
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Drittes Forschungsseminar der ISME vom 5. bis 12. Juli 1972 in Gummersbach von Helga Ettl, Hamburg und Paul Michel, Weimar

Vom 5. bis 12. Juli 1972 fand in der Theodor Heuss-Akademie in Gummersbach das 3. Forschungsseminar der INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKERZIEHUNG (ISME) statt. Es wurde von der Forschungskommission der ISME veranstaltet und von deren Leitungsmitglied, Professor Dr. Kurt-Erich EICKE (Staatl. Hochschule für Musik, Köln) mit Unterstützung des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft und des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen vorbereitet.

Die Tatsache, daß das ISME-Seminar unmittelbar vor der X. ISME-Konferenz in Tunis stattfand, begünstigte die Teilnahme von 33 Forschern aus Kanada, den USA, aus Japan, Neuseeland, Australien, Bulgarien, Dänemark, England, Schweden, Ungarn, den Niederlanden, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik. Es war das bisher umfassendste Seminar mit der größten internationalen Beteiligung.

Die große Resonanz ist vor allem auf die Themenstellung des Forschungsseminars zurückzuführen, die sich auf zwei Problemkreise bezog, und zwar einmal auf *Forschungen über die Musikerziehung von Kindern im frühen Lebensalter* und zum anderen auf *Curriculum-Forschung*. Zu beiden Themenkomplexen hatten die Seminarteilnehmer kurzgefaßte Berichte eigener Forschungsergebnisse oder über die der von ihnen vertretenen Institute eingereicht, die – vorher allen Teilnehmern zugesandt – die Arbeitsgrundlage der Seminarsitzungen bildeten. Die Diskussionen zu beiden Problemkreisen wurden durch Grundsatzreferate eingeleitet.

In einem Referat zum Thema *Forschungen über die Musikerziehung bei sehr jungen Kindern* zeigte Rupert THACKRAY von der Universität Reading (England) auf, daß die Musikerziehung im frühen Lebensalter grundsätzliche Bedeutung sowohl für die allgemein-musikalische Entwicklung aller Kinder als auch im besonderen für die Entwicklung musikalischer Hochbegabungen hat. Aufgewiesen wurden vor allem Probleme wie Vorschulerziehung und soziale Umwelt, sprachliche Stimuli durch Begriffsübermittlung, die Wechselwirkung verschiedener musikalischer Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kenntnisse, die Entwicklung des Hörens, Singens und des rhythmischen Empfindens, die schöpferischen Kräfte des Kindes im Rahmen seiner musikalischen Entwicklung. Thackray widmete den bestimmenden Einflüssen des sozialen Umfeldes, den von ihnen vermittelten Haltungen und Einstellungen zur Musik und den Massenmedien besondere Aufmerksamkeit. Am Schluß seines Referates stellte Thackray einen 20 Punkte umfassenden Problemspiegel zusammen, dessen Aufarbeitung sich die musikpädagogische Forschung zuwenden sollte. Die 20 Punkte umreißen den Bereich der forschungsmäßigen Begründung, der Erziehungs- und Bildungsziele musikalischer Früherziehung, der Aufstellung einer Rangskala musikalischer Fähigkeiten und deren Zuordnung zu Entwicklungsstadien bis hin zu Detailfragen wie der Herausbildung der Singefertigkeiten, des Notenlesens usw.

Die Ausführungen und Diskussionen zum zweiten Thema des Forschungsseminars *Curriculumforschung im Fache Musik* wurden durch ein detailliertes Referat von Kurt-Erich EICKE *Zur Problematik von Lernzielbestimmung und Leistungsermittlung* eingeleitet. Er entfaltete unter Berufung auf einschlägige Arbeiten von Helga Ettl das Kategorialesystem des „Sozialfeldes Musik“ in seiner Bedeutung für die Lernzielbestimmung und Inhaltsauswahl und führte den Zuhörerkreis an überzeugenden Beispielen in die Interdependenzen und Interaktionen ein, die zu viel-

fältigen Variationsmöglichkeiten und Kombinationen der Zielsetzungen und der Stoffgestaltung führen können, wenn der Unterricht von Problemen ausgeht und lebensoffene, flexible und sachverständige Verhaltensweisen zugleich aufbauen will. Für den theoretisch zu leistenden Übergang vom operational definierten Lernziel zu den Lernbedingungen verwies Eicke auf die Lern-typen Gagnés, die den Komplexitätsgrad der Lernleistung ebenso festlegen wie die Taxonomien von Bloom, Krathwohl und Simpson für die Bereiche kognitiven, affektiven und psychomotorischen Lernens. Im praktischen Teil des Vortrags zeigte Eicke an seiner Erprobungssequenz „Mexico“ Möglichkeiten der Lernzielbestimmung im Bereich der musikalischen Analyse, des Musikvergleichs und der sozial-anthropologischen und historisch-politischen Bezüge von Musik.

Während das Plenum und die Arbeitsgruppen mit dem Thema *Musikalische Früherziehung* sich in ihrer Diskussion einem begrenzten Ausschnitt der musikpädagogischen Forschung zuwenden konnten, hatte die Arbeitsgruppe *Curriculumforschung* vom Thema her das gesamte Spektrum des Problemerkatalogs der musikpädagogischen Forschung überhaupt zu bedenken und zusätzlich das breite Angebot der Methoden der Unterrichtsforschung; denn Theorie und Unterrichtssequenzen jedes Curriculums – dies wurde von Referenten und allen Seminarteilnehmern vorrangig diskutiert – müssen sich in der praktischen Erprobung bewähren, und diese Bewährung muß durch Leistungs- und Interaktionskontrollen belegt werden können.

An die Referate schlossen sich lebhafteste und intensive Diskussionen an. Der Gesamtbericht wird 1973 im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erscheinen.

Das Direktorium der ISME hat auf seiner Sitzung vom 19. Juli 1972 in Tunis Kurt-Erich Eicke als Nachfolger Arnold Bentleys mit der Leitung der Forschungskommission der ISME beauftragt. Weitere Mitglieder der Kommission sind Bentley (England), Doreen Bridges (Australien) und Robert Petzold (USA).

23. Internationales Heinrich Schütz-Fest in Kassel und Marburg, verbunden mit den Kasseler Musiktagen, vom 30. September bis 4. Oktober 1972

von Joachim Stalman, Hannover

Aus Anlaß des 300. Todesjahres Heinrich Schützens verbanden sich die Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft und der Internationale Arbeitskreis für Musik zu einem gemeinsamen Musikfest in Kassel/Marburg. Dies lag um so näher, als beide ihren Sitz in Kassel-Wilhelmshöhe haben, die Heinrich Schütz-Gesellschaft sich auch früher nicht auf eine ausschließliche Schütz-Pflege beschränkte, der Arbeitskreis wiederum von jeher auch geistlicher Musik aufgeschlossen ist und endlich Musiktage in Kassel und Marburg für ein Gedenken an Heinrich Schütz auch biographisch zu motivieren sind (Marburg war durch eine Tagesexkursion mit Konzerten in der Lutherischen Pfarrkirche und mit einem Empfang und Essen beim Oberbürgermeister einbezogen).

Ein reichhaltiges Programm mit Konzerten, Vorträgen, Gottesdiensten und Ausstellungen bestimmte die Tage. Die Musik des Jubilars wurde bewußt in den Kontext abendländischer Musikgeschichte von etwa 1550 bis 1972 hineingestellt – nur das 18. Jahrhundert war völlig abwesend (Zufall?). Aus der Fülle der Veranstaltungen sei nur wenig hervorgehoben. So gab es eine glanzvolle Aufführung von Monteverdi's *Orfeo* unter Leitung von Ulrich SEIBERT und von Verdi's *Quattro Pezzi Sacri* mit dem Süddeutschen Madrigalchor unter Wolfgang GÖNNENWEIN.

Insbesondere die Neue Musik spielte eine bedeutende Rolle. Theodore ANTONIOU, Schüler von Günter Bialas, hatte für das Eröffnungskonzert eine Auftragskomposition geschrieben. Sie verwendet sieben Fragmente aus der Schütz-Motette „*Verleih uns Frieden*“ aus der *Geistlichen Chormusik* von 1648 in durchaus modernem Kontext: Das textliche und musikalische Material wird durch serielle Techniken, Flüstern, Mehrsprachigkeit, Auflösung in kleinste Einheiten auseinandergenommen, gedeutet und neu geordnet. Der Gedanke der Völkerverständigung kommt insbesondere am Schluß durch das symbolisierende Aufeinander-Zugehen der drei Chöre zum Ausdruck: des Niederländischen Vokalensembles, der Prager Madrigalisten und der Spandauer Kantorei. – Aus einem Psalmkonzert Klaus Martin ZIEGLER'S mit seiner Kantorei verdient besondere Erwähnung der 21. (22.) Psalm des in der DDR lebenden Komponisten Christfried Schmidt, eine Vertonung der aktualisierenden Neufassung aus Ernesto Cardenal's „*Gebeten hinter Stacheldraht*“. – Auch das Niederländische Vokalensemble musizierte in seinem Marburger Konzert interessante Beispiele neuer geistlicher Musik.

Zwei Vorträge markierten den gegenwärtigen Stand der Auseinandersetzung mit Heinrich Schütz. Thrasyboulos GEORGIADES hielt die Gedenkrede zum 300. Todestag. Die eigenartige Geschichte der Wirkung des Schütz'schen Lebenswerkes zeige, daß es sich hier um eine ungewöhnliche Art von Kunst handelt. Ein Vergleich von Monteverdi und Schütz kann das verdeutlichen: „*Monteverdi ist ein Gefangener der Kunst, Schütz ein Gefangener des Wortes.*“ Georgiades definiert seine Musik als gottesdienstliches Sprechen, das Musik verwendet. Schütz entdeckt die Prosa als Inbegriff und Majestät der Sprache. Inhaltliche Ausdeutung, religiöses Bekennen und künstlerische Gestaltung sind ihm zwar wichtig, aber gegenüber dem primären Wesen von Prosa als reiner Mitteilung, wie sie sich im Bibelwort verwirklicht, doch sekundär. Bibelwort und christlicher Glaube sind von Haus aus, im Gegensatz etwa zur griechischen Religion, unkünstlerisch. Tritt die Musik in ihren Dienst, ohne sich zur Herrscherin aufzuschwingen, ohne sich aber auch zur Sklavin zu entäußern, so kommt es zu einer fruchtbaren Spannung zwischen musikalischem und sprachlichem Geschehen. Indem Schütz dieses Spannungsverhältnis durchhielt, wurde er einerseits zum Wegbereiter einer ihrer eigenen Bedeutung bewußten deutschen Musik, andererseits zu einem Pionier in der Entdeckung des Sprachsinnes noch vor der deutschen Dichtung.

Auch der zweite Vortrag von Otto BRODDE über *Heinrich Schütz heute* ging aus von der zentralen Bedeutung der Sprache für Heinrich Schütz. Seine Musik sei „schön“ im Sinne von „ausdrucksmächtig“ (Paul Tillich). Die Bedeutung des Wortes wird repräsentiert im Erklingen und dabei vom Zuhörer aufgenommen nicht nur auf dem Wege rationalen Ergreifens, sondern auch auf dem meditativen Begreifens. Als aktualisierte Meditation wird Schützens Musik zum gegenwärtigen Wort, und das exemplarisch auch für unsere Zeit. Dazu muß freilich die spontane Aktion als integrales Moment Schütz'scher Musik neu entdeckt und in der Aufführungspraxis verwirklicht werden. Die „historische“ Aufführungspraxis ist Heinrich Schütz gerade nicht angemessen. Zur Begründung dieser These bezog sich Brodde auf Schütz'ens Vorreden zu seinen Werken. Als Generalregel formulierte er: „*Das Fixierte respektieren, das nicht Fixierte schöpferisch gestalten.*“ Dafür gab er praktische Beispiele, die die universelle Verwendbarkeit Schütz'scher Kompositionen mit den unterschiedlichsten Mitteln und auch unter einfachsten Verhältnissen belegen sollen. Der primären Intention zu einer aktuellen Aussage adäquat erachtet wurde auch eine sprachliche Revision von Textwendungen, die heute nicht mehr unmittelbar verständlich sind. Schütz selber habe gelegentlich Bibeltexte umgestaltet.

Im Zusammenhang mit dem Schützfest fand eine Ausstellung *Heinrich Schütz und seine Zeit* im Hessischen Landesmuseum statt, die mit Bildern, Briefen, Manuskripten und Instrumenten von Schütz und seiner Zeit Leben und Werk des Künstlers in seiner Epoche dokumentierten, deren unverminderte Anziehungskraft für unsere Gegenwart durch den regen Besuch und das hohe künstlerische Niveau der Aufführungen dieses Heinrich Schütz-Festes erneut belegt wurden.

Über die Herkunft der Musikalien mit der Signatur „C. d'Oetting“ in der Schloßmusikaliensammlung in Český Krumlov, ČSSR

von Jiří Zálaha, Český Krumlov

Auf dem ersten Blatt einiger hundert Musikalien, die sich im Staatsarchiv von Český Krumlov¹ befinden, bemerkt man ein angeklebtes Kennzeichen (eine Vignette), „C. d'Oetting“, das den Namen des Eigentümers angibt. Die Namensschilder sind rechteckig von der Größe 32 x 47 mm. Mit solchen Schildern sind Musikalien versehen, die, wie tausende andere Musikalien in der Sammlung, aus dem Besitz des Bischofs Ernst Schwarzenberg (1773-1821)² stammen. Er war Bruder der Fürsten Joseph von Schwarzenberg (gest. 1833) und Karl von Schwarzenberg, des berühmten Feldherrn in der Völkerschlacht bei Leipzig im Jahre 1813.

Über die Herkunft des oben erwähnten Namensschildes und daher auch über den Eigentümer jener Musikalien aus der Zeit, bevor sie ins Schwarzenbergische Eigentum gelangten, wußte man vorherhand nichts, denn die Archivreihen, welche darüber hätten Zeugnis ablegen können, existierten weder im Schwarzenbergischen Familienarchiv in Český Krumlov, noch in den Beständen Oettingen-Wallersteinscher Provenienz, die auf dem Schloß Harburg in der Deutschen Bundesrepublik aufbewahrt werden, – oder sie waren unbekannt. L. Schiedermairs gründlich gearbeitete Studie über die Oettingen-Wallersteinsche Hofkapelle³ erwähnt weder das Kennzeichen noch die Musikalien von Český Krumlov. Die Verwalter der genannten Sammlung haben bis in die jüngste Zeit jenes Eigentumszeichen der Mutter des besagten Bischofs, Maria Eleonore Schwarzenberg geb. Oettingen-Wallerstein (gest. 1797) zuerkannt, da ein solches Abhängigkeitsverhältnis, das für die Aufklärung der Herkunft des Zeichens von Bedeutung hätte sein können, den Verwaltern natürlich und klar erschienen war. Jedoch zeigt sich der Irrtum dieser Ansicht schon auf den ersten Blick, denn wäre es das Zeichen der Mutter des Bischofs, also einer Frau, dann könnte die Abkürzung nicht „C. d'Oetting“ lauten. Das „C.“ am Anfang der Abkürzung bedeutet „Comte“, also einen Begriff männlichen Geschlechtes. Als sich also auch diese Vermutung als unrichtig erwiesen hatte, mußte man weiterforschen.

Zur Aufklärung der ganzen Angelegenheit konnten nunmehr einige Umstände beitragen: Eine neue und folgerichtige Untersuchung der Archivmaterialien, eine Ermittlung des wenigstens ungefähren Jahres der Herausgabe der Musikalien und schließlich eine Analyse der Kompositionsdedikationen, die dem Oettingen-Wallersteinschen Geschlecht gewidmet worden waren.

Die Erforschung der Archivreihen führte wiederum nicht weiter. Obwohl sich im Schwarzenbergischen Familienarchiv ausreichende Materialien befinden, die einen Bezug zu dem verwandten Fürstengeschlecht von Oettingen-Wallerstein haben⁴, konnte in den ersten Phasen dieser neuen Forschung kein einziger gesicherter Anhaltspunkt gefunden werden. Auch die Ermittlungen in

1 Grundinformationen über die Musikaliensammlung in Český Krumlov habe ich in zwei Beiträgen veröffentlicht. *Díla českých skladatelů 18. a 19. století v českokrumlovské hudební sbírce* („Werke tschechischer Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts in der Böhmisches Krummauer Musikaliensammlung“), *Hudební věda* (Musikwissenschaft), Prag 1965, S. 310-318. *Drei unbekannt Autographe von Karl Stamitz in der Musikaliensammlung in Český Krumlov*, *Die Musikforschung*, Kassel 1966, S. 408-411.

2 Ernst von Schwarzenberg (1773-1821) widmete sich der geistlichen Laufbahn. Er war Kanonikus zu Salzburg, im Jahre 1818 wurde er in Raab (Győr), Ungarn, zum Bischof geweiht, er hatte großes Interesse für Musik. Musikalien, die aus seinem Nachlaß stammen, sind die Grundlage der Musikaliensammlung im Böhmisches Krummauer Staatsarchiv.

3 L. Schiedermair, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle*, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, IX. Jahrgang, 1907-1908, S. 83-130.

4 Staatsarchiv, Český Krumlov, Fonds des Schwarzenbergischen Familienarchivs, Signatur F. F. Oettingen, F. P. b. Johann Adolf II.

der fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek und in den Kunstsammlungen in Harburg, die auf Ersuchen des Verfassers dieses Beitrages freundlicherweise von Herrn Dr. Volcker von Volckamer⁵ durchgeführt wurden, klärten zwar nicht das ganze Rästel auf, trugen jedoch wesentlich zu seiner Lösung dadurch bei, daß eine gründliche Analyse der Tätigkeit und des Standes einiger Mitglieder des Oettingen-Wallersteinschen Geschlechtes die Forschung in Český Krumlov in die richtige Bahn lenkte, und so schließlich zum Erfolg führte.

Die erwähnten Bemühungen, das ungefähre Grenzzjahr der Musikalienausgabe zu ermitteln, die Suche nach Notizen und die Analyse der Dedikationen nahmen viel Zeit in Anspruch, denn es war notwendig, aus 6000 Musikalien, die die Böhmisches Krummauer Sammlung enthält, nur Stücke von Oettingenscher Provenienz herauszusuchen. Es war jedoch keine überflüssige Arbeit und ihre Ergebnisse haben Vermutungen bestätigt, von denen unten noch die Rede sein wird.

Der Ausgangspunkt der Ermittlungen gegenseitiger verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen den Angehörigen des Schwarzenbergischen Geschlechtes einerseits, und des Oettingen-Wallersteinschen Geschlechtes andererseits war die erwähnte Fürstin Maria Eleonore. Sie wurde im Jahre 1747 als Tochter des Grafen Oettingen-Oettingen und Oettingen-Wallerstein (gest. 1766) und Juliane Charlotte, geborener Gräfin von Oettingen-Baldern (gest. 1791) geboren. Ihre Geschwister waren Kraft Ernst (gest. 1802), ein später regierender Angehöriger des Geschlechtes, der im Jahre 1774 in den Fürstenstand erhoben wurde und die bekannte Hofkapelle besaß. Weiters Franz Ludwig (geb. 1749), Friedrich (gest. 1806), Philipp Karl (gest. 1826), Anton (geb. 1761) und Theresia Sophie (geb. 1751), vermählt mit dem Landgrafen Fürstenberg.

Man könnte also zu Recht annehmen, daß der Besitzer der Musikalien vor Ernst von Schwarzenberg einer der Brüder seiner Mutter, also ein Onkel von Ernst war. Erwägt man noch weitere Verwandtschaftsbeziehungen, müßte in das Verzeichnis der vermutlichen Musikalienbesitzer auch Franz Wilhelm Notger, Graf von Oettingen-Baldern einbezogen werden. Er starb im Jahre 1798 als letzter Angehöriger dieser Linie und war ein Onkel von Ernsts Mutter. Außerdem kannte er als Propst des Kölner Domes Ernst seit seiner Jugendzeit, denn Ernst war seit 1782, also schon als Knabe, Domizellar. Der Graf ließ seine Bücher, wie Volckamer im Jahre 1959 feststellte, mit eben dem Eigentumszeichen versehen, das man auf den untersuchten Musikalien finden kann. Die Herkunft der Musikalien von jenem Grafen wird aber durch folgende Umstände ausgeschlossen: Die Böhmisches Krummauer Musikalien wurden erst nach seinem Tode herausgegeben und keine einzige von ihnen war ihm gewidmet worden. Überdies stellte Dr. Volckamer fest, daß, im Sinne des gräflichen Testamentes, drei seiner Bediensteten die Musikalien geerbt hatten.

Weiterhin kam auch Fürst Kraft Ernst in Betracht. Eine Analyse der Musikalien zeigte allerdings, daß einige der Kompositionen erst nach seinem Tode herausgegeben worden waren. Volckamer machte außerdem auf weitere Tatbestände aufmerksam: Eine Annonce über den Verkauf von Musikalien aus dem Besitz der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle, die in Schiedermairs Werk auf Seite 84 angeführt ist (Anmerkung 6), betraf nach seiner Feststellung nicht den Musikalienverkauf aus fürstlichem Besitz, sondern aus dem Nachlaß eines fürstlichen Beamten. (Es schien, als habe Bischof Ernst, der übrigens seinen Namen von jenem Onkel hatte, bei dieser Gelegenheit die Musikalien gekauft.) Einige dieser Musikalien wurden aber für die fürstliche Kapelle gekauft. Weiters: Keine der Musikalien, die sich bis heute auf Schloß Harburg befinden, stammt aus der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle, sie sind auch mit keinem Namensschild oder Ex Libris versehen, wie die Musikalien von Český Krumlov. Daher kommt hier ebenfalls ein Zusammenhang zwischen den Musikalien in Harburg und jenen in Český Krumlov nicht in Betracht. Dies bestätigt auch der Umstand, daß die Initiale „C.“ nur als Abkürzung des Wortes „Comte“ angesehen werden kann. Nachdem Kraft Ernst schon im Jahre 1774 in den Fürstenstand erhoben worden war, was damals mit großem Energieaufwand verbunden war, muß die Verwendung eines Eigentumszeichens, das keinen höheren Titel vorsieht, ausgeschlossen werden.

Die Ermittlungen führten Volckamer auf die Spur einer weiteren Musikaliensammlung, und zwar der des zweiten Bruders der Fürstin Maria Eleonore, des Grafen Friedrich Karl, der als Kanonikus auf einer Reise im Jahre 1806 in Wien starb. Er hinterließ große Schulden und sein

⁵ Ich danke Herrn Dr. von Volckamer von Herzen für seine freundliche und tatkräftige Hilfe bei meiner Forschung.

Vermögen wurde im Jahre 1808 in Augsburg versteigert. Der Nachlaß von Wallerstein, worin sich auch die Musikaliensammlung, bewertet auf 169 Gulden und 32 Kreuzer, befand, wurde in die Auktion einbezogen. Diese merkwürdige Feststellung, die ebenfalls zur Aufklärung des Ursprungs der Böhmisches Krummauer Musikalien hätte führen können, konnte mangels schriftlicher Berichte nicht näher belegt werden. Außerdem wurde sie durch die letzte, doch wohl klare Feststellung des Verfassers dieses Beitrages, widerlegt.

