertretene Astronomie in seinem Forschungsinteresse lagen. Vgl. dazu Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. 2: Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 392.

17 Was auch immer Marcus Meibom gesammelt und geordnet, was auch immer die gelehrte Hand des Venezianers Zarlino von der Welt geschrieben hat, Wo auch immer er auf Dich, Praetorius, zurückgegangen ist, Was auch immer Calvisius gelehrt und entdeckt hat der berühmte Hecker; das hat er sich im Herzen begründet und oftmals besser geglückte Sammlungen herausgebracht.

Neben Calvisius und Baryphonus wird auch Praetorius von Gibel an prominenter Stelle zitiert – und zwar im Schlussabschnitt der *Propositiones*: Wie erwähnt stellt Gibel dort die Frage, ob das von ihm bevorzugte System einer 14-stufigen Oktave um weitere Stufen zu ergänzen sei. Nach dem Hinweis auf das bei Zarlino mitgeteilte 19-stufige *Clavicymbalum universale seu perfectum*¹⁸ – dessen etwas ältere Erwähnung bei Nicola Vicentino ist Gibel offenbar unbekannt geblieben¹⁹ – zitiert Gibel eine Stelle aus Praetorius' *De Organographia*, wo Praetorius ein Cembalo mit 19-stufiger Oktave beschreibt, das er in Prag bei Carl Luython gesehen und das sein großes Interesse erregt hat²⁰.

Nachdem Gibel die Notwendigkeit der 19-stufigen Oktavteilung verneint hat, stützt er seinen Standpunkt mit dem Schütz-Brief, in welchem der Kursächsische Hofkapellmeister seine Anerkennung für das System zum Ausdruck bringt. Dieses Zitat findet sich, wie erwähnt, am Schluss der *Propositiones*²¹ und erhält in dieser Position besonderes Gewicht. Gibel verwendet Schütz' Worte gleichsam als Fazit für seine eigene Argumentation und stilisiert ihn auf diese Weise zum Bewahrer musikalischer Traditionen.

Diesem Zitat geht eine hohe Anzahl weiterer Referenzen voraus. Als erste nennt Gibel am Ende des ersten Abschnittes Euklid²², und zwar im Zusammenhang mit seiner Anleitung zur Darstellung von Tonverhältnissen mit Hilfe geometrischer Konstruktionen. Die Angabe einer genauen Textgrundlage erfolgt nicht; es lässt sich mutmaßen, dass es sich bei der Quelle um die ersten sechs Bücher der *Elementa*²³ handelt.

Eine Vielzahl von Zitaten und Bezügen findet sich im zweiten Abschnitt, in dem Gibel ausführlich die Einteilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen behandelt und deren Veränderungen im Laufe der historischen Entwicklung aufzeigt. Dabei legt er den Fokus auf die sich verändernde Zuordnung von Terzen und Sexten: So charakterisierten die Pythagoreer auf der Grundlage mathematisch berechenbarer Intervallverhältnisse Terzen und Sexten als dissonant. In diesem Zusammenhang zitiert Gibel Euklids *Introductione Harmonicâ* und außerdem Boëthius' *De institutione musica*²⁴. Anschließend beschreibt Gibel die Neuordnung von Terzen und Sexten unter zunehmender Berücksichtigung des Hörempfindens neben der mathematischen Berechnung. Dabei bezieht er sich auf Jacobus Faber Stapulensis, der in seinen *Elementa musicalia* den Terzen zwar Wohlklang zubillige, sie aber noch nicht als konsonante Intervalle anerkenne²⁵. Die Charakterisierung von Terzen und Sexten als konsonante Intervalle erfolge, wie Gibel beschreibt, bei Glarean, der schließlich dem Hörempfinden den Vorrang vor den mathematischen Berechnungen gab, und auch bei Zarlino. Später verfolgt Gibel die Frage, warum die natürliche Stimmung bei hinreichend großem Ambitus deutlich vernehmbare Dissonanzverhältnisse entstehen lässt, und verweist zur Begründung auf mathematische Erklärungen in seiner eigenen Ab-

18 Gibel (wie Anm. 3), S. 36.

19 Nicola Vicentino, *Lantica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento*, Rom 1555, f. 104^r.

20 Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici [...] Tomus Secundus De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 63–66. Vgl. Franz Josef Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1991 (= Veröffentlich. der Orgelwiss. Forschungsstelle im Musikwiss. Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 16), S. 384.

21 Vgl. Anm. 3.

22 Gibel (wie Anm. 3), S. 12; dazu auch Braun (wie Anm. 16), S. 392.

23 Z. B. *Euclidis Sex Primi Elementorum Geometricorum Libri*, Graz 1636. Die *Elementa* waren im 17. Jahrhundert in zahlreichen Druckausgaben in lateinischer Übersetzung verfügbar.

24 Gibel (wie Anm. 3), S. 14.

25 Ebd., S. 15 u. 17f.

handlung *Introductione Musicae Theoreticae Didacticae*²⁶. Gibel ordnet sich damit in eine Chronologie mit allen vorher genannten Autoritäten und Texten ein.

Im dritten Abschnitt schildert Gibel Grundlegendes zur Harmonik der altgriechischen Musik. Er verweist auf Pythagoras, Timotheos von Milet und den sagenhaften Olympos²⁷ als Urheber je eines der drei antiken Tongeschlechter. Im Hinblick auf die Lebensdaten des Olympos beruft er sich vorsichtshalber auf Angaben von Calvisius, wobei sich bezüglich der Textgrundlage wiederum nur mutmaßen lässt: Sehr wahrscheinlich handelt es sich um das erstmals 1620 gedruckte, mehrfach neu aufgelegte *Opus chronologicum ex auctoritate s[anctae] scripturae ad motum luminarium coelestium contextum*.

Das Zitieren von Autoritäten belegt Gibels Bemühen um historische Genauigkeit. Darüber hinaus dient das Aufzeigen von Expertenwissen dem Nachweis der eigenen Gelehrsamkeit. Gerade Verweise auf italienische Musiktheoretiker wie Zarlino sind in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mehr als selbstverständlich zu betrachten²⁸ und zeugen von Gibels enormer Bildung ebenso wie von seiner konservativen Grundhaltung. Allerdings müssen die Bezüge auf Autoritäten hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit hinterfragt werden, da Gibel nicht immer wörtlich zitiert und auch häufig auf die Angabe einer genauen Textgrundlage verzichtet. Ebenso fraglich ist die Authentizität des Schütz-Zitates, da für eine schriftliche Korrespondenz zwischen Gibel und Schütz bislang keine weiteren Referenzen nachweisbar sind und die nur knappe Textstelle auch keine zuverlässige Einschätzung des Verhältnisses zwischen Schütz und Gibel zulässt.

*

Bevor Gibel in der ersten Aufgabe, »eine Chor-Pfeiffe auff allerley Ton anzurichten, und auß Mathematischem Grunde durch alle Claves richtig abzuthellen«, auf die Konstruktion der Stimmpfeife in mittel-töniger Temperatur eingeht, erläutert er die Abteilung einzelner Töne nach pythagoreischer Stimmpraxis. Dazu werden auf einer Linie die jeweiligen Stimmungsverhältnisse bestimmt und auf den Stimmstock der Pfeife übertragen. Soweit erkennbar, nimmt er zur Bestimmung dieser Verhältnisse erstmalig in einer musiktheoretischen Schrift die Strahlensätze nach Euklidischem Muster zur Hilfe und konstruiert zu der Ausgangslinie fünf Parallellinien (vgl. Abbildung 1). Wird nun von dem Punkt F (rechts oben) eine Diagonale zu einem der Anfangspunkte der Parallelen gezogen, ergibt der Schnittpunkt von Diagonale und Parallele das gesuchte Verhältnis. So entsteht beispielweise das Verhältnis $\frac{3}{4}$ durch den Schnittpunkt der Diagonalen von F zu Punkt 4 mit der dritten Parallellinie.

Gibel fährt mit der Skaleneinteilung der Chorpfeife in mittel-töniger Temperatur fort. Dabei geht er wie folgt vor: Zunächst verdoppelt er die zur vorangegangenen Konstruktion verwendete Ausgangslinie, trägt hierauf die reinen Töne e' und e' ab und zeichnet zehn Parallellinien. Um den Punkt M herum links auf der oberen nicht nummerierten Linie beginnt er nun das Komma zu konstruieren. Dazu bestimmt er bei $\frac{1}{9}$ der Strecke KM den Punkt P – sämtlich auf der oberen Linie – und teilt die Strecke PM wiederum in neun Teile, wovon er die achte Neunteilung Q nennt. Es ergibt sich die Strecke PM mit dem Verhältnis $\frac{8}{9}$ als großem und die Strecke PQ mit dem Verhältnis $\frac{9}{10}$ als kleinem Ganzton. Dabei stellen die Strecken MQ und SM jeweils das syntonische Komma mit dem Verhältnis $\frac{80}{81}$ dar. Diese Strecken finden ihren Gebrauch in der Konstruktion solcher Töne, die in der mittel-tönigen Stimmung verringert