Die Nachforschungen wurden für einige Zeit eingestellt. Als Besitzer des Kennzeichens kam ein anderer Bruder der Fürstin Maria Eleonore, Karl Philipp, in Betracht. Er war wohl der bekannteste Angehörige des Oettinger Geschlechtes und seit dem Jahre 1811 Verwalter des Familienvermögens des Schwarzenbergischen Primogeniturfideikommisses⁶. In seiner Biographie⁷ wird u. a. angeführt, er sei Besitzer einer großen Musikaliensammlung, die auf mehr als 10.000 Gulden eingeschätzt wurde, gewesen. Eine Verbindung zwischen der Sammlung und dem Schwarzenbergischen Geschlecht konnte jedoch nicht nachgewiesen werden. Einen gewissen Zusammenhang deutete nur eine einzige dedizierte Komposition in der Böhmisches Krummauer Sammlung an⁸.

Des Rätsels Lösung lag in der einfachen Erwägung, daß zu den mit dem Oettingen-Wallersteinschen Ex Libris versehenen Musikalien tatsächlich kein anderes Schwarzenbergisches Familienmitglied als Bischof Ernst Zutritt hatte, was man vorher nicht vorausgesetzt hatte und weshalb früher auch den Fürsten Joseph, seinen Bruder, in Betracht zog. Der Erwerb der Musikalien konnte anhand der Erscheinungsjahre vorerst auf ungefähr 1803 datiert werden. Er dürfte aber später während der nächsten fünf bis sechs Jahre realisiert worden sein. Ungefähr zur selben Zeit übersiedelte Graf Philipp Karl nach Wien. Ernst war zu jener Zeit in Salzburg und kam von Zeit zu Zeit mit seinem Onkel zusammen, um verschiedene finanzielle Verpflichtungen zu regeln, die der Graf gegenüber seiner verstorbenen Schwester und der Bischofsmutter hatte. Eine Untersuchung der Bücher der Schwarzenbergischen Zentralkasse ergab, daß am Anfang des 19. Jahrhunderts das Hauptbuch auf seinen letzten Blättern jedes Jahres die Konten der Brüder des Fürsten Joseph-Karl, Ernst und Friedrich enthielt. Das war die Spur, die zum Endziel führte, zur Feststellung nämlich, daß Bischof Ernst von Schwarzenberg die Musikalien mit der Etikette „C. d'Oetting“ von seinem Onkel Philipp Karl, Grafen von Oettingen-Wallerstein einige Jahre vor 1805 gekauft hatte. Das genaue Datum wird kaum mehr eruiert werden können, weil Höhe und Zeitpunkt der ersten Rate nicht ausfindig gemacht werden konnten. Die zweite Rate wurde am 13. März 1808 bezahlt. Für die geleisteten Teilzahlungen wurden keine Bestätigungen ausgegeben. Die Zahlungen wurden bloß ins Hauptbuch eingetragen. Abgesehen von der ersten Rate bezahlte Ernst für die Musikalien mehr als 2.000,- fl.

6 Philipp Karl, Graf von Oettingen-Wallerstein (geb. 8. Februar 1759 zu Wallerstein, gest. 16. Dezember 1826 zu Wien). Er war ursprünglich für die geistliche Laufbahn bestimmt. Als Knabe wurde er Domicellar zu Köln am Rhein. Als man jedoch seine ungewöhnliche Begabung erkannte, verließ er die beabsichtigte Laufbahn, um in Wien zu studieren. Nachdem er sein Studium beendet hatte, blieb er für einige Zeit im Ausland und wurde nach seiner Rückkehr zum kaiserlichen Hofrat ernannt. Kurz darauf wurde er zum Präsidenten des Reichskammergerichtes zu Wetzlar befördert, worauf er nach Wien als Vorsitzender des Reichshofrates berufen wurde. In dieser Würde erlebte er die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches und wurde an die Spitze des Obersten Gerichtshofes berufen. Er wurde mit dem Orden des Goldenen Fließes ausgezeichnet und später wurde er k. u. k. Staats- und Konferenzminister. Zuletzt wurde ihm der Rang des Obersten Hofmarschalls verliehen. Sein Biograph (Wurzbach, Biographisches Lexikon 21, Wien 1870, S. 27-29) erwähnt, daß der Graf infolge der Ereignisse nach der Französischen Revolution einen Teil seines Vermögens verloren hatte und in Schulden geraten war. Um zahlen zu können, mußte er auf so manches Pläsier verzichten, u. a. auf das Reiten und die Musik. Sein Problem löste er durch den Verkauf seiner Reitpferde und der reichhaltigen Musikaliensammlung. Er starb kinderlos. Es ist interessant, daß das ansonsten gut informierte Gothaische Jahrbuch (Gothaischer genealogischer Hof-Kalender) des Jahres 1826 ihn auf Seite 118 unter dem Namen Philipp Joseph Notger anführt.

7 Siehe zitierten Wurzbach in Anmerkung 6.

8 Staatsarchiv, Český Krumlov, Fonds der Musikaliensammlung, Sign. No. 2, K 28 (Enslin).

9 Staatsarchiv, Český Krumlov, Fonds der Schwarzenbergischen Zentralkasse, Hauptbuch: 1805, pag. 258

„13. März 1805 Sr. Exzellenz dem Grafen Philipp zu Oettingen und Wallerstein in die zweite

Aus der Ära des Grafen Philipp Karl sind im Schwarzenbergischen Familienarchiv verhältnismäßig viele Buchungsbelege erhalten geblieben. Sie gelangten dorthin durch Vermittlung des Oettingenschen Hofrates und Schwarzenbergischen Bauinspektors Krenmüller¹⁰, der die fürstlichen Finanzen verwaltete.

Hinsichtlich der Anzahl der Musikalien Oettingenscher Provenienz in der Musikaliensammlung in Český Krumlov geben folgende Zahlen einen ersten Einblick:

Opernarien, Duette und sonstige Opernteile und Kantaten	248 Stück
Lieder mit Klavierbegleitung	209 "
Chöre	8 "
Instrumentalsoli, Duette und Trios	25 "
Quartette und Quintette	173 "
Ouvertüren für Klavier – zweihändig	16 "
Klaviersonaten – zweihändig	52 "
Klavierkompositionen mit Begleitung eines anderen Instrumentes	201 "
Ouvertüren für Klavier – vierhändig	5 "
Klaviersonaten – vierhändig	41 "
Symphonien	4 "
zusammen	982 Stück

Unter den Tondichtern befinden sich Namen mehr oder weniger bekannter zeitgenössischer Meister. Man konnte 45 Verleger der gedruckten Musikalien feststellen¹¹.

Die Forschung nach der Herkunft der Oettingenschen Musikalien in Český Krumlov ist also abgeschlossen. Es bedurfte des Eifers dreier Generationen, um diese endgültig zu klären.

Rate für die Musikalien 500 fl."

1805, pag. 261

„27. Jänner 1806 Sr. Exzellenz dem H. Grafen Philipp zu Oettingen und Wallerstein 500 fl.“

1806, pag. 265

„2. Jänner 1807 Zahle Sr. Exzellenz dem Grafen Oettingen und Wallerstein für die musikalische Sammlung 500 fl.“

1808, pag. 257

„5. Feber 1808 Bezahlt an Se Exzellenz dem H. Philipp Grafen zu Oettingen und Wallerstein die letzte Rate für die Musikalien 500 fl.“

10 Siehe Anmerkung 4.

11 Es sind: Amon Heilbronn, André Offenbach, Artaria Wien, Bossler Darmstadt, Bouin Paris, Breitkopf Leipzig, Danner Karlsruhe, Ettinger Gotha, Falter München, Fleischer Leipzig, Gayl Paris, Gombart Augsburg, Goetz Mannheim, Günther und Böhme Hamburg, Hacher Salzburg, Hau Eisen Frankfurt, Heina Paris, Heinsius Leipzig, Hilscher Dresden, Hummel Berlin, Imbault Paris, Jakobäer Leipzig, Le Duc Paris, Lehmann Leipzig, Lew Leipzig, Longman and Broderip London, Löschenkohl Wien, Meyn Hamburg, Mollo Wien, Mus. Mag. Braunschweig, Rellstab Berlin, Richter Dresden, Salzer Wien, Schlesinger Berlin, Schmied und Rau Leipzig, Schott Mainz, Sieber Paris, Simrock Bonn, Starcke Berlin, Theatral Verlag Wien, Toricella Wien, Traeg Wien.

Beitrag zur Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlattis

von Loek Hautus, Elst

Die Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlattis bietet kaum überwindbare Probleme, denn die Tatsachen, auf die man sich stützen kann, sind äußerst gering. In seinem Buch *Le sonate di Domenico Scarlatti*¹, das den bezeichnenden Untertitel „*Proposta di un ordinamento cronologico*“ trägt, unternimmt Giorgio Pestelli den Versuch, Domenico Scarlattis Fuge K. 41 zu datieren². Er stützt sich dabei auf die Entdeckung eines bisher unbekanntes, nicht datierten, aber wahrscheinlich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammenden Manuskripts³, das folgenden Titel hat: *Trattenimenti fugati per organo di Durante, Speranza, Contumacci (!), Scarlatti A.* Auf S. 19 dieses Manuskripts findet sich unter Alessandro Scarlattis Namen ein Werk, das mit der erwähnten Fuge K. 41 identisch ist. Domenicos Autorschaft dieser Fuge steht jedoch außer Zweifel und ist durch andere Quellen fest belegt – so etwa durch die von seinem Freunde Thomas Roseingrave 1739 betreute Erstausgabe, wie auch durch die Aufnahme des Stückes in die Parmaer Manuskripte, von denen man annimmt, daß sie, wie die venezianischen Manuskripte, gleichsam unter des Komponisten Augen geschrieben wurden; das neuentdeckte, Mailänder Manuskript unterliegt also hinsichtlich des Komponistennamens offenbar einem Versehen. Die Entdeckung dieses Manuskripts ist von Interesse, weil es – wenn auch unter falschem Namen – die einzige italienische Quelle der Klavierwerke Scarlattis darstellt (denn die venezianischen und Parmaer Manuskripte sind spanischer Herkunft). Und weil Domenico Scarlatti sein Vaterland – abgesehen von zwei kleineren Besuchen 1724-25 und 1728 – 1719 endgültig verließ, um sich für sein weiteres Leben auf der Pyrenäenhalbinsel niederzulassen, kann man, so schließt Pestelli, mit einer guten Dosis Wahrheit annehmen, daß die Fuge K. 41 vor seiner Abreise entstanden ist, daß also das Mailänder Manuskript eine Abschrift eines vor 1719 zu datierenden anderen Manuskripts – vielleicht des Autographs – bildet. Soweit Pestelli.

Daß Pestellis Beweisführung nicht lückenlos ist, braucht man ihm nicht zu verargen, denn dies ist infolge der dürftigen dokumentarischen Tatbestände wohl kaum zu erwarten. So ist nicht einzusehen, weshalb nicht Scarlatti während seiner zwei kürzeren italienischen Aufenthalte von 1724-25 und 1728 neue Kompositionen hätte hinterlassen können. Dennoch dürfte Pestelli im Recht sein, und man könnte vermuten, daß nicht so sehr die Entdeckung dieses Manuskripts, als vielmehr der Stil des Werkes der erste Ansatz zu seiner Überzeugung war, daß es sich um ein frühes Werk handele. Im folgenden soll nun versucht werden, die Hypothese Pestellis erstens einigermaßen weiter zu begründen und zweitens näher zu präzisieren. Und es liegt in der Art der Argumente, sie darüberhinaus auch für elf weitere Sonaten gelten zu lassen.

1. Das Schaffen Domenico Scarlattis läßt sich global in zwei nach Stil, Wirkungsstätten und Kompositionsgattungen unterschiedliche Perioden einteilen. Der Großteil an Klaviersonaten, durch die sein typischer Personalstil geprägt wurde, wird wohl in der zweiten Periode, als er in Portugal und Spanien tätig war, geschrieben worden sein; von seinen Vokalwerken, die einen mehr „gängigen“, geradezu untypischen Stil aufweisen und von gattungsähnlichen Werken Alessandro Scarlattis und Handels sich kaum unterscheiden, nimmt man allgemein an, daß sie überwiegend im ersten Lebensabschnitt, der sich hauptsächlich in Italien abspielte, entstanden sind. So zum Beispiel das *Salve Regina a-moll* für Sopran, Alt und Basso continuo, das, wie bereits eine flüchtige stilistische Überprüfung zu zeigen vermag, mit der Fuge K. 41 nahe verwandt ist; stellenweise ähneln sich die Stücke fast buchstäblich, wie folgendes Notenbeispiel zeigt:

1 Torino 1967.

2 A. a. O., S. 129 f.

3 Milano, Biblioteca del Conservatorio, fondo Noseda R 11 4.

Fuge K. 41, T. 60 - 62 (4)

Salve Regina, T. 8 - 10 (5)

Vielleicht ist es dieses *Salve Regina*, das Mendel und Reißmann erwähnen: „*In Rom componirte S. mehrere Kirchenmusiken, eine vierstimmige Messe (1712) und ein Salve Regina sind bekannt*“⁶. (Es wäre immerhin möglich, daß Mendel und Reißmann Scarlattis Spätwerk *Salve Regina A-dur* für Sopran, Streicher und Basso continuo vor Augen haben, und dieses irrtümlicherweise in seine italienischen Jahre versetzen.)

2. Wie schon erwähnt, wurde die Fuge K. 41 erstmals 1739 von Thomas Roseingrave in London herausgegeben. Dieser exzentrische irische Musiker befand sich ab 1709 aufgrund eines Stipendiums zu Studienzwecken in Italien, wo er, wie uns Charles Burney zu berichten weiß, mit Scarlatti befreundet wurde⁷. Der Zeitpunkt seiner Abreise aus Italien ist nicht genau bekannt, doch soll dies – wiederum nach Burney – um den Frieden von Utrecht, also 1713, gewesen sein⁸. Wieder nach England zurückgekehrt, wurde er der eifrige Begründer des englischen Scarlattikults⁹. So führte er – nach Frank Walker – bereits 1718 in London Vokalwerke Domenico Scarlattis auf¹⁰; 1720 leitete er die Oper *Narciso* (eine Umarbeitung von *Amor d'un ombra*)¹¹ und 1739 gab er die *XLII Suites de Pieces Pour le CLAVECIN . . . Composées par Domenico Scarlatti* heraus, welche Ausgabe eine um zwölf Stücke vermehrte Erweiterung – worunter auch die zur

4 Nach Ms. Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale, Sign. A G 31406-31420, III/30.

5 Nach Ms. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Sign. KK 93.

6 Hermann Mendel und August Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band IX, Berlin 1878, S. 72.

7 Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953, 4/1965, S. 30 f.

8 A. a. O., S. 31.

9 Richard Newton, *The english cult of Domenico Scarlatti*, in: *Music and Letters*, Vol. XX, 1939, S. 138.

10 Kirkpatrick, a. a. O., S. 31.

11 A. a. O., S. 31 und 416.

Frage stehende Fuge K. 41 – der 1738 in London erschienenen, von Scarlatti selber besorgten *Essercizi per gravicembalo* darstellte¹². Nun läßt es sich sehr wohl vermuten, daß Roseingrave bei seiner Heimfahrt 1713 eine Anzahl von scarlattischen Werken mitgenommen hat, so etwa die Oper *Amor d'un ombra*, deren Neufassung als *Narciso* 1720 von ihm – wie schon gesagt – geleitet wurde; da die Oper im Januar 1714 uraufgeführt wurde¹³, wird die Komposition wohl 1713 – also noch vor Roseingraves Weggang aus Italien – beendet gewesen sein. Und da liegt die Annahme nahe, daß er ebenfalls die Sonaten K. 31-42 (das spätere Supplement der *Essercizi*) mit nach Hause brachte – eine Annahme, die angesichts der stilistischen Haltung dieser Sonaten, welche im Vergleich mit der der *Essercizi* auffällig altertümlich ist, durchaus nicht abwegig wäre.

Eine präzisierte hypothetische Datierung dieser Stücke müßte demnach aufgrund der stilistischen Verwandtschaft mit dem *Salve Regina* und des Zeitpunktes der Abreise Roseingraves – wiederum mit einer guten Dosis Wahrheit – „vor 1714“ lauten.

Eine Quelle zu Benedetto Marcellos Cembalo-Sonaten aus dem Besitz von Georg Reutter d. J.

von Otto Biba, Wien

William S. Newman hat im Jahre 1957 und mit Nachträgen im Jahre 1959 in den *Acta Musicologica* eine grundlegende Zusammenfassung zur Überlieferung der Cembalo-Sonaten von Benedetto Marcello geboten¹. Auf sie hat sich auch Lorenzo Bianconi bei seiner gemeinsam mit Luciano Sgrizzi besorgten Ausgabe von zwölf Sonaten im Jahre 1970 gestützt². Im Vorwort gibt er Ergänzungen zum Quellenverzeichnis Newmans an, die aus italienischen Bibliotheken und der Bibliothèque Nationale in Paris stammen. Hier soll nun kurz über eine bisher unbekannt österreichische Quelle italienischer Provenienz berichtet werden.

Sie befindet sich im Faszikel IV c 4 des Musikarchives des Stiftes Heiligenkreuz in Niederösterreich und ist im handschriftlichen Zettelkatalog der Archivbestände, den Norbert Hofer (1874-1952) erstellt hat, unter Georg von Reutter jun. verzeichnet. Offensichtlich hat sich die Handschrift im Nachlaß Reutters befunden, der durch seinen Sohn Carl (ab 1790 Abt des Stiftes) in Heiligenkreuzer Besitz gekommen und von Hofer erstmals genau gesichtet und wissenschaftlich ausgewertet worden war³. Von der Hand Norbert Hofers stammt auch die Umschlagbeschriftung unserer Handschrift: *12. - 15. Sonate für Cembalo (12. & 15. unvollständ.) von Georg Reutter jun.* Auch Hofers thematischer Katalog der Kompositionen des jüngeren Reutter⁴ nennt auf Seite 222 als Nummer 1 der Instrumentalstücke *4 Suiten für Cembalo P.[artitur] a.[utograph]*; aus den angegebenen Incipits ist zu ersehen, daß damit diese teils fragmentarischen vier Sonaten zu verstehen sind.

12 A. a. O., S. 402 f.

13 A. a. O., S. 416.

1 W. S. Newman, *The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello*, in: *Acta Musicologica* XXIX, 1957, S. 28-41 und XXXI, 1959, S. 192-196.

2 B. Marcello, *Sonates pour Clavecin*, Edition par Luciano Sgrizzi et Lorenzo Bianconi (Le Pupitre, Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure, Bd. 28.), Paris 1971.

3 Vgl. dazu N. Hofer, *Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten*, phil. Diss., Wien 1915. – Für die freundlich gewährte Einsichtnahme in die Bestände des Musikarchivs des Stiftes Heiligenkreuz ist der Verfasser Herrn Archivar Alois Niemetz stets zu aufrichtigem Dank verpflichtet.
4 N. Hofer, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Georg Reutter jun.*, maschinenschriftlich, benütztes Exemplar in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, S. m. 28992.

Es drängt sich die Frage auf, wie Hofer, der in die Materie eingearbeitet war und dem eine Unmenge Reutterscher Autographen vorlag, auch diesen von Reutters Handschrift völlig verschiedenen Schriftduktus Reutter hat zuschreiben können. Es handelt sich hier um eine typische Kopistenhandschrift, die für einen italienischen Schreiber spricht. Das ist noch kein Argument, das gegen Reutters Autorschaft spricht, da italienische Kopisten am Wiener Hof beschäftigt wurden. Ein Vergleich der Kompositionen mit anderen Werken Reutters für Cembalo, die tatsächlich im Autograph in Heiligenkreuz vorliegen, lieferte aber dem Verfasser den ersten deutlichen Hinweis, daß Reutter auch aus stilistischen Gründen als Autor nicht in Frage kommen könne. Eine genauere Durchsicht der Handschrift konnte die Provenienz ihres Inhalts noch etwas einschränken. Dank der freundschaftlichen Unterstützung durch den Wiener Organisten und Cembalisten Johann Sonnleitner, für die auch hier herzlichst gedankt sei, stand schließlich Benedetto Marcellos Autorschaft fest.

Es sei nun eine kurze Beschreibung der Handschrift geboten: Es handelt sich um ein Fragment einer umfangreichen Sammlung, von der hier zwei Lagen, in der linken oberen Ecke jeweils mit 5 und 6 gezählt, erhalten sind. Die Lagen (ca. 230 x 315 mm) sind im Querformat zehnzeilig mit brauner Tinte beschrieben, im Bug geheftet und nicht beschnitten; beide Lagen besitzen acht Blatt. Die paarweise durch Accoladen zusammengefaßten Notenzeilen sind zwischen zwei vom oberen zum unteren Rand durchlaufenden Vertikalen gezogen, die 15-20 mm vom linken und ca. 30-40 mm vom rechten Blattrand entfernt sind. Als Wasserzeichen (Papierrippenabstand 30-34 mm) sind drei kleiner werdende Halbmonde zu erkennen, allerdings am oberen Blattrand und nur zur Hälfte, weshalb keine genaue Bestimmung und Datierung möglich ist.

Die Handschrift besitzt folgenden Inhalt, in der Zählung und Satzfolge verglichen mit Sgrizzi-Bianconi nach Newman:

- | | |
|--------|---|
| [VII] | [1] die letzten fünfeinhalb Takte des Satzes ⁵ |
| | [2] Cantabile Largo |
| | [3] Menuett |
| | [4] Allegro |
| | [5] Presto ⁶ |
| [VIII] | Sonata Decima Terza |
| | [1] Ad:[agi]o |
| | [2] Vivace |
| | [3] Presto |
| | [4] ohne Tempoangabe |
| [IX] | Sonata Decima Quarta |
| | [1] Largo ⁷ |
| | [2] ohne Tempoangabe |
| | [3] Presto |
| | [4] Al.[legr]o |
| [X] | Sonate Decima Quinta |
| | [1] Presto ⁸ |
| | [2] Largo |
| | [3] Presto |
| | [4] ohne Tempoangabe (bricht im Takt 39 mit dem Ende der Seite und der Lage ab) |

⁵ Da die Takteinteilung um einen halben Takt verschoben ist, entsprechen diese den letzten sechs Takten bei Sgrizzi-Bianconi.

⁶ Bei Newman und Sgrizzi-Bianconi: 3) Allegro, 4) Presto, 5) Menuett.

⁷ Wie bei Newman mit zwei Kreuzen notiert.

⁸ Im Takt 3 auf dem Akkord keine Fermate, Wiederholungszeichen nach dem Akkord (vgl. Sgrizzi-Bianconi, a. a. O., S. 133, Anm. 2).

Die Zählung ist nicht identisch mit der von Newman mitgeteilten in den Manuskripten zu Berlin und Paris und weist wohl auf eine zyklische Zusammenstellung von 24 Sonaten hin. Ob das ursprünglich vollständige Manuskript ausschließlich Werke von Marcello enthalten hat, kann nicht mehr beurteilt werden; vielleicht werden die übrigen Lagen ebenfalls unerkannt anderswo aufbewahrt.

Es ist wohl anzunehmen, daß die Handschrift direkt aus Italien in Reutters Besitz gekommen ist. Auf sein eigenes, im Gesamtopus bescheiden vertretenes Klavierschaffen hat sie, wie schon erwähnt, keinen Einfluß hinterlassen. Obwohl Marcello in der österreichischen Musizierpraxis des 18. Jahrhunderts kein Unbekannter war, erscheint der Nachweis seiner Cembalasonaten im Besitz des Wiener Hofkapellmeisters in der Zeit des Übergangs vom Barock zur Klassik vielleicht nicht uninteressant. Hellmut Federhofer hat über drei Bände mit Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts berichtet, die ursprünglich in adeligem Privatbesitz waren und heute im Diözesanarchiv Graz liegen, wohin sie aus dem Stift St. Lambrecht gelangt sind⁹. Sie enthalten auch zwölf Sonaten Benedetto Marcellos¹⁰ (Newman Nr. VI, IX, XI, II, I, IV, XII, XIII) und sind „unzweifelhaft . . . im Umkreis der Wiener Hofkultur entstanden“¹¹. Obwohl uns dort wieder eine andere Reihenfolge und Auswahl der Sonaten begegnet, wäre doch eine Verwandtschaft der beiden Quellen in Erwägung zu ziehen.

„. . . Kaum wage ich das Bekenntniß – ich verstehe keine Note . . .“

Ein bisher ungedruckter Brief Heinrich Heines an Eduard Marxsen*
Ein Beitrag zur Frage der Vertonung Heinescher Gedichte
von Siegfried Mühlhäuser, Lund

Anläßlich der Übernahme der Schubertiana des verstorbenen Konsuls Otto Taussig in Malmö, veranstaltete die Universitätsbibliothek Lund, in deren Obhut diese, in der Welt einmalige Privatsammlung von Schubertdokumenten übergegangen war, eine Ausstellung eines Teils ihrer neuen Unika. Bei der Auswahl der Exponate stellte sich heraus, daß ein zur Taussigschen Sammlung gehörender Brief Heinrich Heines an den damals in Nienstädten bei Altona lebenden Komponisten Eduard Marxsen, den nachmaligen Lehrer von Johannes Brahms, in seinem vollen Wortlaut bisher unveröffentlicht geblieben ist.

Otto Taussig hatte den Brief Mitte Dezember 1948 bei J. Stargard erworben, vermutlich deshalb, weil derselbe u. a. eine Äußerung Heinrich Heines über Franz Schubert enthielt, eine Tatsache, die ihn als eifrigen und passionierten Sammler von Schubertdokumenten unmittelbar auf den Plan rufen mußte. Der Brief ist auf zwei Blättern im Format 25 cm x 21 cm abgefaßt, die

⁹ H. Federhofer, *Unbekannte Kopien von Werken Händels und anderer Meister seiner Zeit*, in: Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag, hrsg. von W. Gerstenberg, J. La Rue und W. Rehm, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1963, S. 58 ff.

¹⁰ Im Ms. 26, Bestand St. Lambrecht.

¹¹ Federhofer, a. a. O., S. 61.

* Der Verfasser legt Wert auf die Feststellung, daß das Manuskript am 19. 10. 1972 bei der Schriftleitung der Musikforschung eingegangen ist.

ursprünglich zusammen einen Bogen vom Format 42 cm x 25 cm bildeten, wie das in der Mitte durchgetrennte Wasserzeichen (Fünfsackige Krone über Horn, darunter die Versalien A D V & S) erkennen läßt. Das glattrandige, nur wenig vergilbte Papier weist 11 Siebripen auf, die über die Bogenbreite mit einem gegenseitigen Abstand von etwa 2 1/2 cm verteilt sind. Der Brief war auf das Format 12 cm x 10 cm gefaltet.

Wie zu damaliger Zeit üblich, trägt die Bogenhälfte, welche beim Zusammenfallen des Briefes nach außen zu liegen kam, Siegel des Absenders und Adresse des Empfängers. Die Anschrift lautet:

„*S^r. Wohlgeboren Herrn
Eduard Marxsen zu
Nienstädten
Abzugeben in der Musikhandlung
von A. Cranz*“

Das Siegel weist einige feine Risse auf, ist aber sonst unbeschädigt. Es hat die Form eines Rechtecks von etwa 1 1/2 cm Länge und etwas geringerer Breite. Die Ecken sind abgerundet. Das Siegelmotiv zeigt eine, auf hohen Wogen mit eingezogenen Segeln kämpfende Dreimastbark, mit der Überschrift „*TELLE EST LA VIE*“.

Das den Text tragende Innenblatt ist beiderseits beschrieben. Er hat folgenden Wortlaut:

„*Er Wohlgeboren
will ich durch diese Zeilen für die Widmung
und Mittheilung Ihrer Liedercompositionen
meinen freundlichsten Dank aussprechen. Ich gehe
noch heute zu einem guten Sänger, vielleicht
zu Cornet, und lasse mir sie vorsingen – denn
kaum wage ich das Bekenntniß, ich verstehe
keine Note. – Es macht mir indessen immer
viel Vergnügen, wenn ich meine Verse
komponirt sehe; doch ist dies bis jetzt
noch nicht allzu oft geschehen, man
klagt sie wären meistens unkomponir-
bar, was ich selbst nicht beurtheilen
kann.
Die Kleinschen Compositionen gefallen
mir sehr gut, Schubart /sic!/ soll kurz
vor seinem Tode ebenfalls sehr gute
Musik zu meinen Liedern gesetzt haben,
die ich leider noch nicht kenne. In
Berlin hört ich ebenfalls zu meinen
Gedichten manche hübsche Melodie, die
aber wahrscheinlich Mspt /Manuskript/ bleiben. Sie
sehen, ich bin von dieser Seite nicht
verwöhnt, und ihre gütige Mittheilung
muß mir um so willkommener seyn.
Ich hoffe Ihnen auch nächstens, wo mög-
lich mündlich, meine Danksagung zu
widerholen. Derweilen nenne ich mich
Ew Wohlgeb.*

Ergebenen

H. Heine.

*Hamburg den 18 ten
November 1830.“*

Otto Erich Deutsch hatte als persönlicher Freund Otto Taussigs wiederholt Gelegenheit, dessen Sammlung von Schubertiana in Malmö einzusehen. In seiner Dokumentensammlung zum Le-

ben Schuberts¹ erwähnt er in einem Kommentar zu dessen op. 25, den Müllertiedern, den hier mitgeteilten Brief Heines an Eduard Marxsen. In dem von ihm herausgegebenen Werk *Schubert – Die Erinnerungen seiner Freunde*, zitiert er den Abschnitt des Briefes, der sich auf Schubert bezieht²:

„Heinrich Heine an Eduard Marxsen

Hamburg, 18. November 1830.

Die Kleinschen Kompositionen/meiner Lieder/ gefallen mir sehr gut. Schubert soll kurz vor seinem Tode ebenfalls sehr gute Musik zu meinen Liedern gesetzt haben, die ich leider noch nicht kenne.“

Möglicherweise hat Marxsen in einem, seinen Kompositionen beigefügten Brief an Heine, dessen von Klein vertonte Gedichte erwähnt, worauf der Dichter in seiner Antwort seinen Gefallen an diesen Kleinschen Liedern äußert. Deutsch bringt diese Bemerkung Heines mit dem „*Lieder-Komponisten Bernhard Josef Klein*“² (1793-1832) in Zusammenhang, wie aus seinem Kommentar zu dem Briefzitat hervorgeht. Hierbei liegt aber offensichtlich eine Verwechslung mit Bernhards jüngerem Stiefbruder Josef (1802-1862) vor, der als einer der ersten Heines Gedichte vertonte, und schon 1823, in einem vom 6. November aus Lüneburg datierten Brief an seine Schwester Charlotte Embden in Hamburg, von Heine erwähnt wird³.

Josef Klein studierte seit 1820 bei seinem älteren Stiefbruder Bernhard in Berlin. Heine verkehrte mit beiden, mit Josef verband ihn jedoch bald eine Freundschaft, die bis zu seinem Tode währte. In einem Brief aus Hamburg, datiert Weihnachten 1825, redet Heine ihn mit „*Mein lieber Johannes Kreisler*“ an⁴. Er berichtet Josef darin von einem Zusammensein mit dem Komponisten Albert Methfessel, „*dem ich von Dir und Deinem Musikgenie so viel erzählte, bis er ordentlich ärgerlich wurde, daß ich ihm meine von Dir so trefflich componirten Lieder nicht schnell verschaffen konnte. Ich gestehe Dir, ich selbst möchte sie gern zuweilen hören, sintemal keiner von denen, die sich daran versucht, sie so hübsch componirt hat wie Du, der Du den speziellen Vortheil hattest, eben so verrückt gewesen zu sein, wie der Verfasser der Texte. Gestehen muß ich zwar auch, daß ich mehrere Compositionen derselben nicht kenne, z. B. die Melodien, die ein gewisser Ries in Berlin dazu gesetzt hat und die sehr hübsch sein sollen . . .*“ Methfessel bittet den Dichter dann um die Vertonungen von dessen Liedern durch Josef Klein und er bietet sich, einen Verleger für diese Kompositionen zu schaffen, „*er wird nemlich vielfach angegangen, gute Lieder zu empfehlen.*“ Doch Heine fährt in seinem Brief fort: „*Was einen Verleger betrifft, so vermag auch ich selbst für einen solchen zu sorgen. Auch für den Beyfall. Wenn dieses Dir also gefällt, so schicke mir besagte Liedercompositionen hierher mit der fahrenden Post, und zwar so bald Du nur kannst . . .*“ Es könnte sich dabei um die bei Laux in Berlin als op. 6 erschienenen *8 Lieder und Gesänge von Heine und Goethe für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* handeln. Die kleine Liedersammlung enthält die Vertonung folgender Heinegedichte: *Wechsel, Wünsche und Ständchen eines Mauren*.

Kleins op. 6 erschien auch bei Simrock in Bonn unter der Verlagsnummer 2685. Mit Karl Simrock, der als Sohn eines Hofmusikus den Musikalienverlag gleichen Namens gründete, war Heine 1822 in Berlin zusammengetroffen und in ein anfänglich sehr freundschaftliches Verhältnis gekommen, ein Umstand, der wohl zu Simrocks Ausgabe der Lieder Kleins beigetragen hat. Wenige Tage nach Absendung seines Briefes an Josef Klein, Weihnachten 1825⁴, erinnert sich Heine am 30. Dezember in Hamburg Karl Simrocks, nachdem der Briefwechsel zwischen beiden seit dem Winter des Vorjahres geruht hatte, was zu Lasten Heines ging⁵. Er mag bei der Abfassung seines Briefes an Simrock die Möglichkeit erwogen haben, diesen

1 *Schubert – Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch*, Kassel etc. 1964, S. 227.

2 *Schubert – Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch*, Leipzig 1957, S. 340.

3 H. Heine, *Säkularausgabe*, Berlin 1970, 20. Band, Briefe 1815-1831, S. 120.

4 H. Heine, *Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften*. Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Friedrich Hirth, Mainz 1950, 1. Band, S. 246.

5 H. Heine, *Briefe*. . . , 1. Band, S. 247.

als Verleger für Kleins Lieder zu gewinnen, zunächst war es ihm jedoch um andere Vertonungen seiner Gedichte, nämlich die des Beethovenschülers Ferdinand Ries zu tun. Er schreibt: „*Lieber Simrock! Du hast mir mahl geschrieben, daß einer unserer Landsleute, Ries, einige meiner Lieder in Musik gesetzt hat. Kannst Du mir nicht diese Compositionen verschaffen? Du thust mir einen großen Gefallen . . . Was sie kosten im Fall sie gedruckt sind, will ich gern bezahlen. Schick mir die Sachen nur recht bald per fahrender Post . . .*“

Friedrich Hirth ist im ersten Kommentarband zu den Heinebriefen der Ansicht: „*Ries' Compositionen Heinescher Lieder dürften nicht erschienen sein.*“⁶ Heine bedankt sich unter dem 26. Mai 1826 aus Hamburg bei Simrock „*für die mitgetheilte, hübsche Melodie*“. Aus dem Brief geht jedoch nicht hervor, ob es sich um ein gedrucktes Werk handelt oder nicht?⁷

Ein weiterer Band mit Compositionen von Josef Klein, ebenfalls betitelt *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* erschien bei Betzhold in Elberfeld. Der Band enthält u. a. eine Vertonung von Heines *Abschied*: „*Es treibt Dich fort von Ort zu Ort, Du weißt nicht mahl warum; im Winde klingt ein sanftes Wort, schaust Dich verwundert um . . .*“

Kleins Vertonung der *Loreley* erschien als *Ballade von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* beim Verlag Eck & Comp. in Köln. Die *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* weiß von Klein zu berichten: „*Er besitzt gründliche theoretische Kenntnisse und einen ausgebildeten musikalischen Geschmack. Beides beweist er in einer Anzahl von Compositionen, insbesondere von Liedern mit Pianofortebegleitung, die sinnig aufgefaßt und in der einfachen Weise seines Bruders/Bernhard Josef K./, auch derselben ganz ähnlich in gewissen Wendungen und declamatorischer Behandlung, ausgeführt sind . . .*“⁸

Daß sich Josef Klein auch als Opernkomponist versuchte, geht aus einem unter dem 22. Juni 1851 aus Paris datierten Brief Heines an Johann Vesque von Püttlingen hervor⁹. Vesque (1803 bis 1883), der Diplomat war, hat unter dem Pseudonym J. Hoven zahlreiche Lieder veröffentlicht, darunter verschiedene nach Texten von Heine. Er pflegte auch mit Schubert freundschaftlichen Umgang¹⁰. Heines Brief ist die Antwort auf die Zusendung seiner von Vesque vertonten Gedichtsammlung *Die Heimkehr*. Riemann ist der Ansicht, dieser 88 Lieder umfassende Zyklus sei das vielseitigste musikalische Gegenbild zu dem Werk Heinrich Heines¹¹. Der Dichter dankt dem Komponisten, und bedauert die Enge seines Krankenzimmers, in dem das Piano keinen Platz finden könne. Er müsse also auf den Vortrag der Lieder verzichten. Er klagt: „*Ich liebe die Musik sehr, aber ich habe selten das Glück, gute Musik zu hören oder gar meine poetischen Schöpfungen durch Musik unterstützt zu sehen. Von den außerordentlich vielen Compositionen meiner Lieder sind mir während den zwanzig Jahren, die ich in Frankreich lebe, nur sehr wenige, vielleicht kaum ein halbes Dutzend, zu Ohren gekommen. Ich habe sie vielleicht in hiesigen Soireen singen gehört, ohne zu wissen, daß es Compositionen meiner eigenen Lieder gewesen, sitemalen die Übersetzer, die französischen Paroliers, sie unter ihrem eigenen Namen herausgeben . . . Für Joseph Klein, den Bruder des verstorbenen Bernhard Klein, schrieb ich eine Oper, die derselbe komponierte, aber mitsamt meinem Texte später verloren hat . . .*“ Der Titel des Librettos war *Die Batavier*¹².

Hirths Bemerkung im Kommentar zu den Heinebriefen¹², Josef Kleins Vertonungen der Lieder des Dichters seien nicht im Druck erschienen, ist zwar unrichtig, doch ist anzunehmen, daß die Mehrzahl dieser Compositionen – wie Heine selbst in seinem Brief an Eduard Marxsen erwähnt – Manuskript geblieben ist.

Einem Bericht in der Kölnischen Zeitung vom 24. Februar 1856, dem Todesjahr Heinrich Heines, zufolge, führte der Kölner Männergesangverein ein Empfehlungsschreiben Josef Kleins mit, als er den Dichter am 29. September 1855 an seinem Pariser Krankenlager besuchte. Die Kölner sangen vor Heine Vertonungen seiner Lieder, darunter auch aus dem Manuskript Kleins

6 H. Heine, *Briefe* . . . , 4. Band, S. 122.

7 H. Heine, *Säkularausgabe* . . . , 20. Band, S. 246.

8 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* . . . , Stuttgart 1837, 4. Band, S. 147.

9 H. Heine, *Briefe* . . . , 3. Band, S. 286.

10 Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 184 ff.

11 *Riemann-Musiklexikon*, Mainz 1961, Personenteil L-Z, S. 847.

12 H. Heine, *Briefe* . . . , 4. Band, S. 118.

Komposition der *Grenadiere*. Josef Klein starb 1862 in Köln, wo er seine letzten Lebensjahre verbracht hatte.

Heine erwähnt in seinem Brief an Marxsen auch die Vertonungen seiner Gedichte durch Schubert. (Daß ihm dabei der Fehler unterläuft, Schuberts Namen in Schubart zu ändern, ist sicher nur auf eine Verschreibung zurückzuführen.) Selbst in Schuberts Freundes- und Bekanntenkreis gingen die Ansichten über die Entstehungszeit der von Tobias Haslinger nach Schuberts Tod unter dem Titel *Schwanengesang* edierten Lieder auseinander. Der Verleger hatte diesen Titel gewählt, weil allgemein angenommen wurde, daß diese in Schuberts Wohnung vorgefundenen, noch unbekanntes Lieder seine letzten Schöpfungen gewesen seien, und es sich demnach um seinen Schwanengesang handle. Diese Sammlung enthält u. a. die 6 Lieder von Heine, die Schubert vertont hat, die einzigen dieses Dichters übrigens, nämlich *Die Stadt*, *Der Doppelgänger*, *Ihr Bild*, *Am Meer*, *Das Fischer mädchen* und *Atlas*, sämtlich dem Buch der Lieder entnommen. In seinen *Bemerkungen über Franz Schubert* . . .¹³ (ursprünglich als Grundlage für Ferdinand Luibs beabsichtigte Schubertbiographie gedacht, deren Verwirklichung jedoch H. Kreißle von Hellborn vorbehalten blieb), schildert Karl Freiherr von Schönstein seine persönlichen Erinnerungen an Schubert. Im fünften Abschnitt seiner *Bemerkungen* . . . kommt er auf den *Schwanengesang* zu sprechen: „*Wenn ich auch glauben will, daß mehrere der in diesem ‚Schwanengesang‘ enthaltenen Lieder in der seinem Tode kurz vorangegangenen Lebenszeit komponiert wurden . . . so bezweifle ich doch, daß auch die [darin enthaltenen] Heineschen Lieder, nämlich ‚Atlas‘, ‚Ihr Bild‘, das ‚Fischer mädchen‘, die ‚Stadt‘, ‚Am Meer‘, der ‚Doppelgänger‘, unter die Letztlinge seiner musikalischen Muse zu zählen seien . . .*“ Schönstein begründet dann seine Annahme, daß die Heineschen Lieder in einer früheren Zeit komponiert wurden: „*Noch als Schubert unter den Tuchlauben bei Schober wohnte, . . . fand ich bei ihm Heines ‚Buch der Lieder‘, welches mich sehr interessierte; ich bat ihn darum, es überließe es mir mit dem Bemerkn, daß er es ohnehin nicht mehr benötige . . . Wenn ich nun erwäge, daß sämtliche obengenannten Heineschen Lieder welche im Schwanengesang erschienen, in diesem Buche enthalten, die Stellen, wo sie sich im Buche befinden, durch Einbüge, wahrscheinlich von Schuberts eigener Hand gemacht, bezeichnet sind, übrigens aber Schubert . . . vieles von seinen Schöpfungen . . . der Veröffentlichung nicht wert hielt, und beiseite legte, so gewinnt es sehr an Wahrscheinlichkeit, daß diese in den ‚Schwanengesang‘ einbezogenen Heineschen Lieder einer viel älteren Zeit angehören, und sie einen Bestandteil des Schubertschen Schwanenliedes . . . nicht bilden können*“. Auch Kreißle von Hellborn, Schuberts erstem Biographen gegenüber, hat Schönstein diese Auffassung vertreten¹⁴. Bei der Beurteilung dieser Äußerungen und Erinnerungen Schönsteins muß man berücksichtigen, daß sie im Januar 1857 zu Papier gebracht worden sind, also fast dreißig Jahre nach seinem Besuch bei Schubert „*Unter den Tuchlauben*“, wo dieser von März 1827 bis August 1828 bei Franz von Schober wohnte.

August Reißmann (1825-1903) weist in seiner 1873 erschienenen Schubertbiographie¹⁵ auf die fehlerhafte Chronologie in den vorausgegangenen Darstellungen hin, wenn er schreibt: „*Auf einem Irrtum beruht es, daß Kreißle mit Herrn von Schönstein annimmt, die Kompositionen der Lieder Heines gehören einer frühern Zeit an. Die erste Ausgabe von Heines ‚Buch der Lieder‘ erschien erst 1827 [im Oktober] . . . so daß es wohl auf einem Irrtum des Herrn von Schönstein beruht, wenn er die Komposition der Heineschen Lieder e i n i g e Jahre vor dem Tode Schuberts datiert.*“ Otto Erich Deutsch weist darauf hin, daß Schubert seine Heinelieder erst Anfang 1828 komponierte¹⁶, also ein dreiviertel Jahr vor seinem Tod. Gemessen an der Kürze seines Erdenweges sowie der ihm eigenen schöpferischen Produktivität, ist dies eine verhältnismäßig lange Zeitspanne. Es liegt nahe, trotz des vorliegenden, offenkundigen Irrtums, mit Schönstein der Ansicht zu sein, diese Lieder Schuberts, aus seiner reifsten Schaffensperiode, seien „*von den Verlegern mit Unrecht in die unter dem Namen ‚Schwanengesang‘ . . . veröffentlichte Sammlung aufgenommen worden.*“

¹³ Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 83.

¹⁴ Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 287.

¹⁵ A. Reißmann, *Franz Schubert*, Berlin 1873, S. 204.

¹⁶ Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 289.