26 Ebd., S. 19; vgl. die Zusammenstellung von Gibels Schriften oben S. 121 f.

27 Ebd., S. 27.

28 So sinngemäß auch bei Braun (wie Anm. 16), S. 307.

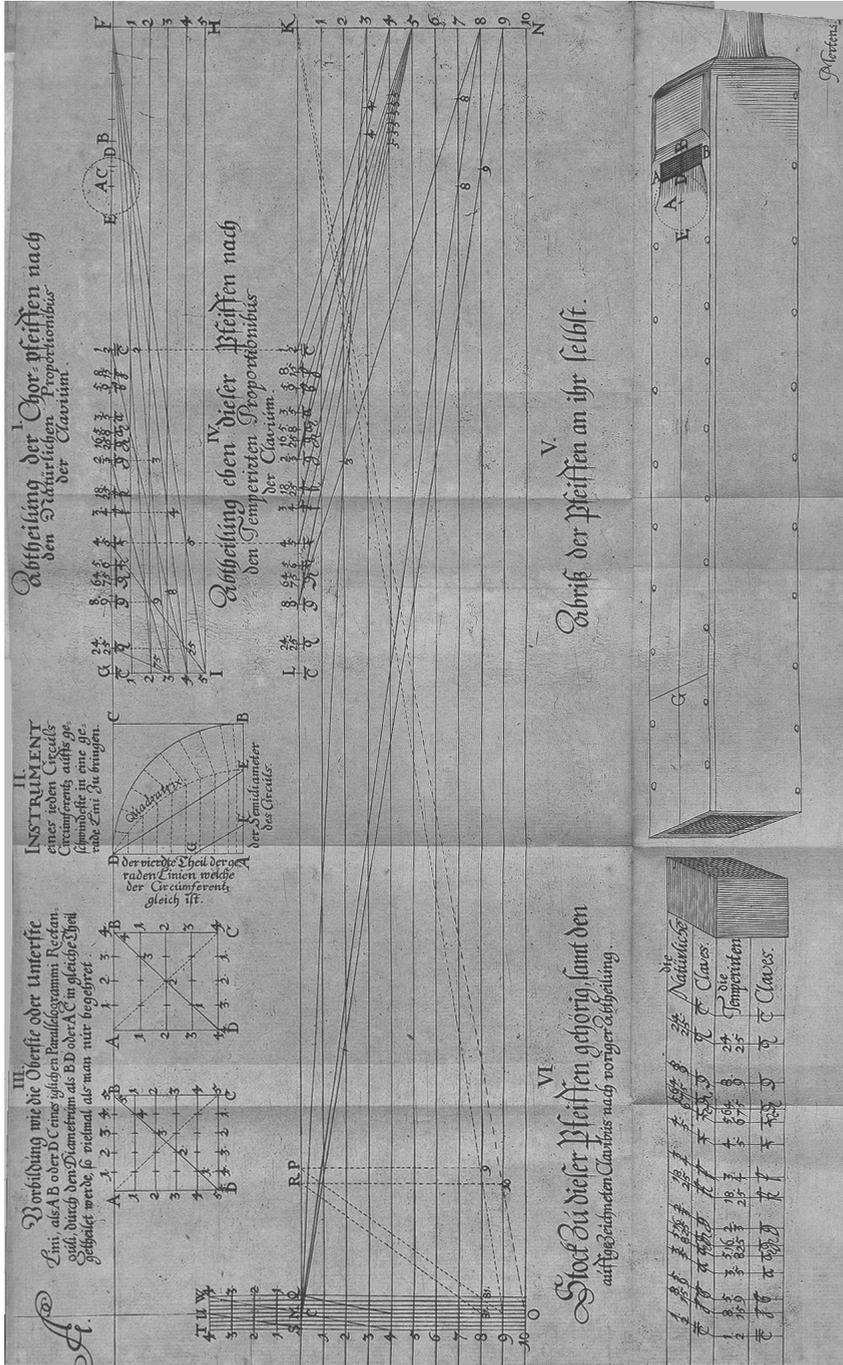


Abbildung 1: Gibel, Propositiones, Vorsatz.

oder erhöht werden. Da diese Töne nie um ein ganzes Komma, sondern um ein viertel oder ein halbes Komma verändert werden, unterteilt Gibel die Komma-Strecken SM und MQ noch in vier Teile.