In seinem zweiten Bericht aus Paris über die „Musikalische Saison“ von 1843 schreibt Heine am 26. März 1843, acht Jahre vor dem oben zitierten Brief an Vesque von Püttlingen⁹: „... Die Popularität Schuberts ist sehr groß in Paris, und sein Name wird in der unver-schämtesten Weise ausgebeutet. Der miserabelste Liederschund erscheint hier unter dem fingierten Namen Camille Schubert, und die Franzosen, die gewiß nicht wissen, daß der Vorname des echten Musikers Franz ist, lassen sich solchermaßen täuschen. Armer Schubert! Und welche Texte werden seiner Musik untergeschoben! Es sind namentlich die von Schubert komponierten Lieder von Heinrich Heine, welche hier am beliebtesten sind, aber die Texte sind so entsetzlich übersetzt, daß der Dichter herzlich froh war, als er erfuhr, wie wenig die Musikverleger sich ein Gewissen daraus machen, den wahren Autor verschweigend, den Namen eines obskuren, französischen Paroliers auf das Titelblatt jener Lieder zu setzen. Es geschah vielleicht auch aus Pffiffigkeit, um nicht an ‚Droits d'auteur‘ zu erinnern. Hier in Frankreich gestatten diese dem Dichter eines komponierten Liedes immer die Hälfte des Honorares. Wäre diese Mode in Deutschland eingeführt, so würde ein Dichter, dessen ‚Buch der Lieder‘ seit zwanzig Jahren von allen deutschen Musikhändlern ausgebeutet wird, wenigstens von diesen Leuten einmal ein Wort des Dankes erhalten haben. – Es ist ihm aber von den vielen hundert Kompositionen seiner Lieder, die in Deutschland erschienen, nicht ein einziges Freixemplar zugeschickt worden! ...“

Heine, der im Brief an Marxsen diesem gegenüber seine musikalische Bildung zweifellos unter den Scheffel stellt, wenn er auch wohl nie, von Versuchen in früher Jugend, das Violinspiel zu erlernen, abgesehen, praktisch – musikalische Fertigkeiten erworben hat, äußert: „Ich gehe heute noch zu einem guten Sänger, vielleicht zu Cornet, und lasse mir sie [Marxsens Kompositionen/] vorsingen. ...“ Gemeint ist der 1793 in St. Kanzian in Kärnten geborene Julius Cornet¹⁷. Er kam mit 9 Jahren als Sängerknabe an das Prämonstratenserstift Wilten bei Innsbruck, studierte später Jura in Wien, ließ sich aber gleichzeitig von Salieri im Gesang ausbilden, und debütierte als Tenor in Italien. Über Graz und Braunschweig kam er an das Theater in Hamburg, das er aber schon 1832 wieder verließ, um nach Braunschweig zurückzukehren, und dort die Regie der Oper am Hoftheater zu übernehmen. Nach einem Aufenthalt in Paris, wo er hauptsächlich mit Auber zusammenarbeitete, war er von April 1841 bis zum Brand 1842 Direktor am Stadttheater in Hamburg, und verhalf hier der Oper zu einer kurzen Glanzepoche. Hierauf übernahm er in Wien die Leitung der Hofoper, die er bis 1857 innehatte. Er starb 1860 in Berlin, wo er zuletzt künstlerischer Leiter des Victoria-theaters gewesen war. Er war als Sänger berühmt, verfügte aber auch über gediegene theoretische Kenntnisse. Im Jahr 1849 erschien in Hamburg sein Werk *Die Oper in Deutschland*¹⁸. Während Cornets erstem Hamburger Aufenthalt verkehrte Heine freundschaftlich mit ihm. Später besuchte der Sänger, gemeinsam mit dem Literaturhistoriker und Dramatiker Rudolf von Gottschall (1823-1909) anlässlich einer Reise nach Paris Heine an dessen Krankenlager. In einem vom 13. Oktober 1851 datierten Brief an seinen Verleger Julius Campe schreibt er: „Gestern abend besuchten mich Herr Gottschall und Cornet; letzterer brachte mir den gehefteten ‚Romanzero‘ ...“¹⁹

Was den Adressaten des Heineschen Briefes selbst, Eduard Marxsen, betrifft, so muß man feststellen, daß ihn nicht alle der einschlägigen Nachschlagewerke einer Erwähnung würdigen. So übergeht ihn z. B. Robert Eitner völlig, und auch MGG widmet ihm keine eigene Rubrik. Dagegen erwähnen ihn Grove²⁰ und Riemann²¹. Die *Allgemeine Deutsche Biographie*²² gibt eine eingehende Darstellung seines Werdeganges. Demnach ist er 1806 in Nienstädten bei Altona als Sohn eines Organisten geboren. Vom Vater sowie von Johann Heinrich Clasing (1779-1829) in Hamburg (bekannt durch Opern und Chorwerke) wurde er zu einem tüchtigen Musiker ausgebildet. Im Entstehungsjahr des Heinebriefes, 1830, nach dem Tod des Vaters, ging er nach Wien, vervollstän-

17 *Allgemeine Deutsche Biographie*, Berlin 1876, 4. Band, S. 500 ff.

18 J. Cornet, *Die Oper in Deutschland*, Hamburg 1849.

19 H. Heine, *Briefe* . . . , 3. Band, S. 322.

20 *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th Edition, London 1954, Vol. V, p. 605.

21 *Riemann-Musiklexikon*, a. a. O., Personenteil L-Z, S. 165.

22 *Allgemeine Deutsche Biographie*, Berlin 1906, 52. Band, Nachträge bis 1899, 1. Auflage, S. 224 ff.

digte dort seine Ausbildung bei Seyfried im Kontrapunkt sowie bei Bocklet im Klavierspiel, und kehrte dann nach Hamburg zurück. Er war vor allem ein Vertreter des virtuosen Klavierspiels und ein gesuchter Lehrer. Karl Krebs weiß in seinem Artikel über Marxsen in der ADB zu berichten: „ . . . Über hundert Werke hat er geschrieben, von denen siebzig veröffentlicht sind: eine Operette ‚Das Forsthaus‘, Symphonien, Ouvertüren, Männerchöre, neun Sammlungen Lieder und sehr viele Clavierstücke . . . Er hatte auch den Einfall, Beethovens Kreuzersonate zu instrumentieren und das fehlende Scherzo durch den zweiten Satz der B-dur Sonate op. 106 zu ersetzen. Diese ‚Symphonie‘ wurde in Leipzig aufgeführt und von Robert Schumann merkwürdig milde beurteilt . . .“ Marxsen hatte der Symphonie den Titel *Beethovens Schatten* gegeben. Krebs fährt fort: „Seine hundert ‚Variationen über ein Volkslied‘ ließ sein Schüler Brahms hinter seinem Rücken 1883 /bei Simrock/ drucken und machte ihm damit eine große Freude. Marxsen ist weiteren Kreisen erst dadurch bekannt geworden, daß er Brahms im Clavierspiel und in der Composition unterrichtet und seine ersten Schritte mit hohem Verständnis und liebender Sorgfalt geleitet hat. Mit dem Ruhm des Schülers wuchs zugleich der des Lehrers.“ Marxsen starb 1887 in Altona.

Möglicherweise hat es sich bei den Heine zugesandten Kompositionen um Marxsens op. 10 gehandelt, das ohne Verlagsnummer bei A. Cranz in Hamburg erschien, unter dem Titel: *Drei Gedichte von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung*. Die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin besaß vor dem Kriege ein Exemplar dieses Werkes, desgleichen einige andere Liedersammlungen von Marxsen mit den Opuszahlen 12, 30, 32, 50 und 55. Da op. 10, wie auch op. 12, während des Krieges verloren ging, ist es nicht mehr möglich, die Textanfänge dieser Heinelieder zu ermitteln, es sei denn, ein Exemplar des Werkes würde andernorts aufgefunden.

Gegen die Vertonbarkeit der Gedichte Heines haben sich selten Stimmen erhoben. So bleibt auch Ferdinand Hiller, dessen Urteil in Musikfragen der Dichter sehr schätzte, eine stichhaltige Erklärung schuldig, wenn er in einem seiner *Briefe an eine Unbekannte* äußert, die ihm von Heine übergebenen Lieder des ‚Kittyzyklus‘ könnten unmöglich komponiert werden²³. Wahrscheinlich bezieht sich diese Bemerkung Hillers mehr auf den stofflichen Aufbau der Gedichte als auf deren metrische Form. Was Heines eigene Zweifel an der Vertonbarkeit seiner Gedichte anbelangt, so darf man ihm abschließend ein Zitat aus der Neuen Musikalischen Presse entgegenhalten, das einem von Julius Blaschke zur 50. Wiederkehr seines Todestages unter dem Titel *Heinrich Heine und die Musik* veröffentlichten Aufsatz entnommen ist²⁴. Dort heißt es: „ . . . Fast in allen Versen /Heines/ ist Musik, Gefühl und Geist . . . Heine gehört zu den Dichtern, deren Lieder Hunderte von Komponisten zu fleißigem Schaffen angeregt haben und die auch am meisten gesungen werden. Nach einer Schätzung Georg Brandes‘ soll sich die Zahl der musikalischen Werke zu Heines Gedichten auf 3000 belaufen . . . Am allerhäufigsten ist das zarte, andachtsvolle Lied ‚Du bist wie eine Blume‘ komponiert worden, und zwar angeblich von nicht weniger als 160 verschiedenen Tondichtern . . . Heines Jugendgedicht ‚Leise zieht durch mein Gemüt‘ ist über 80 mal in Musik gesetzt worden.“ Diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen.

Heine mag zwar, nach seinen eigenen Worten, keine Note verstanden haben, worin er die Fähigkeit inbegriff, Musik wiederzugeben; doch besaß er in überreichem Maße die Gabe, in seiner Lyrik und Poesie viele Saiten zum Erklingen zu bringen. Und als sympathischer Zug seines Charakters berührt es, daß er, der schon anerkannte und berühmte Dichter, sich dem jungen Komponisten Eduard Marxsen gegenüber in dieser Bescheidenheit äußert und ihm seine ermunternde Anerkennung ausdrückt.

23 H. Heine, *Briefe* . . . , 5. Band, S. 12.

24 *Neue Musikalische Presse*, XV. Jahrgang, 24. Februar 1906, Nr. 4.

Zwölftonprinzip und Tonalität

von Friedrich Neumann, Wien

Durch die Geschichte der Zwölftonmusik zieht sich die Frage nach ihrem Verhältnis zur Tonalität. In der Diskussion um den Federhofer-Wellek-Test, die in diesen Spalten Platz gefunden hat, wurde sie mehrfach berührt und gewann eine bestimmte Form: Ist das Zwölftonprinzip ein Tonalitätssatz? Mehrere der Beiträge haben das Problem berührt und verschiedene Lösungen vorgeschlagen¹. Um von seiner Bedeutung ein vollständigeres Bild zu geben, soll es hier zunächst in Bezug auf den Komponisten und seine Arbeitsweise betrachtet werden. Tonalitätsprinzip und Zwölftonprinzip treten uns dann als Methoden des Komponierens entgegen. Keine der beiden Methoden ist zunächst so gearret, daß sie die Tonfolge einer Komposition in der Horizontalen wie in der Vertikalen einschließlich der Rhythmik von vornherein und eindeutig festlegt. Jedes der beiden Verfahren läßt vielmehr im Verlauf gewisse Entscheidungsmöglichkeiten offen, allerdings nicht beliebig viele. Gewisse Vorentscheidungen schränken im Fortgang der Komposition an bestimmten Punkten die dann noch möglichen weiteren Entscheidungen ein.

Für die tonale Musik nicht nur der klassischen Epoche, sondern zumindestens noch einige Jahrhunderte vor und einige Zeit nach ihr, mag etwa Folgendes gelten: Die letzten Einheiten, zwischen denen der Komponist wählen kann, treten in sein Bewußtsein nicht als einzelne Töne, sondern schon als kleine, relativ geschlossene Wendungen, z. B. als Durchgangsnoten, vorbereitete Vorhalte oder freie Vorschläge, Appoggiaturen, aber auch als Cambiata in der niederländischen Epoche, als typisches Initium im gregorianischen Choral usw. Soweit diese Wendungen der mehrstimmigen Musik angehören, sind an ihnen nicht nur Tonhöhe und Rhythmus, sondern auch Verhältnisse der Kon- und Dissonanz in allgemeinsten Weise beteiligt². Die Entscheidungen, die ein tonaler Komponist zu fällen hat, vollziehen sich, wie angedeutet, in mehreren Schichten. Ein Beispiel: Der Komponist setze als Zeitgenosse der Klassiker oder Vorklassiker den ersten Takt seiner Komposition in C-dur. Um diesen Takt auszuführen, steht ihm eine große, aber nicht beliebige Zahl von Möglichkeiten zur Verfügung: gewöhnliche oder „harte“ Durchgänge, Tonwiederholungen, Vorschläge, Brechungen usw. Bei der Auswahl, die er aus diesen Möglichkeiten trifft, wird ihn schon die Vorstellung – also mehr oder weniger unwillkürliche Vorentscheidung – des harmonischen Inhaltes des zweiten Taktes seiner Komposition leiten. Hat er auf diese Weise etwa ein zweitaktiges Motiv gewonnen, so wird er nun nicht etwa „der Reihe nach“ die 1., 2., 3. und 4. Note des dritten Taktes bestimmen und dabei das bisherige Material als „Serie“ zugrunde legen, sondern er wird wiederum zuerst eine harmonische Vorentscheidung über den dritten und wahrscheinlich auch noch den vierten Takt fällen, dann erst wird er die Details genauer bestimmen und dabei auch „motivische“ Verhältnisse, Parallelismen der Diminution und ähnliches in Betracht ziehen. Dies kann darauf hinauslaufen, daß die in den ersten beiden Takten enthaltene Vorentscheidung in entsprechender, der neuen harmonischen Situation angepaßter Form wiederholt wird, der Komponist kann aber auch die Wiederholung des ersten Zweitaktters auf die Takte 5 und 6 verschieben und zunächst etwas Kontrastierendes bringen usw. Das Entscheidungsgefüge des Komponisten besteht also bei traditioneller Musik aus einem ständigen Pendeln zwischen vorausschauender Vorentscheidung und die Details ausführender Einzelentscheidung. Das Verhältnis von Bedingung und Bedingtem ist dabei durchaus gegenseitig, es bedingt und begrenzt also die Vorentscheidung die möglichen Einzelentscheidungen ebenso, wie die endgültig getroffene Einzelentscheidung für weitere Vorentscheidungen den Rahmen absteckt.

1 Mf. XXIV, 1972, S. 273-274, S. 438; Mf. XXV, 1972, S. 61.

2 Der Leser wird gebeten, die Primitivität dieser Darstellung zu entschuldigen. Wer Erfahrungen in der Sache hat, wird sie verstehen.

Seinen Niederschlag findet dieses Entscheidungsgefüge in der jeweiligen Kompositionslehre. Sonatenform ist beispielsweise, so gesehen, eine Art von Vorentscheidung. Der Gehalt solcher Kompositionslehren beruht letzten Endes auf der Arbeit und Erfahrung von Generationen von Künstlern. Beim begabten Komponisten wird sich das Pendeln zwischen Vorentscheidung und Einzelentscheidung sozusagen reibungs- und mühelos vollziehen, es wird, namentlich bei gekannter Improvisation, selbst eine Art von rhythmischem Vorgang sein, in dem sich Willkür und „von selbst“ auf rätselhafte Art verbinden. Ein wirklicher Köhner wird ferner in verschiedenen Situationen aus einem großen Schatz von Formen und Details das jeweils Zweckmäßige wählen können. Selbstverständlich ist das, was hier als Entscheidung und Vorentscheidung unterschieden wurde, in mehreren Schichten anzusetzen. Schon mit der ersten Note setzt der Komponist eine Vorentscheidung für ein musikalisches Ganzes, das sich bei tonalen Kompositionen der Klassik beispielsweise darin äußert, daß mit der Harmonie des ersten Taktes die Komposition in der Regel auch abgeschlossen wird.

Das Entscheidungsgefüge der Zwölftonmusik dagegen sieht, abgesehen von dem Umstand, daß es auch hier Vorentscheidung und Einzelentscheidung gibt, einigermaßen anders aus, seine letzten Elemente sind wirklich die einzelnen Töne, die zwölf reinen Tonhöhen des „temperierten Systems“³. Der Komponist kann nun auf irgendeine Weise – die Inspiration zwar nicht ausschließt, aber auch nicht zwingend erfordert – die Reihenfolge dieser zwölf Tonhöhen bestimmen und hat damit eine wichtige, für den weiteren Arbeitsvorgang bestimmende Vorentscheidung getroffen. Bei orthodoxer Zwölftonmusik ist er in der bekannten Weise an diese Vorentscheidung gebunden, er kann nurmehr die vier Modi samt ihren Transpositionen brauchen⁴. In einer nächsthöheren Vorentscheidung können auch die dodekaphonen Vorentscheidungen für einen ganzen Satz oder größere Teile desselben in ein System gebracht und damit im voraus festgelegt werden. Andererseits gibt die Vorentscheidung durch das Reihenprinzip den Rhythmus und die Dynamik völlig frei. Werden – wie in der seriellen Musik – auch diese „Parameter“ festgelegt, so kann das wiederum nur in der Weise der Serie erfolgen. Die Verknüpfung von seriellen Vorentscheidungen über die verschiedenen „Parameter“ führt erfahrungsgemäß nicht zu Gebilden analog den oben besprochenen kleinen geschlossenen Wendungen der tonalen Musik, sie wird nicht unwillkürlich.

Die Verschiedenartigkeit der beiden Entscheidungsgefüge kann zunächst wohl am besten in den Gegensatz von „linear“ oder „eindimensional“ und „vieldimensional“ gefaßt werden. Die Zwölftonreihe ähnelt in ihrem linearen Gefüge der Kausalkette mit ihrer strengen, unverrückbaren Folge von Ursache und Wirkung. Bei der tonalen Art der Entscheidung dagegen mag man an das komplizierte Zusammenspiel von Steuerungsvorgängen verschiedenster Ebenen und Größenordnungen im Organismus denken, wie es uns neuerdings von der Kybernetik anschaulich dargestellt wird⁵.

Die Unbestimmtheit des Rhythmus und der Dynamik in der eigentlichen Zwölftonmusik eröffnet nun dem Zwölftonkomponisten die Möglichkeit, den Gang seiner Kompositionen durch eine Fülle von weiteren Überlegungen zu bestimmen, ohne dabei an das System der dodekaphonen Vorentscheidungen zu rühren. Genau besehen zerfällt also das Gefüge der Entscheidungen in der Zwölftonmusik in zwei voneinander unabhängige Schichten: die streng gesetzmäßig ablaufende Schicht von dodekaphonen Entscheidungen und die sehr individuell zu handhabende, variable, ja geradezu irrationale Schicht von Entscheidungen über Tondauer und Dynamik. Hans Jelinek spricht in diesem Zusammenhang von „Zwänge(n) zur Richtigkeit“ und „Freiheiten zum Wert“⁶ und meint, daß die Sinnzusammenhänge, die der Komponist „auf eigene Verantwortung auf Grund der Freiheiten herstellt, die das System ihm gewährt“, durch ihre Dichte und Vielfalt den eigentlichen Wert ausmachen, der einem Musikstück zukommt⁷.

3 Zur Frage des Systemcharakters der temperierten Stimmung vergleiche z. B. R. Haase, *Die harmonikalen Wurzeln der Musik*, Wien 1969, S. 56 f.

4 Vgl. H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien 1952, S. 11 ff.; ähnlich J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin und Wunsiedel 1952, S. 77 f.

5 Vgl. W. Wieser, *Organismen – Strukturen – Maschinen*, Frankfurt am Main 1959, S. 40 ff.

6 A. a. O., S. 73.

7 Ebenda, S. 72 f.

Offensichtlich tauchen nun im Raum der „*Freiheit zum Wert*“ wieder viele traditionelle Elemente auf, Jelinek spricht von Motiven, von Variation, Analogiebildung, Imitation, Thema, alle traditionellen Formen wie Invention, Rondo, Sonatenform, aber auch traditionelle Charaktere wie Sarabande, Menuett, Toccata etc. kommen zum Vorschein. Doch ist ein grundlegender Unterschied zu beachten: in der Typik der traditionellen Setzweise ist immer auch ein tonales Moment mit enthalten. Sonatenform z. B. ist im traditionellen Sinn nicht denkbar ohne den Rückhalt an gewissen modulatorischen Verläufen, durch ebensolche Verlaufsgestalten sind auch den alten Tanzformen bestimmte Rahmenpunkte vorgezeichnet. Das zwölftönig-lineare Entscheidungsgefüge für Tonhöhen stellt sich nun zu diesem tonalen Anteil in Gegensatz, es zerbricht ihn gleichsam, damit aber verlieren auch die Argumente, die der traditionellen Satzweise entlehnt sind, ihren inneren Zusammenhang, ihre logische Ordnung, sie gliedern sich nicht mehr in ein mehrdimensionales Gefüge, sondern werden mehr oder weniger diffus.

Was nun die Frage der Verständlichkeit der beiden Kompositionsweisen betrifft, so möchte man meinen, daß das lineare Entscheidungsgefüge der Zwölftonmusik als das logisch einfachere auch zu einer leichter auffaßbaren, verständlicheren Musik führen wird, als das hochkomplizierte Entscheidungsgefüge der tonalen Musik verschiedener Stile, das einmal die „Parameter“ der Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke, zu denen noch die harmonische Tonverwandtschaft tritt, in ständige gegenseitige Abhängigkeit setzt, zum anderen aber auch der Spontanität ihren gebührenden Spielraum gibt. Das Gegenteil ist, wie allgemein bekannt, der Fall, schon eine einstimmig vorgetragene und etwa nur besonders interessant rhythmisierte Zwölftonreihe wirkt unter Umständen viel verwirrender und komplexer als etwa die Exposition einer tonalen vierstimmigen Fuge. Dieser Sachverhalt legt nahe, die abstrakte logische Struktur von ihrer klanglichen Erscheinung zu unterscheiden. Offenbar hat z. B. Dahlhaus, wenn er findet, daß „*die Auswahl der Beispiele, auf die sich der Federhofer-Wellek-Test stützt . . . insofern tendenziös*“ sei, „*als die Struktur der tonalen Stücke äußerst einfach, die der dodekaphonen jedoch verwickelt ist*“⁸, gerade nicht die logische Struktur, sondern ihre klangliche Erscheinung im Sinn. Man muß also damit rechnen, daß das klangsinnliche Korrelat zu logisch einfachen, linearen Strukturen einen sehr komplexen, unübersichtlichen, unkontrollierbaren Eindruck machen kann und umgekehrt, daß logisch sehr verwickelte und komplexe Strukturen, in die entsprechenden Klänge übersetzt, unter ganz bestimmten – natürlich nicht beliebigen – Umständen „*simpel*“⁹ wirken können. Über dieses Verhältnis scheinen sich übrigens die Teilnehmer an der Diskussion um den Federhofer-Wellek-Test mehr oder weniger einig zu sein¹⁰.

Erklären wird man diese Tatsache bis auf weiteres nicht können, doch scheint es wenigstens möglich, auf den Bereich ungeklärter Voraussetzungen hinzudeuten, die hier eine Rolle spielen. Der neurophysiologische Aspekt unserer Sinneswahrnehmungen erscheint nämlich in jüngster Zeit, dank den Vorstellungen, die die Kybernetik auf diesem Gebiet entwickelt hat, in neuem Licht. Der Sehnerv etwa leitet das „Material“ der Gesichtswahrnehmungen den verarbeitenden Zentren im Gehirn nicht linear zu – wie etwa ein Fernsehapparat das tun würde –, sondern sehr viele Sinnesdaten werden auf parallel laufenden Leitungen den Zentren zugeleitet, die dann offenbar eine Auswahl vornehmen und die Reize sehr bald räumlich koordinieren. Dieser Prozeß der Umwandlung flüchtiger zeitlicher Ordnungen in dauerhafte räumliche und umgekehrt muß wahrscheinlich mehrere Male angesetzt werden, um bestimmte Leistungen unserer Sinnesorgane zu erklären¹¹. Auch beim Hörvorgang werden sicherlich, wo das wahrgenommene Objekt einigermaßen dazu Gelegenheit bietet, quasi räumliche und zeitliche Ordnungen miteinander verwoben. Der menschliche Sinnesapparat scheint also bei der Wahrnehmung von Strukturen der Umwelt nicht oder nicht nur auf logische Einfachheit – z. B. Linearität – dieser Strukturen, sondern eher auch auf Zweckmäßigkeit bei der Orientierung und auf zweckmäßige Beantwortung der Reize hin angelegt zu sein; namentlich die letztere würde wahrscheinlich durch ein lineares System der Aufarbeitung der Sinnesdaten sehr erschwert werden.

8 Mf. XXIV, 1971, S. 439.

9 Ebenda.

10 So Federhofer-Wellek, Mf. XXIV, 1971, S. 275; J. Rohwer, Mf. XXV, 1972, S. 62; Dahlhaus, Mf. XXV, 1972, S. 189.

11 W. Wieser, a. a. O., S. 111 ff.

Die Tatsache, daß sich „*die Stimmigkeit von Zwölftonmusik nicht hören*“ läßt¹², scheint nun auch eine Deutung zuzulassen, die den neurophysiologischen Aspekt einbezieht. Das Entscheidungsgefüge von tonaler Musik könnte so angelegt sein, daß es in irgend einer noch näher zu bestimmenden Weise der neurophysiologischen Seite des Hörvorganges entspricht, das der Zwölftonmusik entspräche dann – vermutlich wegen seiner Linearität oder auch wegen des Auseinanderfallens in Linearität und diffuse Freiheit – der neurophysiologischen Konstitution des Menschen nicht oder doch bedeutend weniger gut. Bei tonaler Musik ist dabei vorauszusetzen, daß der Hörer auf das Entscheidungsgefüge der von ihm gehörten Musik eingeübt ist, die Unangemessenheit der dodekaphonen Musik dagegen schlägt sich u. a. auch darin nieder, daß es zu so etwas wie Eingebetheit auf ihr spezifisches Entscheidungsgefüge kaum kommt, auch bei intensivem praktischem Umgang mit ihr. Am Rande gesagt: der überwältigende Umfang ungeklärter Fragen um das musikalische Hören¹³ sollte zu größter Vorsicht bei historischen Diagnosen und Prognosen stimmen. Aussagen wie die, daß „*die Tonalität erschöpft*“ sei, gehen weit über das hinaus, was sich wissenschaftlich wahrscheinlich machen läßt. Die Hypothese, daß es tonale Musik geben könnte, die erheblich anders aussieht als alle bisherige und dabei doch dem neurophysiologischen Aspekt angepaßt ist, wird sich nicht widerlegen lassen.

Ist nun die Zwölftontechnik ein Tonalitätsersatz? Die Frage hat zwei Seiten, eine theoretische und eine praktische. In praktischer Hinsicht ist die Methode der Komposition mit zwölf Tönen ganz sicher ein Tonalitätsersatz, weil sie es dem Komponisten ermöglicht, die Töne seiner Komposition zu bestimmen, wie das auch, wenn auch auf völlig andere Weise, das Entscheidungsgefüge der tonalen Musik verschiedener Zeiten tut. Wie sich gezeigt hat, schließt das nicht aus, daß der dodekaphon komponierende Musiker sich auch anderer Überlegungen, die mit dem Zwölftonprinzip nicht zusammenhängen, bedienen kann.

Sieht man die Sache wissenschaftlich-theoretisch an, so wird sie schwieriger. Unter den Teilnehmern der Diskussion ist hier Dahlhaus zu nennen, der sagt, daß „*Tonalität und Dodekaphonie*“ weder „*auf gemeinsamen Voraussetzungen (außer der Oktavidentität)*“ beruhen „*noch . . . analoge formale Funktionen*“ erfüllen. Dieser Satz von Dahlhaus kann wohl nur so interpretiert werden: Das Zwölftonprinzip bezieht sich – abgesehen von der Oktavidentität – auf reine Tonhöhen; das eigentlich tonale Prinzip ist aber ein Prinzip der Tonverwandtschaft, also der Oktav-, Quint-, Terzverwandtschaft; das Zwölftonprinzip ist daher – abgesehen von der Einbeziehung der Oktaverwandtschaft – seinem Begriffe nach schon atonal; Atonales ist aber anders geartet als Tonales und kann daher auch nicht Ersatz von Tonalem sein.

Dieser Auffassung liegt implizite ein bestimmter Begriff von Wissenschaft zugrunde, etwa: Gegenstände sind Komplexe von Eigenschaften, ins Musikalische übertragen: Tonbeziehungen sind Komplexe von – atonalen – Tonhöhebeziehungen und – tonalen – Tonverwandtschaftsbeziehungen. Aus der begrifflichen Unterscheidbarkeit von Tonhöhe und Tonverwandtschaft wird die Zusammengesetztheit gefolgert, und diese wiederum begründet in praktischer Hinsicht die getrennte Verfügbarkeit. Die Zwölftontechnik erscheint so als die praktisch-technische Konsequenz aus einer bestimmten, komplexiven wissenschaftstheoretischen Einstellung. Teilt man diese Einstellung nicht, so entfallen auch die praktischen Konsequenzen.

Die Frage, ob die Zwölftontechnik in wissenschaftlich-theoretischer Hinsicht ein Tonalitätsersatz ist, ist also wesentlich eine Frage der wissenschaftstheoretischen Einstellung, sie sollte an die Wissenschaft selbst zurückgegeben werden und dort möglichst grundsätzlich, d. h. von der wissenschaftstheoretischen Einstellung her und von den möglichen Verhältnissen von Wissenschaft und Gegenständlichkeit her diskutiert werden. Für den aufmerksamen Leser enthalten die bisherigen Beiträge zur Diskussion um den Federhofer-Wellek-Test bereits eine Fülle von Material zu dieser Diskussion.

12 Th. W. Adorno, *Die Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, S. 78.

13 MGG-Artikel *Tonalität*, C. *Der psychologische Aspekt*, von H.-P. Reinecke, S. 522: „*Es scheint eine vielfältige Matrix von Wirkungsbeziehungen beteiligt zu sein, deren Erforschung methodisch wie experimentell eigentlich erst in den Anfängen steckt.*“

Mindestens ebenso wichtig wie die angeschnittene wissenschaftstheoretische Frage ist aber im gegenwärtigen Zusammenhang noch eine andere Frage: die nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Praxis. Teilt man nämlich die oben skizzierte komplexe wissenschaftstheoretische Einstellung, so ist ihre praktische Verwirklichung auf jeden Fall ein Fortschritt gegenüber einem vorwissenschaftlichen Zustand, auch dann, wenn sich zeigen sollte, daß der Mensch ihr durch die inadäquate Organisation seines Sensoriums und vielleicht noch auf manche andere Weise einen zunehmenden, möglicherweise sogar unüberwindlichen Widerstand entgegengesetzt. Man wird dann eben auf den Fortschritt innerhalb der Wissenschaften verweisen, der uns gewiß eines Tages lehren wird, wie solche unerwünschte Konsequenzen vermieden werden können. Eine solche optimistische Einstellung könnte etwa in die Überzeugung gefaßt werden, daß die Wissenschaft ihren Gegenstand in absehbarer Zeit annähernd vollständig und zulänglich erfaßt haben wird und daß damit eine hinreichende Grundlage für eine wissenschaftlich fundierte Praxis gegeben sein wird.

Pessimisten dagegen könnten meinen, daß die begriffliche Erfassung des Gegenstandes noch auf unabsehbare Zeiten hinter dem Gegenstand zurückbleiben wird. Voreilige technisch-praktische Verwirklichungen von noch unzulänglichen wissenschaftlichen Einsichten können dann leicht zu der Frage führen, wer wem zum Opfer gebracht werden soll, der Mensch dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt oder der Fortschritt dem Menschen.

Abseits von solchem Opti- oder Pessimismus sollte sich die Musikwissenschaft immer vor Augen halten, daß sie sich ihren Gegenstand nicht selbst gemacht hat. Fleiß, Begabung und Ausdauer von Generationen schaffender Musiker haben ihm eine Gestalt gegeben, die der Konstitution des Menschen in besonderer Weise angemessen war. Dabei hat man sich, zugegeben, mit äußerst primitiven und unzulänglichen Begriffsbestimmungen für diesen Gegenstand begnügt¹⁴. Das Zwölftonprinzip kann, wie sich gezeigt hat, als technisch praktische Konsequenz aus einer verfeinerten wissenschaftstheoretischen Einstellung verstanden werden – dabei soll die Frage, ob es schon bei seiner Entstehung so verstanden worden ist, zurückgestellt werden. Bringt man nun den so konstituierten Gegenstand „dodekaphone Musik“ mit dem Subjekt, mit dem Hörer zusammen, so zeigt sich, daß die „atonale“ reine Tonhöhenordnung des Reihengefüges nolens volens auch tonale Wirkungen hat, weil unser Sensorium offenbar den „Parameter“ Tonhöhe nicht von der Tonverwandtschaft zu trennen vermag. Da aber die beiden Entscheidungsgefüge, das der Zwölftonmusik und das der tonalen Musik, ursprünglich verschieden sind¹⁵, so bleibt nicht aus, daß das

14 Z. B. „*Quid est Musica? Est recte ac suaviter canendi scientia*“; vgl. Mf. X, 1957, S. 56.

15 Diese begriffliche Verschiedenheit sollte auch beim Versuch, die Zwölftonmusik dialektisch zu verstehen, bedacht werden. Hier ist nochmals auf Dahlhaus' mehrfach aufgegriffenes Wort von der „*Dialektik von Integration und Zufälligkeit*“ hinzuweisen (Mf. XXIV, 1971, S. 440). Sollte Dahlhaus sich als Dialektiker auf Hegel berufen, so müßte er sich zunächst damit auseinandersetzen, daß für Hegel das „Zufällige“ als „Einheit der Möglichkeit und Wirklichkeit“, und zwar als „unmittelbare“ Einheit beider bestimmt wird (vergleiche dazu und zu dem folgenden Hegel, *Wissenschaft der Logik*, hrsg. von G. Lasson, Leipzig 1932, S. 173 ff. sowie S. 138 ff.). Wird diese Unmittelbarkeit aufgehoben, indem das Wirkliche als Mögliches bestimmt wird, so geht die Zufälligkeit – nicht in die Integration sondern – in die Notwendigkeit über. Auf den Begriff der Integration wären dagegen wohl Hegels Ausführungen über „*Das Verhältnis des Ganzen und Der Teile*“ zu beziehen.

Die Frage nach der Integration hätte, wenn man sie in Bezug auf die dodekaphone Musik stellt, nach dem Vorstehenden wohl etwa so zu lauten: Kommt es in ihr zur Integration der beiden Entscheidungsgefüge, des dodekaphonen und des tonalen? Diese Frage muß rundweg verneint werden. Es kommt also nicht zur Vereinigung, sondern die beiden Entscheidungsgefüge stören einander gegenseitig. Das dodekaphone Gefüge zerbricht das tonale Entscheidungsgefüge, und dieses rächt sich sozusagen dadurch, daß es den Hörer dodekaphoner Musik immer wieder auf falsche Spuren lockt, Erwartungen in ihm hervorruft, die nicht eingelöst werden, und eben damit die Wahrnehmung des dodekaphonen Gefüges unmöglich macht. Wollte man aber das Verhältnis beider unter den Begriffen der Zufälligkeit und Notwendigkeit darstellen, so wäre zu sagen: Die Einheit beider ist in der Praxis der Dodekaphonie zufällig, es läßt sich also kein einsichtiger Grund angeben, warum und wie sie koexistieren können oder sollen – es sei denn, man berufe sich, unter Verzicht auf alle Logik und damit auch auf Wissenschaft, auf die „normative Kraft des Faktischen“.

zwölftonige Entscheidungsgefüge für reine Tonhöhen das tonale, tonverwandtschaftliche durchkreuzt und stört, ja nahezu zerstört. Die Entwicklung des abgelaufenen Jahrzehnts scheint anzudeuten, daß die damit eingeleitete Bewegung nicht mehr zu begrenzen ist und zuletzt vor der Tonhöhenordnung der 12 Töne selbst nicht halt macht.

Um solche unerwünschte praktische Wirkungen bestimmter wissenschaftstheoretischer Einstellungen hinanzuhalten braucht man weder Pessimist noch Optimist zu sein. Es genügt, anzuerkennen, daß der Wissenschaft von der Kunst kein Primat über die Praxis zukommt. Dies eingeräumt, wird man auch zugeben müssen, daß praktisch-technische Konsequenzen aus einem wissenschaftlich erarbeiteten Bild des Gegenstandes dann von der Wissenschaft nicht verteidigt werden sollten, wenn sich beim ersten Versuch ihrer Verwirklichung herausstellen sollte, daß diese praktischen Konsequenzen den Gegenstand, den sie vorfinden, entscheidend und tiefgreifend verändern.

Zu den Kritischen Berichten der Neuen Schubert-Ausgabe von Walther Dürr, Arnold Feil, beide Tübingen und Christa Landon, Wien (Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe)

Der kürzlich erschienene Band der Neuen Schubert-Ausgabe *Märsche und Tänze für Klavier zu vier Händen* (Serie VII, Band 4, herausgegeben von Christa Landon, Kassel etc. 1972) enthält zum ersten Mal kritische Anmerkungen zum Notentext in einem eigenen Abschnitt *Quellen und Lesarten*. Die Einbeziehung dieser Anmerkungen in den Notenband entspricht einer neuen Konzeption der Kritischen Berichte, die sich aus einer Reihe von Überlegungen zwingend ergeben hat.

Ursprünglich sollten die Kritischen Berichte der Neuen Schubert-Ausgabe nach dem Vorbild anderer Gesamtausgaben separat erscheinen in einer eigenen, die Notenbände ergänzenden Reihe. Eine solche Disposition ist dort besonders glücklich, wo der Notentext aus den Quellen möglichst unverändert übernommen, wo Urtext und kritischer Kommentar grundsätzlich getrennt sind, obwohl sie, da dieser notwendige Ergänzung ist, eine Einheit bilden – also auch nicht getrennt an den Benutzer abgegeben werden sollten. Eine solche Ausgabe wendet sich freilich in erster Linie an die Wissenschaft. Die Neue Schubert-Ausgabe jedoch will der musikalischen Praxis ebenso dienen wie der Wissenschaft. Sie bot daher von Anfang an die Möglichkeit, die Notenbände auch ohne die Kritischen Berichte zu subscribieren. Zugleich nahm sie einen Teil des Kommentars in den Notentext selbst auf, denn der „Urtext“ der Quellen mußte ja kritisch revidiert werden, sollte er für die Praxis verständlich sein.¹

Kritische Redaktion bedeutet vor allem Ergänzung eines unvollständigen und Korrektur eines fehlerhaften oder mißverständlichen Notentextes. Der Herausgeber ergänzt: irrtümlich oder wegen defekter Quellen fehlende Noten; dynamische Zeichen und Angaben zur Artikulation, die in den Quellen nur in einer Stimme oder nur an einer Stelle gegeben sind, für parallele Stimmen und Parallelstellen; fehlenden literarischen Text in Vokalkompositionen. Der Herausgeber korrigiert: offenbare Schreib- oder Stichfehler; zu lang oder zu kurz geratene Bögen, falsch plazierte dynamische Zeichen; er tilgt überflüssige oder falsche Zeichen und Noten. Indessen, im

¹ Vgl. A. Feil und W. Dürr, *Die Neue Schubert-Ausgabe. Über einige Probleme des Herausgebens von Musik*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXIV, 1969, S. 553-563.

Notenbild anzeigen – nämlich durch Kleinstich, Kursive, Klammern, Strichelung u. ä. – lassen sich zwar die Ergänzungen, nicht aber die für den Notentext oft noch bedeutsameren Korrekturen. Wenn zudem die Ergänzungen sehr zahlreich sind und dadurch sofort ins Auge fallen, dann entsteht für den Benutzer, der den Kritischen Bericht nicht zur Hand hat, leicht der Eindruck, alle Eingriffe des Herausgebers seien deutlich gekennzeichnet, der übrige Notentext hingegen sei Urtext im engeren Sinne des Wortes. Um diesem Mißverständnis zu begegnen, ist es notwendig, auch diejenigen Eingriffe des Herausgebers, die sich typographisch nicht kennzeichnen lassen, im Notenband selbst aufzuführen, zweckmäßiger Weise in einer besonderen Liste.

Schuberts Kompositionen sind vielfach in zahlreichen verschiedenen, mehr oder minder differierenden Fassungen überliefert. Nicht immer ist dabei, etwa wenn Autographe fehlen, mit Sicherheit auszumachen, welche Lesart die frühere, welche die spätere, welche die verworfene, welche die gültige ist. In zahlreichen anderen Fällen sind verschiedene Lesarten in gleicher Weise gültig, das heißt: es ist dem Ausführenden anheimgegeben, je nach Fähigkeit, Geschmack und Gelegenheit unter ihnen zu wählen. Der Herausgeber muß deshalb solche Varianten in den Notenbänden wiedergeben, sei es als „ossia“ in besonderen Systemen, sei es in Fußnoten, sei es vollständig in Alternativfassungen. Er ist aber dennoch zur Auswahl gezwungen: er muß nicht nur nach seiner Meinung „unbedeutende“ Lesarten ausscheiden, sondern auch solche, deren Aufnahme den Notentext unübersichtlich machte oder unverhältnismäßig hohe Kosten bei der Herstellung verursachte. Auch diese Lesarten sollten jedoch dem Benutzer des Bandes zur Verfügung bleiben, wenn auch nur in Form eines Lesartenverzeichnisses.

Schließlich, um den Wert der Varianten, aber auch bestimmte Eingriffe des Herausgebers beurteilen zu können, genügen die wenigen Angaben zu den Quellen und zur Edition nicht, die die Vorworte der Bände bieten. Deren Aufgabe ist vor allem, dem Musiker wie dem Wissenschaftler durch Hinweise auf Entstehungsgeschichte und Bestimmung einer Komposition äußere Gründe für ihre Eigenart mitzuteilen; sie mit kritischen Anmerkungen zu belasten, wäre unzweckmäßig.

Um die Notenbände für sich verständlich und dem Benutzer, sei er Wissenschaftler, sei er Praktiker, ganz erschließbar zu machen, schien es deshalb zweckmäßig, ihnen Verzeichnisse *Quellen und Lesarten* beizugeben, die die notwendigen Auskünfte über den Notentext, seine Quellen und die Redaktion bieten. Diese Verzeichnisse führen auf:

1. alle maßgeblichen Quellen mit Angaben zu originalem Titel, originaler Datierung, Besitzer und Signatur (bei Handschriften), Umfang und Inhalt. Eine kurze Quellenbewertung wird dann gegeben, wenn sie sich aus der Quellenbezeichnung (z. B. Autograph der ersten Niederschrift, autographe Kopie, Originalausgabe) nicht von selbst ergibt;
2. für die Komposition wesentliche Korrekturen Schuberts (keine Korrekturen von Schreib- oder Transpositionsfehlern u. ä.);
3. Lesarten des Notentextes der maßgeblichen Quellen (ausgenommen Varianten der Schreibweise), ebenso Varianten der Dynamik und der Artikulation, solange es sich nicht nur um Ungenauigkeiten der Bezeichnung handelt;
4. wesentliche Eingriffe des Herausgebers: Korrekturen, Angleichungen, Übernahmen aus anderen Quellen;
5. bei Vokalkompositionen Schuberts vermutliche Textvorlage oder, wenn diese nicht zu ermitteln ist, die ihr am nächsten stehende, für die Edition benützte Textquelle. Textvarianten werden nur dann aufgeführt, wenn anzunehmen ist, daß Schubert absichtlich geändert hat, oder wenn der Herausgeber den ursprünglichen Text gegen Schubert wiederhergestellt hat.

Die Verzeichnisse erscheinen im Anschluß an den Notenteil der Bände. Für die bereits erschienenen Bände werden sie als Beilagen nachgeliefert.²

Die *Quellen und Lesarten* im Anhang der Notenbände bieten also einen Auszug aus dem Kritischen Bericht; dementsprechend fehlt vieles, was man von diesem erwartet: detaillierte Beschreibung und ausführliche Bewertung der Quellen, Hinweise auf die Geschichte der Handschriften und auf frühere Besitzer, Angaben zu sekundären Quellen, vollständige Verzeichnisse der Korrekturen und Lesarten, Hinweise auf Eingriffe und Entscheidungen des Herausgebers bei ungenauer und flüchtiger Notierungsweise und bei Änderungen in der Interpunktion der

² Die Beilage zu *Lieder. Band 1* ist bereits erschienen.

Texte. Wenn die Verzeichnisse *Quellen und Lesarten* in den Notenbänden für das Studium einer Komposition auch in der Regel dem Musiker wie dem Wissenschaftler genügen werden, so müssen dem an Schubert besonders Interessierten doch auch all die zuletzt genannten Einzelheiten zu den Quellen, zur Notierungsweise und zur Edition eines Werkes zugänglich bleiben. Freilich, solche Materialien eines Kritischen Berichtes zu drucken, wäre zu aufwendig, die hohen Kosten sind nicht zu rechtfertigen. Für jeden Band der Neuen Schubert-Ausgabe wird deshalb der Kritische Bericht, soweit er über die *Quellen und Lesarten* in den Notenbänden hinausgeht, als Manuskript bei der Editionsleitung³ und im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv⁴ deponiert und damit der Wissenschaft zur Verfügung gehalten. Weitere Exemplare dieser Manuskripte werden bei Bibliotheken (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, und Wiener Stadtbibliothek) hinterlegt. Die genannten Stellen sind bereit, auf Anforderung hiervon Xerokopien oder Mikrofilme zu liefern. Die Fertigstellung eines jeden Kritischen Berichtes im Manuskript wird in dieser Zeitschrift unter der Rubrik *Eingegangene Schriften* angezeigt.⁵

Die Überlieferung von Schuberts Werken wird im Supplement zur Neuen Schubert-Ausgabe in drei Bänden zusammenfassend beschrieben werden: Serie VIII, Band 7: *Franz Schuberts Autographie*, Band 8: *Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederalben und Sammlungen*, Band 9: *Franz Schuberts Werke in Erst- und Frühdrucken*. Die Bände 8 und 9 sind in Vorbereitung.

Zu R. Chiasas Ausgabe der Lautenkompositionen von Francesco da Milano*

von Hans Radke, Darmstadt

Chiasa, dem wir bereits eine Ausgabe von Kompositionen des berühmten Lautenisten Silvius Leopold Weiß verdanken¹, machte jetzt auch die Originalkompositionen des „göttlichen“ Francesco da Milano der Allgemeinheit zugänglich. Im Vorwort dieser Ausgabe sagt er: „Die Wiederaufwertung längst vergessener Schätze an Lauten-, Vihuela- und Gitarrenmusik, die erst seit ein paar Jahren wirksam und systematisch betrieben wird und hauptsächlich den Gitarrenspielern zu verdanken ist, . . . hat zur anregenden Neuentdeckung wahrhaft genialer Meister geführt.“ Chiasa irrt sich, wenn er behauptet, die Wiederaufwertung der Lautenmusik werde erst seit ein paar Jahren betrieben und sei hauptsächlich den Gitarrenspielern zu verdanken. 1907 wurde innerhalb der „Internationalen Musikgesellschaft“ die „Kommission zum Studium der Lautenmusik“ gegründet. Zu ihrem Arbeitsplan gehörte die bibliographische Aufnahme der Tabulaturbestände und die Festsetzung von Regeln für die Tabulaturübertragung². Wenn auch vor 1900 nur wenige Forscher wie Michel Brenet, Oscar Chilesotti, Oskar Fleischer, Jan Pieter Nicolaas Land, Ernst Radecke, Hugo Riemann, Wilhelm Tappert und Joseph Wilhelm von Wasielewski sich mit der Laute und Lautenmusik beschäftigten, so erschienen doch im Laufe der Jahre zahlreiche Spe-

3 D-74 Tübingen, Schulberg 2.

4 D-35 Kassel, Schöne Aussicht 2.

5 Das Manuskript des Kritischen Berichtes zu *Lieder. Band 1* ist abgeschlossen.

* Francesco da Milano (1497-1543), *Opere complete per liuto. Vol. I: Composizioni originali*. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiasa. Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1971. CLVI u. 253 S.

1 S. L. Weiss, *Intavolatura di liuto*. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiasa (Conforme all'originale del British Museum) Vol. I, II. Mailand 1967, 1968.