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen werden nun die einzelnen Töne konstruiert. Er beginnt mit d' , dem ein halbes Komma genommen wird. Die Konstruktion dieses Tons beginnt er auf der Hälfte der Strecke MS und misst von hier zum Punkt K und setzt nach $\frac{4}{9}$ der Strecke das d' . Dem f' wird ein viertel Komma hinzugefügt, weswegen die Konstruktion dieses Tons von K bis zu dem dritten Viertel der Strecke QM vorgenommen wird. In ähnlicher Weise wird das g' bestimmt, dem ein viertel Komma genommen wird. Das a' und b' sollen eine reine Terz von f' und g' entfernt sein. Zusammenfassend ergeben sich also:

- d' – $\frac{1}{2}$ Komma
- f' + $\frac{1}{4}$ Komma
- g' – $\frac{1}{4}$ Komma
- a' Reine große Terz zu f'
- b' Reine große Terz zu g'

Die unterschiedlichen Kommaverteilungen resultieren aus der Stimmungsreihenfolge: Von c' ausgehend wird eine um ein viertel Komma zu kleine Quinte zum g' gestimmt. Fährt man mit dem d'' fort, wird diese Quinte um ein weiteres viertel Komma zu klein gestimmt, so dass ein halbes Komma Unterschied zum c'' besteht. Würde man das f' als Quinte abwärts zum c'' stimmen, müsste sie ebenfalls ein viertel Komma zu klein sein. In Gibels Stimmungsfolge wird das f' jedoch als Quarte von c' aufwärts und somit ein viertel Komma zu groß gestimmt.

Abschließend bestimmt Gibel die nicht leitereigenen Töne dis' und gis' und die enharmonisch vertauschten Töne es' und as' . Die hier angegebenen Verhältnisse sind in verschiedenen Rechenoperationen im Verhältnis zum c' benannt: Das dis' zum Beispiel wird im Unterschied zum es' (reine kleine Terz über c') als große Terz über b errechnet. Da aber das b als reine Terz $\frac{4}{5}$ über einer um ein viertel Komma zu kleinen Quinte zu bestimmen wäre, geht Gibel einen anderen Weg: Er synthetisiert das Intervall $b-es'$ als Zusammenstellung von reiner kleiner Terz $c'-es'$ und kleinem Halbton $b-c'$ mit der Proportion $\frac{24}{25}$ und berechnet daran die Diesis $\frac{125}{128}$ als Differenz zwischen verminderter Quarte und großer Terz. Die kleine Terz $5/6$, vermindert um die Diesis, ergibt dann die Proportion $\frac{64}{75}$. Insgesamt arbeitet er mit folgenden Proportionen:

- cis : $\frac{24}{25}$
- dis : $\frac{64}{75}$
- es : $\frac{5}{6}$
- fis : $\frac{12}{25}$
- gis : $\frac{16}{25}$
- as : $\frac{5}{8}$
- b : $\frac{5}{9}$

Die »zweite Aufgabe« in Gibels Schrift besteht nun darin, »Ein Clavir nach rechter Temperatur der Proportionum Musicarum auff's füglichsste in justen Accord oder gebührliche Zusammenstimmung zubringen«. Nach der theoretischen Herleitung der von ihm präferierten Temperatur gibt Gibel eine praktische Stimmanweisung: Die vier aufeinanderfolgenden Quinten $c'-g'$, $g'-d''$, $d''-a'$ und $a'-e''$ werden um je ein viertel syntonisches Komma verkleinert, so dass die resultierende Terz bzw. bei Gibel

die Dezime $c'-e''$ rein wird. Danach folgen die Einstimmungen des f' zum a' und des b' zum g' als reine Terzen. Das weitere Vorgehen beschreibt Gibel wie folgt:

Zu dem d' mache rein, unten das b , und oben das fis' . 2. zu dem a das cis' . 3. Zu dem h das dis' .
4. Zu dem g' das es' oder e' molle. 5. Zu dem e' das gis' . 6. Zu dem c' das as' oder a' molle.
Und hiernach werden alle Octaven gestimmt, gleich wie zuvor im weissen Clavir.²⁹

Das Ergebnis einer nach dieser Anweisung gelegten Stimmung ergibt reine Grobterzen und um ein viertel Komma verkleinerte Quinten, was exakt der sogenannten praetorianischen Mitteltönigkeit entspricht. Doch wenn man Gibel genau folgt, stellt man fest, dass er selbstverständlich die Töne *dis* und *es* sowie *gis* und *as* einstimmt. Er rechnet mit einer Klaviatur mit 14 Tönen, also gebrochenen Obertasten für die in der Mitteltönigkeit von der Wolfsquinte *as-es* bzw. *gis-dis* betroffenen Terzen *b-dis* und *c-as*. Die grundlegende Fähigkeit, Instrumente mit Subsemitonien zu spielen, aber auch die Selbstverständlichkeit im Umgang mit den gebrochenen Tasten wird Gibel bereits in Braunschweig bei Heinrich Grimm erlernt haben, wo es drei Instrumente des Orgelbauers Gottfried Fritzsche mit Subsemitonien gab³⁰. Später soll Gibel sogar ein Clavier mit 21 Tasten je Oktave besessen haben, wie Christoph Gottlieb Schröter in seiner Schrift *Der musicalischen Intervallen Anzahl und Sitz* erwähnt:

Wollte ich ferner alles erzählen, was mir von sogenannten verbesserten Klavieren zeitlebens zu Augen und zu Ohren gekommen, so würde ich meinen Zweck weit überschreiten: Derowegen will jetzt nur ein paar der merkwürdigsten mit wenig Worten berühren. Erstlich nemlich das sehr sauber ausgearbeitete Clavier von 21 Tasten in jeglicher Octave, welches der ehemalige gelehrte Cantor zu Minden in Westfalen, Otto Gibelius, und Johann Arnold Vockerodt, Cantor zu Hervorden, angegeben, und welches ich etliche Jahre unter meinen Händen gehabt; aber aus solchem nichts weiter erlernet als die Versicherung, daß ihm ebenfalls der circulierende Zusammenhang fehle.³¹

Im dritten Teil seiner Schrift fragt Gibel, ob eine Erweiterung der Klaviatur um zusätzliche Subsemitonien sinnvoll sei. Dies verneint er und empfiehlt die Transposition, um ein Musikstück auch auf dem »gewöhnlichen Clavir« spielen zu können. Als Kernstück seiner Argumentation dient dabei das Zitat aus Schütz' Brief. Zugegebenermaßen gibt dieser Textabschnitt deutlich mehr Interpretationsprobleme auf als alle anderen, doch scheinen hier die zentralen Punkte angesprochen zu werden, und zwar in dem in Klammern gesetzten Halbsatz »weil die heutigen Musici, nachdem sie im alten Fundament nichts zuendern wissen, fast das gantze Systema in frembde und ungewöhnliche Commata verrücken, [um] etwas neues damit herfürzubringen«³².

Zur Deutung dieses Zitats bieten sich zwei Ansätze an. Erstens: Schütz versteht das »alte Fundament« als Synonym für die praetorianische Mitteltönigkeit. Die »heutigen Musici« erfinden demnach neue Stimmungssysteme mit »frembde[n] und ungewöhnliche[n] Commata« in den Intervallen, um neue Möglichkeiten in der Komposition zu haben. In der Diskussion um die Gebräuchlichkeit der mittel-

29 Gibel (wie Anm. 3), S. 24.

30 Vgl. Ibo Ortgies, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*, Göteborg 2007, S. 161 f.

31 Abgedruckt in: Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek* 3, Leipzig 1752, S. 685–713, hier S. 710–711; vgl. auch Ganse (wie Anm. 9), S. 66 f. mit Anm. 1.

32 Gibel (wie Anm. 3), S. 40.

tönigen Stimmung im Orgelbau, wie sie bei Restaurierungen historischer Orgeln immer wieder aufkommt³³, wäre hier ein Argument für die frühzeitige Modifizierung der Mitteltönigkeit zu sehen. Doch neben Ibo Ortgies, der, zumindest im Orgelbau, einen deutlich längeren Gebrauch der Mitteltönigkeit nachzuweisen versucht³⁴, scheint auch der Begriff des »Fundaments« dieser Deutung entgegenzustehen.

Ein anderer Ansatz liegt daher näher, zumal Gibel auch die Transposition explizit erwähnt: Wenn »Fundament« als Synonym für Kompositionsregeln aufgefasst wird, so spricht Schütz von Musikern, die über die alten Grenzen hinaus in neue Tonarten, neue Modulationen, eben »frembde und ungewöhnliche Commata« vorstoßen – und zwei konservative Musiker wehren sich dagegen: Gibel und Schütz.

Abschließend stellt sich die Frage nach der »neuen Invention«, die Schütz Gibel attestiert. Doch Gibel strebte wohl weitaus eher nach dem genauen Gegenteil: einer Verteidigung der alten Regeln, der alten Stimmung und der alten Komponisten. Hätte er sonst den zum Zeitpunkt der Drucklegung der *Propositiones* bereits 81-jährigen Schütz als Gewährsmann herangezogen?

33 Vgl. u. a. Jürgen Ahrend, *Die Restaurierung der Arp Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg*, in: Heimo Reinitzer (Hrsg.), *Die Arp Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Hamburg 1995, S. 127–265, hier S. 227–229.

34 Ortgies (wie Anm. 30), S. 112–114, 180–186.