2 *Commission internationale pour l'étude de la musique de luth*, in: ZIMG VIII, 1906/07, S. 460 f. – *Kommission für Erforschung der Lautenmusik*, ebda., XIV, 1912/13, S. 1-8, 66. – *La Commission des Tablatures*, ebda., S. 261 f. – *Sitzungsbericht der Sektion Ie (Lautenmusik)*, in: III. Kongreß der IMG, Bericht, Wien, Leipzig 1909, S. 211 ff.

zialarbeiten³. Die Lautenmusik wird also nicht, wie Chiesa angibt, „höchstens einmal in einem musikgeschichtlichen Werk erwähnt . . . und selbst dann meistens mit oberflächlichen und ungenauen Hinweisen“. Erfreulicherweise wurde besonders nach dem zweiten Weltkrieg unsere Kenntnis der Lautenmusik durch Neuausgaben erweitert, von denen manche außer der Übertragung auch die Tabulatur bringen. Soweit es sich nicht um ausgesprochene Arrangements für die Gitarre handelt, die Eingriffe in den ursprünglichen Satz enthalten, ist in den meisten Ausgaben der Satz auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel notiert. Chiesa meint, die Werke der Lautenisten seien „ein unerschöpfliches Repertoire für die zeitgenössischen Gitarristen“, ihnen stehe es zu, „wenigstens den größten Meistern jener weit zurückliegenden Vergangenheit den ihnen gebührenden Ruhm wiederzugeben“. Die Wiedergabe der Lautenmusik auf der modernen sechssaitigen Gitarre ist doch nur ein Notbehelf. Der Gitarrist verzichtet auf den doppelchörigen Saitenbezug und die Oktavbegleitsaiten der Bässe, die dem Klang der Laute gerade einen besonderen Reiz verleihen. In Kompositionen für eine Laute mit mehreren tiefen Baßchören muß der Baß an gewissen Stellen in die höhere Oktave gelegt werden. Auch ist die Gitarre nicht recht zur Wiedergabe von Lautenkompositionen für die neufranzösische *d*-moll-Stimmung geeignet, da die Stimmungen beider Instrumente sich zu sehr voneinander unterscheiden. Daher müssen oft einzelne Töne ausgelassen oder die Stimmführung abgeändert werden. In vielen Fällen, besonders in manchen B-Tonarten, kann die Originaltonart nicht beibehalten werden, mitunter sind die vorgeschriebenen Verzierungen und Bindungen nicht ausführbar. Es wäre daher sehr zu begrüßen, wenn die Gitarristen mehr als bisher zur Renaissancelaute und vor allem zur Barocklaute in der *d*-moll-Stimmung überwechseln würden, damit die Lautenmusik in der originalen Fassung erklingen kann.

Francesco da Milano ist keine Neuentdeckung heutiger Gitarristen. Schon August Wilhelm Ambros⁴ erkannte seine Bedeutung: „Manche Phantasien Marco d'Aquila's und Francesco's da Milano machen einen nahezu großartig-prachtvollen Eindruck.“ Helmuth Osthoff⁵ sagt von Francescos Fantasien: „Überall tritt das Bestreben hervor, alle Wirkungsmöglichkeiten des Instruments vom glitzernden Passagenspiel bis zu rauschenden Akkorden, von der schlicht begleiteten Melodie bis zum kunstvollen Spiel in mehr oder weniger realen Stimmen in den Dienst des Ausdrucks zu stellen.“ Von neueren Arbeiten, die sich eingehender mit ihm und seinen Kompositionen befassen, sind die von Joel Newman⁶, Elwyn A. Wienandt⁷, Otto Gombosi⁸ und H. Colin Slim⁹ zu nennen.

Chiesa hält sich in der Übersicht von Francescos Lebenslauf an Slims Biographie. Der Mailänder Arzt Girolamo Cardano gibt in einem Horoskop das Geburtsdatum des Lautenisten mit dem 18. August 1497 an und nennt ihn Franciscus de Canona. Dieses Geburtsdatum bestätigt der Astrologe Luca Gaurico und gibt außerdem den Todestag mit dem 15. April 1543 an. Er nennt ihn Franciscus de Monza Mediolanensis. Francesco ist daher wahrscheinlich in Monza geboren und verlebte wenigstens seine frühe Jugend in Mailand. Gaurico erwähnt noch, daß der Lautenist Giovanni Testagrossa (1470-1530), der in Mantua im Dienste der Familie Gonzaga

3 Art. *Laute* (Literatur) in MGG Bd. 8, 1960, Sp. 372-382. – E. Pohlmann, *Laute, Theorbe, Chitarraone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Lillenthal/Bremen 2/1972, Kap. 4 (Neuausgaben) u. 5 (Literatur).

4 *Geschichte der Musik III*, Breslau 1868, S. 499.

5 *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Leipzig 1926, S. 6.

6 *Francesco Canova da Milano. A Lutenist of the Sixteenth Century*, Thesis New York Univ. 1942, mschr.

7 *Musical Style in the Lute Compositions of Francesco da Milano (1498-1543)*, Phil. Diss. Univ. of Iowa 1951, mschr.

8 *A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance: Francesco da Milano*, in: *La musique instrumentale de la Renaissance*, hrsg. von J. Jacquot, Paris 1955, S. 165-176.

9 *The Keyboard Ricercar and Fantasia in Italy ca. 1500-1550 with Reference to Parallel Forms in European Lute Music of the Same Period*, Phil. Diss. Harvard Univ. Cambridge, Mass., 1960, mschr. – *Francesco da Milano (1497-1543/44). A Bio-Bibliographical Studie, I Biography*, in: *Musica Disciplina XVIII*, Rom 1964, S. 63-84, *II Bibliography*, ebda., XIX, 1965, S. 109-128.

stand, Francescos erster Lehrer gewesen sei. Nach Cosimo Bartoli (1567) stand Francesco in Rom im Dienst des Kardinals Ippolito de' Medici († 1535). Dann ernannte ihn Papst Paul III. (1534 bis 1549) zum Lehrer seines Neffen Ottavio Farnese, des späteren Herzogs von Parma. In einem päpstlichen Breve vom Jahr 1539 ist angegeben, daß Francesco zusammen mit seinem Vater Benedetto im Dienst des Papstes stand und sein Familienname Canova war. Er wurde in Mailand in der Kirche Santa Maria della Scala begraben. Auf seinem Grabstein gab der Vater, abweichend von Gaurico, das Todesjahr mit 1544 an. Hans-Peter Kosack¹⁰ vermutete irrtümlich, Franciscus Scottus de Savona, „*servitor I(llu)strissimi P(rincipis) Do(mini) Ferrante Gonzaga Gubernator Mediolanensis Cap(itane)us Gener(al)is Caes. Mtas. Imp.*“, sei mit Francesco da Milano identisch.

Pierre Trichet¹¹ erwähnt, Pontus de Thiard (Tyard) berichte in seinem *Solitaire second* (Lyon 1555), wie nach einem Festmahl Francesco de Milan die Anwesenden durch sein Lautenspiel in Verückung gesetzt habe. Chiesa führt Zeugnisse aus dem 16. Jahrhundert an, die Francesco nicht nur als hervorragenden Lautenisten, sondern auch als ausgezeichneten Violenspieler preisen. Er sagt: „1585 wird er noch einmal von Tommaso Garzoni genannt, aber dann wird die Laute in Italien immer seltener gespielt, um nach ein paar Jahrzehnten überhaupt zu verschwinden.“ Zwar erwähnt 1628 Vincenzo Giustiniani¹², man habe das Spiel der Laute, das früher sehr verbreitet gewesen sei, fast ganz aufgegeben, seitdem die Theorbe in Gebrauch gekommen sei. Die zur gleichen Zeit in Italien eingeführte spanische Gitarre scheine sich im Verein mit der Theorbe verschworen zu haben, die Laute ganz zu verbannen. Doch erschienen noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien verschiedene Tabulaturdrucke, die Solokompositionen für die 13- bis 14chörige „theorbierte“ Laute (*Liuto attiorbato*) enthalten¹³. Bei ihr liefen die tiefsten Baßchöre (*Contrabassi*) wie bei der Theorbe neben den Griffbrettsaiten zu einem zweiten Wirbelkasten, der an dem verlängerten Hals angebracht war.

Das Werk Francescos da Milano ist in der italienischen, französischen und deutschen Tabulatur überliefert. Die *Intavolatura de Viola o vero Lauto, Libro Secondo de la Fortuna* (Neapel 1536) zeigt eine abweichende Form der italienischen Tabulatur zu sechs Linien. Die höchste Saite ist durch die oberste Linie dargestellt und die Null (0) durch die Ziffer 1 ersetzt (2 steht an Stelle von 1 und so fort). Auch bei der *Intavolatura napolitana*, von der Michele Carrara (1585) ein Beispiel bringt, beginnt die Zählung mit der Ziffer 1 anstatt mit der Null. Doch entspricht die unterste Linie der höchsten Saite. Bei den Werken in französischer und deutscher Tabulatur handelt es sich um spätere Übertragungen aus der italienischen Tabulatur. Fast alle Originalwerke Francescos sind Solokompositionen für Laute. Es handelt sich, abgesehen von einer Toccata (*Tochata*), die am Ende einer Tanzfolge von Pietro Paulo Borrono steht, um Fantasien und Ricercari. In verschiedenen Drucken wird ein und dieselbe Komposition bald Fantasia, bald Ricercare genannt. Hans Gerle (1552), der Fantasien Francescos aus der italienischen Tabulatur in die deutsche Übertragung, nennt sie Preambeln. Unabhängig von ihrer Benennung zeigen diese Kompositionen entweder eine kontrapunktische Struktur mit Imitationen und Gliederung in verschiedene Zwischensätze, oder einen vorwiegend melodisch-harmonischen Charakter.

Die Neuausgabe bringt die Übertragung von 60 Ricercaren, 41 Fantasien und einer Toccata für Laute allein sowie einen Kanon und einen Tanz (*Spagna*) für zwei Lauten. Chiesa führt im Anhang A 39 Tabulaturdrucke und 19 handschriftliche Tabulaturen an, die Kompositionen von Francesco da Milano enthalten. Die zahlreichen Auflagen seiner Werke beweisen, wie sehr seine Kompositionen von den Zeitgenossen geschätzt wurden. Mit Ausnahme von vier Drucken ver-

10 *Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna*, in: *Altpreußische Beiträge*, Königsberg i. Pr. 1933, S. 54.

11 *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, hrsg. von Fr. Lesure, Neuilly-sur-Seine 1957, S. 151 f.

12 *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*. Ital. Text bei A. Solerti, *Le Origini del Melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Turin 1903, S. 125 f.

13 P. P. Melii da Reggio, *Intavolatura di Liuto attiorbato, Libro II, III, IV*, Venedig 1616. – Ders., *Intavolatura di Liuto attiorbato e di Tiorba, Libro V*, Venedig 1620. – A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro I*, Bologna 1623. – Ders., *Intavolatura di Liuto. Raccolte da L. M. Piccinini suo figlio*, Bologna 1639. – B. Gianoncelli detto il Bernardello, *Il Liuto*, Venedig 1650.

glich Chiesa die verschiedenen Ausgaben miteinander und stellt fest: „*Es hat sich dabei gezeigt, daß man sich bei den zeitgenössischen Neuauflagen grundsätzlich nach dem Urtext richtete und dabei nur selten die eventuell darin enthaltenen Fehler ausmerzte, ja sogar mehr als einen neuen Fehler hinzufügte, wie zum Beispiel in den von Phalèse herausgegebenen Neuauflagen, in denen die musikalischen Texte oft recht nachlässig behandelt worden sind.*“ Die Recercari und Fantasien aus Drucken sind chronologisch auf Grund der Daten ihrer Erstausgaben angeordnet, dann folgen die in undatierten Manuskripten enthaltenen. Von drei Ricercaren und drei Fantasien, die Chiesa in seine Ausgabe aufnahm, ist die Urheberschaft Francescos nicht restlos gesichert. Ricercar LIX und LX, die ihm in Handschriften zugeschrieben werden, sind doch wohl Kompositionen von Joan Maria da Crema (*Intabolutura de Lauto, Libro primo, 1546: Recercar nono und undecimo*).

Alle Kompositionen Francescos sind für die 6chörige Renaissancelaute in der Stimmung Quarte – Quarte – große Terz – Quarte – Quarte geschrieben. Nach Ansicht Chiasas waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgende Lautentypen am gebräuchlichsten: *Lauto tenore* in G- oder A-Stimmung, *Lauto grosso* in D- oder E-Stimmung. Doch geben die Lautenisten und Theoretiker des 16. Jahrhunderts für den Normaltyp zwei Stimmungshöhen an: A-Stimmung (*A d g h e' a*), G-Stimmung (*G c f a d' g*). Nach Michael Praetorius (*Syntagma musicum II, 1619*) steht die *Recht Chorist- oder Alt Laute* in der G-Stimmung, die *Tenor Laute* in der E-Stimmung. Diese Stimmungen haben zwar nur eine relative Geltung, da die tatsächliche Stimmung von der Mensur des Instruments, die auch bei der gewöhnlichen Laute schwankte, und der Dicke und Güte der Saiten abhing. Deutsche Lautenisten begannen beim Stimmen mit der höchsten Saite und zogen sie so hoch, wie sie es litt. Oswald Körte¹⁴ stellte Spannungsversuche mit den besten sächsischen Saiten verschiedener Dicke an und spannte sie auf eine Laute mit 66,5 cm Saitenlänge. Die Durchschnitts-Reißgrenze lag bei g'. Er kam zu dem Ergebnis, daß die Laute in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die ungefähre absolute Stimmung *F B es g c' f'* hatte. Chiesa legt seiner Übertragung die E-Stimmung (*E A d fis h e'*) zugrunde, „weil diese Literatur sich besonders zur Wiedergabe auf der Gitarre eignet“, wenn man deren dritte Saite g einen Halbton herabstimmte. Die Notierungsmethode der Gitarre (Fünflinien-System mit oktavierendem Violinschlüssel) wandte als erster Oscar Chilesotti¹⁵ an. Adolf Koczirz¹⁶ sagt von Chilesottis Art der Übertragung von Lautenstücken, daß sie „im Grunde gleichbedeutend ist mit einem Arrangement für die Gitarre“, da die Übertragungen in der Stimmlage der Gitarre stehen. Doch setzte sich Chilesottis Übertragungsmethode in praktischen Ausgaben durch und wurde auch von Hans Neemann¹⁷, der als einer der ersten für die Wiedereinführung des Spiels nach der französischen Tabulatur wirkte, und Guisepppe Gullini¹⁸ übernommen. Die meisten der heutigen Lautenspieler können eine Übertragung in Klavier-Notation nicht vom Blatt spielen, da sie über die Gitarre zur Laute kommen und daher nicht gewohnt sind, nach dieser Notierung zu spielen. Der bayr. Kammervirtuos (Flötist) Heinrich Scherrer¹⁹ (1865-1937), der sich um die Wiederbelebung der Laute verdient gemacht hat, ließ schon vor 1914 „doppelchörige“ Lauten in der Gitarrenstimmung bauen. Heute werden auch Renaissancelauten in der G-Stimmung gebaut.

14 *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, S. 52 ff.

15 *Biblioteca di Rarità musicali. Vol. I: Nobiltà di Dame del Sig^{ro}. Fabritio Caroso da Semoneta. Le gratie d'amore di Cesare Negri Milanese detto il Trombone*, Mailand 1883 (Ricordi). – *Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento*, Leipzig 1890 (Breitkopf & Härtel). – *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, ebda. 1891.

16 III. Kongreß der IMG, Bericht, Wien, Leipzig 1909, S. 221. – A. Koczirz, *Erwiderung*, in: ZIMG XI, 1909/10, S. 235 f.

17 *Alte Meister der Laute*, Heft 1-3, Berlin-Lichterfelde 1926, 1927 (Vieweg). – *Der Lautenkreis*, Jg. 1-6, Fredersdorf 1932, 1933, Berlin 1934-1937 (Selbstverlag). – *Die doppelchörige Laute. Ein Lehr- und Spielbüchlein*, Fredersdorf 1932 (Selbstverlag).

18 S. Molinaro Genovese, *Intavolutura di Liuto, Libro primo*, Florenz 1940 (R. Maurri). – G. M. Radino, *Intavolutura di Balli per sonar di Liuto*, ebda. 1949. – G. B. della Gostena, *Intavolutura di Liuto*, ebda. 1949. – Joan Maria da Crema, *Intavolutura di Liuto, Libro primo*, ebda. 1955.

19 *Eine verlorengangene Kunst. Wissenswertes über Lauten- und Gitarrenbau*, Leipzig 1919.

Chiesa liefert eine „musikalische“ Übertragung, arbeitet also die Stimmführung heraus. Da er die Tabulatur nicht beifügt, macht er einen Lagenwechsel der Noten durch eingekreiste arabische Ziffern kenntlich, welche die Chöre bezeichnen. Dadurch wird ermöglicht, daß der Spieler die Griffe ausführt, die die Tabulatur vorschreibt. Doch gibt er nicht den Fingersatz der Anschlags-hand (die Punkte) wieder, da er den Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger heute für überholt hält. In den benutzten Tabulaturen liegt die Brevis oder die Semibrevis als Takteinheit zugrunde. Chiesa verkürzt nicht die rhythmischen Werte und wendet durchgehend die Einteilung der Takte je ganze Note an, um „den musikalischen Text damit deutlicher zu gestalten“. Als Taktvorzeichnung setzt er das Allabreve-Zeichen C ein. Da damals die Semibrevis nicht den Wert unserer ganzen Note hatte, wäre es empfehlenswert gewesen, die Notenwerte um die Hälfte zu verkürzen, also die Semibrevis ($= \frac{1}{2}$) als halbe Note zu übertragen. Im Revisionsbericht Anhang B berücksichtigt Chiesa nicht alle von Slim angeführten Konkordanzen, da er bei einigen keine Ähnlichkeit feststellen konnte, sowie ein paar fragliche Werke.

Bemerkungen zum „neuen Eitner“ *

von Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

§ 1,1 der sogenannten „Preußischen Instruktionen“ (Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der Preußischen Bibliotheken vom Mai 1899. 2. Ausgabe in der Fassung vom 10. August 1908) lautet: „Die Grundlage für die Aufnahme der Titel bilden die Druckschriften selbst, nicht mittelbare Quellen“, und in § 15,3 ist zu lesen: „Läßt sich Ort oder Jahr oder beides nicht ermitteln, so wird dies durch . . . Zusätze o. O., o. J. . . . bemerkt, aber eine ungefähre Zeitangabe beigelegt.“ Genau in diese Zeit zwischen 1899 und 1908 fällt die Erscheinung des 1. Bandes von Robert Eitners *Biographisch-bibliographischem Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*. Es geht zwar um sachlich voneinander unterschiedene Aufgaben – hier die Katalogisierung von Druckschriften aller Wissensgebiete, dort die bibliographische Verzeichnung eines bestimmten Fachgebietes innerhalb einer mehr oder weniger fest umrissenen Zeitspanne – aber trotzdem spürt man durch die „Instruktionen“ den gleichen Geist wehen wie durch die Bemühungen Eitners: den Willen zur Zuverlässigkeit und Exaktheit und zu Aussagen, die der Wissensdurstige benötigt und erwartet.

Mit großer Offenheit hat der Redaktionsleiter des „neuen Eitner“, Karlheinz Schlager, in der Einleitung die Grenzen aufgezeigt, „die der Arbeit gesetzt waren und in denen sich die Erwartungen des Benutzers bewegen sollten“ (S. 29). Dort heißt es unter anderem, daß entgegen § 1 der „Preußischen Instruktionen“ bei der Edition dieser alphabetischen Reihe der Einzeldrucke von RISM nicht vom Gegenstand der Drucke selbst, sondern von „mittelbaren Quellen“, nämlich von Titelmeldungen des In- und Auslandes Ausgang genommen wurde, daß diese Titelmeldungen sehr „unterschiedliche Informationen“ brachten, da sie „von einer kompletten Titelaufnahme bis zu einem willkürlich gewählten Kurztitel“ (S. 29) reichen, daß „eine korrekte diplomatische Zitierung des Titels . . . nicht zur gewünschten Norm werden“ (S. 32) konnte und die Titelformulierung ein „Kompromiß“ bleiben mußte (S. 32), daß kein Versuch gemacht worden ist, den undatierten Drucken des 18. Jahrhunderts „eine ungefähre Zeitangabe“ (Pr. Instr. § 15) beizufügen.

* *Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Internationales Quellenlexikon der Musik. A/I/1: Einzeldrucke vor 1800.* Redaktion Karlheinz SCHLAGER. Band 1: Aarts – Byrd, Band 2: Cabezon – Eyre. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971 und 1972. 102*, 464 S. und 62*, 560 S.

gen, daß im Impressum auf die Verleger-Adressen verzichtet wurde, die für die Datierung einen gewissen Anhalt geboten hätten, daß Platten- und Verlagsnummern angegeben werden, „*obwohl sie offensichtlich nicht mit allen Ausgaben gemeldet worden sind*“ (S. 33), daß das Impressum keine Angaben über die Anzahl der Einzelstimmen (16. u. 17. Jh.!) enthält, weil darüber „*nicht immer Klarheit zu gewinnen*“ war (S. 34), daß nicht alle in der Liste der Fundorte (S. 51 ff.) aufgeführten Bibliotheken und Institute Titelmeldungen beisteuerten, weil zu einigen von ihnen „*bei Drucklegung dieses ersten Bandes noch keine Verbindung bestand*“ (S. 33) und daß die Verfasser von Kompositionsverzeichnissen einzelner Meister gezwungen waren, sich den „*Gesetzen der vorliegenden bibliographischen Dokumentation*“ bei „*Unterordnung des eigenen wissenschaftlichen Ehrgeizes*“ (S. 34) zu fügen – was nur heißen kann, daß sie sich unter die stark begrenzte Decke der Titelaufnahme-Prinzipien dieses neuen Eitner zu strecken hatten, zu denen übrigens noch der Verzicht auf Seitenzahlen, Format und gewisse bescheidene Inhalts- und Identifikationsangaben hinzukommen.

Vor der Stellungnahme zu diesem hier in aller Kürze skizzierten Tatbestand der Grenzen des Kataloges seien drei Fragen untersucht, die seine Struktur und sein Wesen besonders angehen. Erstens: Wie ist das Ausscheiden bestimmter Werkgattungen (z. B. der Gesangbücher, der Schulen und theoretischen Werke und der Sammeldrucke) realisiert worden, das in Vorwort und Einleitung des Kataloges festgelegt wurde? Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können, stelle ich folgende Titel vor, die m. E. zur Sparte der Gesangbücher zu zählen sind, auch wenn sie in schlichter Vierstimmigkeit oder als Melodien mit beziffertem Baß auftreten: Jacob Altherr, *Gesangbuch* . . . 1627 (A 894), A. F. Bayerdörffer, *Choralbuch* . . . 1768 (B 1410), Joh. Becker, *Choralbuch* . . . 1771 (B 1529), Joh. H. Boehner, *Choral-Buch* . . . 1785 (B 3269). Man erwartet diese Drucke jedenfalls in dem in Vorbereitung befindlichen *Katalog der deutschsprachigen Gesangbücher* von RISM (Vorr. S. 10). – Daß mit Schulen und theoretischen Schriften in dem Katalog nicht einheitlich verfahren würde, war nach der Lektüre von Vorwort und Einleitung zu erwarten. Aber wieso die Aufnahme solcher Werke „*im Ermessen der Mitarbeiter in den einzelnen Ländern*“ (S. 31) lag, ist nicht einzusehen, weil die Auswahl der Titel doch wohl zu den legitimen Aufgaben der Gesamtdredaktion gehört. Jedenfalls handelt es sich um 39, hier nur mit ihren Nummern bezeichnete Titel, die in den Katalog Eingang gefunden haben, obwohl sie offenbar nicht dafür vorgesehen waren. Es sind die folgenden: A 217, A 262-280, A 1422-1424, B 602-608, B 609, B 704, 705, B 1130, 1131, B 1157, B 3802-3804. Von diesen haben übrigens richtigerweise eine ganze Anzahl im Band B VI/1 von RISM (*Écrits*) Platz gefunden. Eine doppelte Aufführung innerhalb der einander ergänzenden verschiedenen Reihen von RISM ist natürlich nicht das Beste und lag wohl auch nicht im Sinne der wissenschaftlichen Gesamtplanung. – Bei den Sammeldrucken, die überraschenderweise in den 1. Band der Einzeldrucke Eingang gefunden haben, ist die fehlende Einstimmung auf den RISM-Gesamtplan besonders auffallend. An der Spitze steht der Fall Archadelt: Von den 81 dort aufgeführten Werken ist nur eines (A 1384), die *Missae tres* von 1557, kein Sammeldruck. Alle anderen stehen zu Recht bis auf 8 neu aufgetauchte Sammeldrucke im 1. Band der *Recueils imprimés* von RISM und sind dort auf Seite 608 (Register) mühelos feststellbar. So hätte es hier nur der Verzeichnung des einen Einzeldruckes und eines Hinweises auf den *Recueils*-Band bedurft. Die o. a. acht Sammeldrucke hätte man, obwohl sie in dem Band nichts zu suchen haben, ohne Nummer kurz verzeichnen können, damit bei einer Neuaufgabe des Bandes der Sammeldrucke auf sie zurückgegriffen werden konnte. – Ähnlich unverständlich sind die 8 Einträge bei Filippo Azzaiolo (A 2979-2986), da sie alle im erwähnten Band RISM Reihe B I, 1 stehen. Ich nenne außerdem: William Babell (B 10, 12, 13, 15), die 8 Sammeldrucke im Oeuvre von Beauvarlet-Charpentier (B 1486-1494), Bordet (B 3675 ff.), Bouin (B 3799) und Joachim a Burck (B 4968, 4970, 4972-4976, 4986-4988). Auch diese Drucke sind fast alle in RISM B I, 1 und 2 verzeichnet; und es ist wegen der hervorragenden Qualität dieser zuletzt genannten Veröffentlichungen, die Maßstäbe gesetzt haben für die Erkenntnis des Begriffes, für die Aufnahmen und für die Erfassung des Repertoires der Sammeldrucke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, schwer zu verstehen, weshalb sich die Redaktion von RISM A I, 1 nicht auf diese sicheren Ergebnisse verlassen hat und von sich aus die Kategorie von Sammeldrucktiteln geschaffen hat, die so aussehen, als ob sie Einzeldrucke wären. Das rührt an die Wurzel der wohl erwogenen Gesamtplanung der RISM-Bände, führt zu dem überflüssigen Luxus von Doppelaufnahmen und verunsichert den Benutzer der Bände.

Zweitens: Welchen Grad von Vollständigkeit hat der „neue Eitner“ erreicht? Diese Frage ist zu unterteilen nach Autoren, die er nicht enthält und nach Werken, die innerhalb von Oeuvre-Verzeichnissen einzelner Autoren nicht mitgeteilt sind. Zunächst die Namen nicht aufgeführter Musiker. Aus einer Liste von rund 30 Namen, die ohne Zweifel unvollständig ist, gebe ich folgende Beispiele nach dem Alphabet: Johann Agricola (Erfurt 16. Jh.) mit seinen *Motetae novae* . . . 4, 5, 6, 8 *pluribusque vocibus compositae* Nürnberg 1601 (D-brd W), Johann Georg Albrechtsberger, von dessen in Eitners Quellenlexikon aufgeführten Werken nach vorsichtiger Schätzung etwa 15 vor 1800 erschienen sind, der also mit Johann Sebastian Bach das Schicksal teilt, daß der größere Teil seiner Werke erst nach 1800 erschienen ist, Andreas Armsdorff (Erfurt 17. Jh.) mit seinen *italienischen Kantaten mit Gb. u. Violine*, London s. a. (Eitner I, 196. Fundort: D-brd HV 1), Paul Bäwerl (Steyer 17. Jh.) mit seinen *Neue Padovan, Intrada* . . . Nürnberg 1611 (Eitner I, 301. Fundort: D-brd Gs), Michael Bartscherer (16. Jh.) mit den beiden im Britischen Museum befindlichen Werken *Selectae quaedam cantiones sacrae* Nürnberg 1570 und *Sacrae cantiones plane novae* . . . Nürnberg 1573 (Eitner I, 359), Johann Christoph Böttner (Hannover 18. Jh.) mit der 1. Sammlung seiner *Choral-Vorspiele* Hannover 1787 (Eitner II, 92. Fundorte: Berlin ehem. Pr. Staatsbibliothek, Brüssel), Tomaso Boldon (Padua Anfang 17. Jh.) mit den *Vesperì per tutte le solemnità dell'anno* . . . Venedig 1601 (Eitner II, 101. Fundort: Bologna Lic. musicale), Johann Georg Braun (Hanau 17. Jh.) mit *Cithara Davidici Evangelica* . . . (Eitner II, 177. Fundort: Wien Musikfreunde), Quinus Bruno (Querfurt 16. Jh.) mit den *Cantiones aliquot 5 voc.* Wittenberg 1575 (Eitner II, 218. Fundort: Dresden LB), Johann Maria Büchner (17. Jh.) mit dem Druck *Series von schönen Vilanellen* . . . Nürnberg 1614 (Eitner II, 225. Fundort: Paris Bibl. Nat.).

Es ist angebracht und notwendig, zwischen diese Betrachtung und die der nicht aufgeführten Drucke innerhalb von Oeuvres-Verzeichnissen eine Erklärung einzuschleiben, die sich mit den Argumenten und Begründungen für die bisher skizzierte Gestalt des „neuen Eitner“ befaßt: Angesichts eines Riesenmaterials „von mehr als 200 000 Titeln aus etwa 1100 Bibliotheken, Archiven, Privatsammlungen, Museen, Klöstern, Kirchen usf.“ (Vorwort S. 9), die etwa 8 Bände und einen Supplementband füllen werden, war an die eigentlich notwendige Erstellung von Titelaufnahmen nach vorliegenden Exemplaren der Drucke nicht zu denken, und leider sah die Redaktion auch keine Möglichkeit, auf die Vollständigkeit der Titelmeldungen Einfluß auszuüben (Einl. S. 30). So bleibt in Bezug auf die Titelqualität nur die Resignation übrig, während die Frage der Erfassung des Materials noch einer besonderen Überlegung bedarf. – Der Begriff des Wortes „Quellenlexikon“ wird von Robert Eitner anders verstanden als von den Herausgebern des RISM. Was er seinem Lexikon der Quellen in vielen, keineswegs in allen Fällen dankenswerterweise hinzufügte, die Fundorte der Quellen, ist bei den RISM-Bänden oberstes Prinzip der Gestaltung. Eitner scheut sich nicht, Quellen aufzuführen, deren Existenz er aus wissenschaftlicher Literatur, zuverlässigen Verzeichnissen, bisweilen sogar aus Antiquariats- und Versteigerungskatalogen nachweisen kann, oder zu erwähnen, daß sie in zurückliegender Zeit Eigentum bestimmter Personen waren. Für das Internationale Quellenlexikon der Musik wird eine Quelle erst mitteilungsreif, wenn für sie ein zur Zeit gültiger Aufbewahrungsort genannt werden kann. Damit nähert es sich ebensoviel dem (Bibliothekszentral)-Katalog wie es sich von dem *Lexikon* (Repertorium) entfernt. Und wenn zu diesem Aufnahme-Prinzip das Ausbleiben von Titelmeldungen (s. o.!) hinzutritt, dann ist evident, daß in dem „neuen Eitner“ zahlreiche Quellen vom Schauplatz der Wissenschaft abtreten. Kurz formuliert: Das Repertorium hat sich kritisch älterer Forschungsergebnisse zu bedienen, der Katalog fängt mit seinen Meldungen gewissermaßen voraussetzungslos am Tage des Beginnes seiner Sammeltätigkeit von vorne an.

Zurück zum zweiten Teil der Frage nach dem Grad der Vollständigkeit des „neuen Eitner“, zu den Oeuvre-Verzeichnissen einzelner Musiker. Mir liegt eine Liste von 44 Musiker-Namen vor, von der feststeht, daß sie unvollständig ist. Aus ihr sei folgende Auswahl getroffen: AGOSTINO AGAZZARI. Von seinen *Missae quatuor tam organis* . . . op. 17, Venedig 1614 verzeichnen Eitner I, 50 und MGG I, Sp. 134 den 4. Druck Venedig: Amadino 1627 (Fundort: D-brd Mbs.). – ALESSANDRO AGLIONE. Eitner I, 52 überliefert insgesamt 3 Drucke von ihm. Bei RISM fehlt der zweite: *Giardino di spirituali concerti a 4* . . . Venedig 1618 (Fundort: Berlin Ehemal. Preussische Staatsbibliothek). – MARTIN AGRICOLA. Seine *Deutsche Musica und Gesangbüchlein* fehlt in den Ausgaben von 1560 (Eitner I, 61. Fundorte lt. RISM *Ecrits*, Band 1, S. 69: D Bds;

Mbs; Nla; S) und 1568 (Eitner I, 61. Fundort: D-brd W); übrigens ist bei dem Druck A 441 der Fundort D-brd W zu ergänzen. – GREGOR AICHINGER. Von dem Druck A 531 (*Lacrimae D. Virginis* . . .) sind die beiden späteren Drucke (Eitner I, 69 und MGG I, Sp. 181) von 1614 (Fundort: Berlin ehem. Pr. Staatsbibl.) und von 1644 (Fundorte: Berlin ebenda und Königsberg UB) sowie das *Officium pro defunctis 5 v.* (Eitner I, 69 u. MGG I, Sp. 181. Fundort: Berlin ebenda) nicht verzeichnet. – HENRICO ALBICASTRO. RISM nennt von ihm op. 1, 3 - 5, 8, 9. Das bedeutet gegenüber Eitner ein Mehr von 3 Werken. Aber Eitner nennt darüber hinaus noch Sonaten op. 2 (Fundort: Hamburg) in 2 Versionen und 12 Concerti op. 7 (Fundorte: Hamburg und Darmstadt), so daß bis auf op. 6 die ganze Reihe von op. 1 - 9 dem Titel nach nachweisbar wäre. Vermutlich gehören die beiden Werke zu den Verlusten des letzten Krieges. – MICHAEL ALTENBURG. Hier geht es um den Druck *Gaudium Christianum* . . . Jena 1617, der bei Eitner I, 119 kurz und in MGG I, Sp. 389 ausführlich zitiert ist. (Fundort: Berlin ehem. Pr. Staatsb.) – JOHANN ANDRÉ. Eitner I, 137 f. bringt mehr Drucke von Singspielen (z. B. *Der alte Freyer*, *Die Friedensfeyer*, *Die Weiber von Weinsberg*) sowie *Lieder für Sopran mit Clavier* Berlin 1779 und *3 Sonate per il Cembalo* . . . op. 1. – FELICE ANERIO. Eitner I, 146 und MGG I, Sp. 471 nennen übereinstimmend den 2. Druck der *Canzonette a quattro voci . . . libro primo* Venedig 1588 (Fundort: Bibl. Wagener, lt. Eitner) und den Druck des gleichen Werkes Antwerpen: Phalèse 1610 (Fundorte: Berlin ehemal. Pr. St. Bibl. und Gent UB). – GIOVANNI ANIMUCCIA. Spätere Drucke des *Il primo libro delle laudi* . . . Rom 1583 und des *Primo libro di Madrigali a quattro* . . . Venedig 1597 bei Eitner I, 159. (Fundorte beider Drucke: London Brit. Museum). – GIOVANNI BATTISTA BASSANI. Sein op. 27 *Motetti sacri* (B 1220) gibt es laut Eitner I, 365 auch in dem früheren Druck Venedig: Sala 1696 (Fundort: Berlin ehem. Pr. Stb) und die *Balletti, correnti* . . . op. 1 (B 1161) sind (Eitner I, 366) 1693 nochmals gedruckt worden. (Fundort: Bologna Liceo musicale). – WILLIAM BRADE. Seine bei Eitner II, 168 und MGG II, Sp. 179 aufgeführten *Melodieuses Paduanes, Chansons* . . . Antwerpen 1619 fehlen in RISM (Fundort: Hamburg StB; vermutlich Kriegsverlust). – JOHANN GEORG BRANDAU. Seine *Psalmodia Davidis* (B 4218) ist bereits die 2. Ausgabe. Bei Eitner II, 171 ist die Erstausgabe Kassel: Schadowitz 1665 gut beschrieben (Fundorte: Leipzig StadtB und Berlin ehem. Pr. Stb). – JOACHIM A BURCK. Eitner II, 238 und MGG II, Sp. 473 nennen den Druck *LIII, Cap. Esaiae. Von dem Leiden und Auferstehen Jesu Christi* . . . Leipzig 1573 (Fundort: Königsberg UB). – WILLIAM BYRD. Den undatierten Druck einer Ode *Divine compassions* (Fundort: London, Royal College of Music) und einen ebenfalls undatierten Druck einer *Mass for five voices* (Fundort: Uppsala UB) übermittelt Eitner II, 258. Der zuletzt genannte könnte mit RISM B 5208 identisch sein.

Drittens: Was bringt der 1. Band der alphabetischen Reihe an neuen Resultaten? Die Beantwortung dieser Frage kann im Blick auf über 8200 Titel wieder nur in großen Zügen erfolgen. Man nehme die genannten Fälle als bescheidene Beispiele für die grundsätzlichen Feststellungen. – Es steht außer allem Zweifel, daß in diesem ersten Band eine Fülle neuer Resultate enthalten ist. Die frappantesten Ergebnisse entfallen auf das 18. Jahrhundert; so etwa bei den Oeuvres-Verzeichnissen von HENRI MONTAN BERTON, JONAS BLEWITT, JEAN BAPTISTE BONNET, JEAN BAPTISTE DE BOUSSET, FRANÇOIS BOUVARD, JEAN BAPTISTE BREVAL, ANTONIO BARTOLOMEO BRUNI und THOMAS HAMLEY BUTLER. Hier ist an Sammel- und Übermittlungsarbeit Imponierendes geleistet worden. Und sicherlich besteht auch hier gegenüber Eitners Quellenlexikon ein echter Nachholbedarf. Wie sehr Robert Eitner auf die Musik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts eingeschworen war und wie zweitrangig ihm vieles aus dem 18. Jahrhundert erschien, dafür gibt es bei seiner Behandlung der Werke THOMAS H. BUTLERS ein besonders deutliches Beispiel (Eitner II, 253): „Seine Kompositionen, die sich im br. Mus. zahlreich erhalten haben, . . . bestehen aus einigen Sonaten für Klav., zum größten Teile aber aus Rondos, Variationen und ähnlichem, haben nur sehr geringen Wert und ihr Vorhandensein anzuzeigen, halte ich für ausreichend.“ Allerdings muß man Eitner zu Gute halten, daß er sich um die großen Meister dieses Jahrhunderts sehr bemüht hat. Was er z. B. an LUIGI BOCCHERINI-Drucken zusammengebracht hat, war für seine Zeit durchaus beachtlich, und zweifellos würde er die neuen RISM-Resultate, die auf totaler und gründlicher Durcharbeit der Werke dieses Meisters durch Yves Gérard und auf seinem *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue* London 1969 beruhen, ebenso begrüßen wie der Schreiber dieser Zeilen. – Aber auch unter den Drucken des 16.

Jahrhunderts läßt sich gutes Neues entdecken. Hier einige Beispiele: Von FELICE ANERIOS *Madrigali . . . a cinque voci* kannte Eitner nur ein 1. Buch *Madrigali spirituali* von 1585 (A 1083). Bleibt nun nur noch zu klären, ob das 2. Buch *Madrigali . . .* aus dem gleichen Jahr 1585 (A 1084) zu diesem Werk gehört, oder ob es mit dem 1. Buch *Madrigali a cinque voci* von 1587 (A 1090) in Verbindung zu bringen ist. Auch das 2. Buch der *Madrigali a sei voci* (A 1094) von 1602 ist eine wichtige Ergänzung zu Eitner und MGG. – Zum Werkverzeichnis von JOACHIM A BURCK bringt der RISM-Band insgesamt 8 bei Eitner nicht aufgeführte Drucke. Zwei von ihnen (B 4958/9) sind spätere Drucke der *Deutschen Passion* von 1568, vier sind kleinere Gelegenheitskompositionen (B 4978, 4982, 4993, 4994) und von den beiden verbleibenden Drucken ist der eine (B 4995) ein posthumer Druck mit Vertonungen von Ludwig Helmbolds geistlichen Liedern, die sich seit 1574 durch das Oeuvre von Burck hindurchziehen, während der zweite (4990) eine echte und überraschende Entdeckung darstellt. Es handelt sich um *Die Historia des Leidens Jesu Christi aus dem Evangelium S. Luca*, Mühlhausen: Hieronymus Reinhard 1597. Wenn sich auch in der Universitätsbibliothek Uppsala nur die Tenor I - Stimme (von den insgesamt 5 Stimmen) erhalten hat, so ist der Druck doch nicht mehr so völlig verschollen, wie noch in MGG II, Sp. 473 zu lesen steht. – Von WILLIAM BYRD gibt es über Eitner hinaus bei RISM ein 6 stg. Madrigal (B 5222), einen Kanon (B 5223), zwei spätere Drucke zu dem Kanon B 5224 und den ersten Druck der *Gradualia: ac cantiones sacrae . . .* Buch 1, London: Th. East 1605 (B 5217). Allerdings sind diese Drucke in der Literatur und durch Editionen seit längerer Zeit bekannt. – Aus dem 17. Jahrhundert folgende Beispiele für neue Resultate: JOHANN RUDOLPH und GEORG AHLE. Über Eitner hinaus gehen für Vater und Sohn zusammen 7 Gelegenheitskompositionen und 8 größere zyklische Werke. Von diesen Drucken sind in MGG I noch nicht genannt die Trauermusiken Johann Rudolphs à 6 vom Jahre 1669 und Johann Georgs à 5 auf seinen Vater J. R. Ahle vom 11. Juli 1673. – ABONDIO ANTONELLI. Zu seinem *Liber primus diversarum modulationum . . .* (A 1271) fügt der RISM-Band noch den *Liber secundus* und den *Liber tertius*, beide Rom 1616 hinzu. – GIROLAMO BARTEI. Die bisher bekannten fünf Drucke haben sich um drei weitere vermehrt: *Il primo libro di madrigali a cinque voci* Venedig 1592 (B 1059), *Litaniarum liber cum motectis nonnullis . . .* Rom 1618 (B 1063) und einen Nachdruck zum ersten Buch der *Ricercari a due voci* Ancona 1674 (B 1065). – WOLFGANG CARL BRIEGEL. Erstaunlicherweise gibt es trotz Eitner und der gründlichen Studien von Friedrich Noack insgesamt 14 bisher unbekannte Drucke bei RISM: 13 Gelegenheitsgesänge aus den Jahren 1653-1679, zumeist Trauermusiken, die möglicherweise in den 1709 veröffentlichten *Letzten Schwanengesang* aufgenommen worden sind, und Teil 1 des *Psalter Davids . . . contrapunctweise mit 4 Stimmen gesetzt* Gotha 1654. Man kann gespannt sein, ob in Zukunft von den in MGG I, Sp. 321/2 verzeichneten, in RISM fehlenden Drucken noch etwas auftauchen wird. – DIETRICH BUXTEHUDE. Über die beiden Drucke op. 1 u. 2 (VII Suonate) hinaus, die auch Eitner verzeichnet, bringt RISM noch vier Drucke von Gelegenheitskompositionen, zwei Trauer- und zwei Hochzeitsgesänge, darunter den Trauergesang auf den Tod seines Vaters. Sie sind in MGG I, Sp. 560 f. zusammen mit anderen bisher noch nicht von Bibliotheken gemeldeten Drucken genannt, so daß auch hier mit Nachträgen gerechnet werden kann.

Zusammenfassend einige Gedanken grundsätzlicher Art zur Gestalt der Titelaufnahmen und zur Auswahl der dargebotenen Werke. Was hätte zu lupenreineren Titelaufnahmen führen können? Da Autopsie nicht zu erreichen ist, hätten moderne technische Mittel für Titeltkopien eingesetzt werden, d. h. statt selbstgebastelten Aufnahmen hätten solche Kopien je 1 Seite für den Titel und eine oder mehrere Seiten für das erste oder weitere Notenblätter von den Länder-Redaktionen eingesendet werden können. Das hätte diese entlastet und die Kasseler Schlußredaktion in Stand gesetzt, die Aufnahmen nach einheitlichen Regeln selbst zu formulieren und anhand der Notenblätter die gemeldeten Werke zu identifizieren. – Von Fragen der Durchführbarkeit wird später die Rede sein. – Das besonders schmerzliche Manko der Datierung wird auch durch das Beibringen zahlreicher Platten-Nummern nicht aus der Welt geschafft; denn diese Nummern sind für den Nichteingeweihten geheimnisvolle Sigel und ganz und gar nicht dazu geeignet, Jahreszahlen zu ersetzen. Sie hätten für die Schlußredaktion eine Datierungshilfe sein können. Aber in einem Lexikon, das wie der alte Eitner für weite Benutzerkreise bestimmt ist, sind sie ohne Übersetzung in eine wenn auch nur annäherungsweise treffende Jahreszahl unbrauchbar. Gewiß – auch in Eitners Quellenlexikon sind Datierungen für Drucke des 18. Jahrhunderts dünner gesät.

Dafür hat er aber in seinen biographischen Notizen zu den einzelnen Musikern einen wichtigen Anhaltspunkt für den Rahmen der Entstehungszeit dieser Werke gegeben. Außerdem hat Eitner eine Fülle von Annäherungs- und festen Daten hinzugefügt, die er sich nicht aus den Fingern gesogen hat. So stehen bei ihm vielfach anstelle von Druckdaten Aufführungsdaten bei Opern und Singspielen, die in vielen Fällen eine gewisse Nähe zur Komposition und zur Drucklegung haben. Warum hat sich die Kasseler RISM-Redaktion nicht dieser und anderer Hilfen bedient, warum sind die Eitner-Daten von ihr absolut ignoriert worden und warum hat sie keine Mühe darauf verwendet, von sich aus die zentrale Frage des Katalogbenutzers nach Datierungen zu beantworten? Es gibt eine Reihe von Fällen, in denen das Datieren gewissermaßen ein Kinderspiel gewesen wäre. Zwei Beispiele: Caroline von Brandensteins Klaviersonate ist in Abt Voglers *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Jg. 3, VII.-IX. Lieferung (s. B 4220) erschienen. Ein Griff zur MGG XIII, Sp. 1900 hätte genügt, um festzustellen, daß die 3 Bände von 1778-1781 erschienen sind; und in Eitners Quellenlexikon (II, 172) hätte zudem noch die dortige Datierung „1780“ diese Aussage erhärtet und präzisiert. Falls den Eitner-Datierungen kein volles Vertrauen geschenkt werden kann, hätte die Redaktion mühelos derartige Eitner-Angaben durch einen Zusatz wie „E: 1780“ kennzeichnen können. Jedenfalls ist eine einigermaßen zutreffende Datierung besser als gar keine. – Der andere Fall; Unter William Babel ist der Sammeldruck *The 3^d book of the Ladys Entertainment* . . . verzeichnet (B 10). Ein Blick in RISM *Recueils imprimés XVIII^e siècle*, S. 216 – diese Stelle wird sogar bei B 10 eigens zitiert – hätte genügt, um die Datierung „1709 - c. 1716“ festzustellen. Eitner hatte noch weniger genau „London c. 1720“ angegeben – was nicht sehr weit von „c. 1716“ entfernt ist und wofür er vermutlich gute Gründe gehabt hatte. – Auch zur Identifizierung der Inhalte der Drucke noch ein Wort. Das Ideal und etwas wirklich über Eitner Hinausgehendes wäre bei unklaren Fällen die Angabe der Noten-Incipients gewesen. Natürlich wäre dann die Anzahl der Bände der alphabetischen Reihe größer geworden; aber als man diese Gruppe von RISM plante, mußte man sich von vornherein darüber im Klaren sein, daß hier eine spürbare Erweiterung der Bandzahl unvermeidlich war. In vielen Fällen hat man als Ausweg aus dem Dilemma Tonartenangaben gemacht, was gewiß verdienstvoll ist und weiterhelfen kann. Trotzdem bleibt eine Fülle von nicht genügenden oder in falsche Richtungen führenden Angaben. Offensichtlich hat auch die Redaktion des Bandes selbst die Tonartenangaben nicht immer als Identifikationshilfe genutzt (siehe: B 789 Felice Bambini und B 796 J. B. Bambini, die offenbar identisch sind!). Als Beispiel für das Führen auf eine falsche Fährte mangels einer genaueren Inhaltsangabe sei im Vorgriff auf das Thema Joh. Seb. Bach, das abschließend kurz behandelt werden soll, auf den Titel B 489 aufmerksam gemacht: *Exercices pour le clavecin . . . oeuvre II* ohne nähere Inhaltsbezeichnung. Da die Redaktion den Druck zwischen zwei Ausgaben des 3. Teiles der Klavierübungen gestellt hat (B 488 u. B 490), war anzunehmen, daß auf dem Passe-par-tout-Titel des Druckes eine falsche Oeuvre-Angabe steht, was leicht möglich ist, da sie handschriftlich von „I“ zu „II“ ergänzt worden ist. Eine Nachprüfung (für die ich Frau Liesbeth Weinhold zu besonderem Dank verpflichtet bin), hat jedoch ergeben, daß es sich um Klavierübungen Teil IV handelt. Der Druck hätte also zwischen B 491 und 493 eingeordnet werden müssen und hat weder etwas mit Klavierübung III noch mit Klavier-Übung II zu tun. – Daß auch die Seitenzahlen, das Format und Hinweise auf die Anzahl der enthaltenen Stücke eines Druckes manches zur Identifizierung beitragen können, ist bekannt. RISM mußte wegen der mangelnden Qualität der erhaltenen Titel darauf verzichten. Und zu diesen Verzichtenen gehört auch in reichlich vielen Fällen das Fehlen der Angaben von Textdichtern bei Vokalwerken, besonders bei Opern und Singspielen. Warum eigentlich? Und warum auch in vielen Fällen, wo der Name des Textverfassers sogar im Titel vorkommt? Dem Benutzer des Kataloges wird da etwas substantiell Wichtiges vorenthalten, das unter Umständen auch zur zeitlichen Fixierung des Druckes herangezogen werden kann. Warum soll man nicht wissen, daß Friedrich Wilhelm Bendas *Gesellschaftslied* (B 1856) vom Grafen Leopold von Stolberg stammt (Eitner I, 435)? Und wie schön wäre es gewesen, wenn die tradierte Kenntnis, daß der damals blutjunge Dichter Johann Wolfgang Goethe die Verse zu B 4310 verfaßt hat – in der Literatur heißt man dieses frühe opus meist das „Leipziger Liederbuch“ – hier im Druck fixiert worden wäre!

Zur Auswahl der dargebotenen Werke. Nach den obigen Ausführungen handelt es sich im „neuen Eitner“ tatsächlich insofern um eine Auswahl, als alles das fehlt, was nicht, oder noch nicht, oder zufällig nicht der Kasseler Redaktion gemeldet worden ist – wozu natürlich die Ver-

luste der beiden letzten Weltkriege (Sammlung Wagener!) gehören –, was über RISM hinaus bei Eitner und in neuerer Literatur bis hin zur MGG festgehalten ist und was noch nicht ins Blickfeld der Forschung getreten ist (s. Einleitung S. 29). Die Abhängigkeit der Redaktion von der Mitarbeit vieler Länder bringt automatisch Schwierigkeiten, bisweilen bis zum handicap, mit sich, die bei allen Team-work-Unternehmungen auftauchen. R. Eitner konnte sich noch auf das selbst Erarbeitete verlassen und dafür die Verantwortung übernehmen. Der Fortschritt der Team-Arbeit besteht in der Erfassung einer größeren Anzahl von Bibliotheken und Instituten und damit um eine erhöhte Chance, hier und da noch auf bisher unbekannte oder verschollene Werke oder auf neue Komponisten zu stoßen. Ihre Nachteile müssen mit Würde und Anmut getragen werden. – Die der Wissenschaft noch verborgenen Schätze können eine Quellenlexikonredaktion natürlich nicht kümmern, da sie kein Forschungsinstitut ist und man von ihr in Anbetracht der immensen Sammlerarbeit, der kritischen Sichtung des Materials und der Herstellung guter Aufnahmen derartiges nicht erwarten kann. Wohl aber liegt die Frage auf der Hand, warum entgegen aller Gepflogenheit wissenschaftlichen Arbeitens auf die Resultate unserer Vordenker verzichtet worden ist: Auch ein zur Zeit nicht greifbares, aus den 29 mitspielenden Ländern leider nicht gemeldetes Werk ist für die Musikwissenschaft von Wichtigkeit. Das Fehlen einer nicht unerheblichen Zahl von Titeln verfälscht das Bild unseres Wissens in Hinsicht auf den einzelnen Komponisten und auf die Werke einzelner Zeitabschnitte in ihrer Gesamtheit. Nach Eitners Maßstäbe setzenden Veröffentlichungen konnte ein Repertorium erwartet werden, das ältere Forschungs- und Sammlungsergebnisse nach kritischer Prüfung und eventueller Berichtigung oder Vervollkommnung nicht in der Versenkung verschwinden läßt. Eitners Quellenlexikon war immer mehr als ein fachlich ausgerichteteter (Zentral-)Bibliothekskatalog, gerade weil in ihm auf Quellen hingewiesen wird, deren Verbleib seinerzeit ungewiß war. Manches davon hat nun im „neuen Eitner“ als neu entdecktes Opus mit Besitzvermerk Stellenwert bekommen. Es wäre gut, das vor rund 70 Jahren vage Aufgetauchte und auch jetzt noch nicht Greifbare nicht ganz dem Gedächtnis unserer Wissenschaft zu entziehen.

Résumé: Das Geäußerte könnte den Eindruck erwecken, daß an dem 1. Band der Reihe A I von RISM einiges auszusetzen wäre. Es kommt dabei wesentlich darauf an, von welchem Blickpunkt aus er gesehen wird. Steht man ihm voraussetzungslos und mit dem suggerierten Anspruch, daß es sich hier um den „*eigentlichen neuen Eitner*“ handle, gegenüber und legt man einen Maßstab an, der sich nach den bisher veröffentlichten RISM-Bänden richtet, dann ist eine Betrachtung wie die obige gegeben. Bedenkt man indessen die Arbeitsbedingungen, die Arbeitsorganisation und die wirtschaftlichen Grundlagen dieses Unternehmens, dann muß man respektvoll feststellen, daß hier eine große Leistung vorliegt. „*Die Zentralredaktion in Kassel arbeitet mit dem geringstmöglichen Aufwand. Außer dem Leiter werden ein technischer Assistent, eine Sekretärin und bei Bedarf zeitweilig weitere gelegentliche Hilfskräfte beschäftigt.*“ Das ist im Vorwort Seite 13 zu lesen, und es erklärt hinreichend, warum nicht alle Hoffnungen und Erwartungen an die sehnlich erwartete Edition erfüllt werden konnten. Es enthebt uns aber auch nicht ganz der Frage, ob ein für die Musikwissenschaft so grundwichtiges Unternehmen nicht auch einer bis ins Letzte durchgeführten wissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Planung bedurft hätte. An der wissenschaftlichen Rahmenplanung hat es gewiß nicht gefehlt, und die Erfolge der Reihe B, bei der übrigens die Autopsie noch Arbeitsprinzip war, sind auch evident. Man zerlegte sachkundig Eitners Quellenlexikon in die bekannten Sonder-Kataloge, deren vorgesehene Bände noch nicht vollzählig erschienen sind. Und dem Block dieser B-Reihe stand nun „nur“ noch die alphabetische Reihe mit den Einzeldrucken vor 1800 gegenüber. Es hat den Anschein, daß dieses „nur“ bei der technischen und wirtschaftlichen Planung doch ein wenig kurz gekommen ist. Es erübrigt sich, hier nochmals auf das einzugehen, was oben ausführlich dargelegt wurde. Diese Feststellungen verlieren allen an dem Zustandekommen des ersten Bandes der A-Reihe Beteiligten gegenüber ihren Sinn. Das Mißverhältnis zwischen Aufgaben und Arbeitskräften ist so kraß, daß kein Wort darüber zu verlieren ist. Dieses Unternehmen hätte eines stattlichen Redaktionsstabes bedurft, der institutionell hätte verankert sein sollen, und es hätten erhebliche Mittel für technische Hilfen zur Verfügung stehen müssen, um exakte, zuverlässige und ausreichende Daten zu erhalten.

Dieser Aspekt hat übrigens einen leise mitschwingenden tragisch gefärbten Unterton: Nach dem letzten Kriege fanden Musikwissenschaftler und Musikbibliothekare aus aller Welt den Weg

zueinander. Ihre internationalen Vereinigungen schufen den Weg zur Zusammenarbeit, und diese steht in einer Aufwärtsbewegung. Zudem hatten wir in den an solchen Arbeiten besonders interessierten Ländern das Geschenk eines Friedens von mittlerweile 28 Jahren. Diese Konstellation hätte die Sternstunde auch für den jetzt begonnenen Teil der RISM-Publikationen sein können. Uns bleibt zur Zeit nichts anderes übrig, als dankbar zu sein für das Erreichte: für eine wertvolle Ergänzung zu Robert Eitners wohl noch eine Zeitlang unentbehrlichem Quellenlexikon.

Abschließend in wenigen Sätzen die angekündigte Betrachtung über die Rolle Johann Sebastian Bachs in RISM A/I/1. Gemessen an der Ausführlichkeit der Meldungen über andere große und viele wesentlich kleinere Komponisten ist diese Rolle erschreckend bescheiden. Und es ist schwer erklärlich, weshalb an diesen Meister nicht mehr Mühe gewendet worden ist. Da ist von dem einzigen Mittel, die Identifizierung der aus vielen Titeln nicht, oder nicht klar erkennbaren Inhalte mittels des BWV auf eine solide Basis zu stellen, kein Gebrauch gemacht worden, da wurde nicht der Versuch gemacht, einen Fachmann oder ein Thematisches Verzeichnis (wie bei den Oeuvres von Carl Philipp Emanuel Bach durch Wotquenne und Suchalla, von Johann Christian Bach durch Piel, von Arne durch Parkinson, von den 5 Bendas durch Lorenz, von Boccherini durch Gérard, von Archadelt durch Sartori und von Banchieri durch Mischiati) hinzuzuziehen, und da ist ein Fehl von über 30 wichtigen und nachweisbaren Titeln aus allen Gebieten des Bachschen Schaffens festzustellen. Die Folgen dieses Verhaltens und dieses Resultates auch nur in einer Auswahl von Beispielen zu geben, ist an dieser Stelle unmöglich. Der Verfasser bittet den Leser, ihm ohne Beweisführung Glauben zu schenken. Da er jeden der 94 Titel genau geprüft und das Ganze mit seinen eigenen Unterlagen sorgfältig verglichen hat, kann er jederzeit den hier fehlenden Beweis nachholen.

Nachwort. Mit erstaunlicher Geschwindigkeit ist inzwischen bereits der 2. Band (C-E) der Reihe erschienen. Bei der Durchsicht waren weitere Beispiele für Doppelaufführungen von Sammeldrucken (z. B. ORAZIO CACCINI C 12 und A. CIFRA C 2204, 2207, 2219, 2221) und von theoretischen Abhandlungen (z. B. GIULIO CACCINI C 11 und COUPERIN C 4301) zu bemerken, sowie das Fehlen von Drucken, die Eitner verzeichnet und deren Existenz wohl außer Frage steht (z. B. SETH CALVISIUS' *Bicinia septuaginta* von 1599, die der für Deutschland nach dem ersten Weltkrieg verlorenen, oben bereits erwähnten „B. Wagener“ angehörte und sich heute bekanntlich an einer großen westeuropäischen Bibliothek befindet).

Auch an wichtigen neuen Resultaten fehlt es wieder nicht. Als Beispiele seien genannt: CALDARA C 56; CAVACCIO C 1546, 1550-1552; CIFRA C 2213; CORELLI mit zahlreichen neuen Drucken aufgrund genauer Durchsicht des gesamten Oeuvres im Anschluß an MGG II, 1673 ff. durch Hans-Joachim Marx; CRÜGER C 4565; DEDEKIND D 1302 und fünf Gelegenheitswerke (D 1298-1300, 1304, 1311); JOHANNES ECCARD mit insgesamt 26 neu hinzugekommenen Gelegenheitskompositionen.

Für die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist wiederum ein enormer Titelzuwachs zu bemerken – besonders bei den Komponisten, deren Kompositionen von namentlich genannten einzelnen Mitarbeitern zusammengestellt wurden. Den unbestrittenen Rekord hält das Verzeichnis von 64 Spalten (das sind 32 Seiten mit rund 650 Titeln) für J. L. DUSSEK durch Theodora Strakova. Ihm folgen 59 Spalten für DALAYRAC durch Walter Piel, 53 für DIBDIN durch John A. Parkinson, 40 für CLEMENTI durch Alan Tyson, 27 für CAMBINI durch Lutz Trimpert. – Auch die von der Redaktion erstellten Verzeichnisse von CIMAROSA (25 Spalten) und DITTERSDORF (15 Spalten) bereichern unser Wissen erheblich.

Schließlich noch drei Schlaglichter auf die oben erörterten Datierungs- und Autopsie-Fragen: Felix Raugel hatte dankenswerterweise in MGG II, Sp. 1889 J. F. Dandrieus *Livre de sonates a Violon seul* (D 890) vorsichtig mit „um 1720“ datiert und Karl Gustav Fellerer versah ebenda I, Sp. 11, dall'Abacos op. 1-6 (D 794 ff.) ebenso vorsichtig mit Annäherungsdaten. Beide Datierungsbemühungen verwertet RISM A I/2 nicht. – Und welche Folgen fehlende Autopsie haben kann, zeigt besonders deutlich der Druck D 3531. Sein Verfasser wird auf dem Titel Cornelius Heinrich Dretzel genannt. Seine *Harmonische Ergözung, bestehend in einem Concert auf das Clavier gesetzt* enthält aparterweise als zweiten Satz Johann Sebastian Bachs a-moll-Präludium BWV 897,1.

Bleibt noch übrig der Hinweis auf einen bedauerlichen Irrtum: Der bekannte französische Komponist Dieupart, von dessen Cembalo-Suiten sich der junge Johann Sebastian Bach eigenhändig Kopien anfertigte, heißt mit Vornamen nicht François, sondern Charles. Ich tippe darauf, daß es auch einen François D. gibt, dem vielleicht die vier Drucke D 3083-3041 anzulasten sind, die so gar nicht zum Bilde des Charles D. passen.

RISM, Serie A/I: Wunsch und Wirklichkeit

Zu Wolfgang Schmieders „Gedanken beim Erscheinen der beiden ersten Bände der alphabetischen Reihe von RISM“
von Karlheinz Schlager, Kassel

Der Rezensent der beiden ersten Bände¹ der alphabetischen Reihe des Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM) sah sich in einer schwierigen Lage. Seine an eigener Tätigkeit und historischen Vorbildern orientierten Erwartungen, Vorstellungen und Maßstäbe wollten zu diesem Katalog nicht passen, und die verständliche subjektive Enttäuschung übertönte schließlich die objektive Stellungnahme, um die er sich unverkennbar bemühte. Die folgenden Anmerkungen erschienen deshalb notwendig. Sie beziehen sich nicht auf den Katalog, den der Rezensent (und nicht nur er!) gern gesehen hätte, sondern auf den Katalog, der tatsächlich vorliegt.

Als erstes ein Wort zur Abgrenzung der verschiedenen Vorhaben innerhalb des Gesamtunternehmens RISM. Bekanntlich gibt es die Serie B mit Veröffentlichungen geschlossener Quellengruppen, bearbeitet von einzelnen Autoren, und die Serie A, Kataloge von Drucken und Handschriften, die sich alphabetisch nach Autoren aufnehmen lassen, zusammengestellt nach den Titelaufnahmen von Mitarbeitern in 29 Ländern in einer zentralen Redaktion in Kassel. Eine Koordination zwischen der Forschungsarbeit von Einzelnen und der Redaktionsarbeit der Kasser Zentrale erweist sich schon unter diesen Voraussetzungen als Utopie. Sie wäre nur denkbar, wenn es eine zentrale Redaktion und eine letzte Instanz für beide RISM-Serien geben würde. Dies ist nicht der Fall, und deshalb wird es in der Serie A/I unvermeidlich zu Überschneidungen mit der im Rahmen von RISM erscheinenden Bibliographie zu dem Projekt *Das Deutsche Kirchenlied* (DKL), den *Recueils imprimés* . . . (B [I], II) und den *Écrits imprimés* . . . (B VI¹⁻²) kommen, in denen Drucke des gleichen Zeitraums erfaßt werden. Dem „überflüssigen Luxus von Doppelaufnahmen“ steht die naheliegende Gefahr von Fehlaufnahmen gegenüber, die sich aus Kompetenzstreitigkeiten um einzelne, zwischen den Gattungen liegende Titel ergeben könnten. Eine geistlich-weltliche Liedersammlung des 17. oder 18. Jahrhunderts wird mit guten Gründen sowohl im DKL wie in der Serie A/I Platz finden; ein Arrangement von Ouvertüren verschiedener Komponisten oder eine Pasticcio-Oper kann ebenso als Sammeldruck wie als Einzeldruck betrachtet und eingereiht werden; eine Generalbaß-Schule mit ausführlicher Beispielsammlung kann als Schrift über Musik wie als Zeugnis praktischer Musik gelten und dementsprechend in die *Écrits imprimés* . . . wie in den *Katalog der Einzeldrucke vor 1800* aufgenommen werden. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum man Überschneidungen und Querverbindungen zwischen den einzelnen RISM-Serien nicht akzeptieren soll, zumal dann, wenn sich die Möglichkeit von Ergänzungen ergibt, denn Neuauflagen von Bänden der Serie B liegen in weiter Ferne.

¹ Inzwischen ist auch der dritte Band mit den Drucken der Komponisten F und G erschienen.

Ein zweiter Punkt der Rezension betrifft die Vollständigkeit des Katalogs. In diesem Zusammenhang muß mit aller Entschiedenheit wiederholt werden: RISM dokumentiert Vorhandenes, Einsehbares, Abrufbares, keine zerstörten, keine verschollenen, keine nur aus der Literatur bekannten Bestände, und dementsprechend auch keine kompletten Werkverzeichnisse. Wäre dies nicht die Zielsetzung gewesen, so hätte man sich auch weiterhin mit Gerber, Fétis und Eitner begnügen und die inzwischen zerstörten oder umgelagerten Bestände ignorieren können. Mit dieser Feststellung entfallen die meisten Autoren und Drucke, die der Rezensent vermißt. Für die Frage der Vollständigkeit spielte schließlich auch der 1969 nicht mehr aufschiebbarer Redaktionsschluß eine nicht unwichtige Rolle; die Kartei für den Supplementband ist gerade für die ersten beiden Bände besonders umfangreich.

Es lohnt sich, einzelnen Ausgaben, die in der Rezension als fehlend angeführt werden, nachzugehen. AGRICOLA, *Motetae novae* . . . , Nürnberg 1601: unter [A 432 im Katalog enthalten (Christian Johannes Agricola, entsprechend Eitner I/57). – BÄWERL, *Neue Padovan* . . . , Nürnberg 1611: unter Peu(e)rl in der RISM-Kartei (bei Eitner doppelt aufgeführt, vgl. I/301 und VII/399). – BARTSCHERER, *Selectae quaedam cantiones sacrae* . . . , Nürnberg 1570, und *Sacrae cantiones plane novae* . . . , Nürnberg 1573: unter Tonsor in der RISM-Kartei (bei Eitner doppelt aufgeführt, vgl. I/359 und IX/427). – BRAUN, *Cithara Davidici Evangelica* . . . , 1685: unter dem Komponisten W. C. Briegel im Katalog enthalten (vgl. [B 4486). – BRUNO (Quinos), *Cantiones* . . . , Wittenberg 1575: unter Quinos in der RISM-Kartei (bei Eitner doppelt aufgeführt, vgl. II/218 und VII/104). – BÜCHNER, *Series von schönen Villanellen* . . . , Nürnberg 1614: entgegen Eitners Angaben in der Pariser Nationalbibliothek nicht vorhanden. – AGAZZARI, *Missae quatuor, tam organis* . . . , 4. Auflage, Venezia 1627: entgegen Eitners Angaben in der Bayerischen Staatsbibliothek in München nicht vorhanden. – ANIMUCCIA, *Il primo libro delle laudi* . . . , Roma 1583, und *Primo libro di madrigali* . . . , Venezia 1597: entgegen Eitners Angaben in der Bibliothek des British Museum in London nicht vorhanden. – BASSANI, *Motetti sacri* . . . , Venezia 1696: unter [B 1220 im Katalog enthalten (mit 5 Fundorten gegenüber 3 Fundorten bei Eitner). – BASSANI, *Balletti correnti* . . . , 1693: in G. Gaspari, *Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna*, vol. IV, *Musica strumentale*, Bologna 1961, nicht enthalten. – BYRD, *Ode Divine compassionis* . . . : entgegen Eitners Angabe nicht von William Byrd, sondern von William Bird, einem Komponisten des 19. Jahrhunderts. – Eine Reihe von Ausgaben, die nach Eitners Angaben als Unika in der ehemaligen Kgl. Bibliothek zu Berlin, sowie in Darmstadt, Hamburg und Königsberg vorhanden waren, müssen mit großer Wahrscheinlichkeit als Kriegsverluste abgeschrieben werden. Dazu gehören die angeführten Drucke von AGLIONE, AICHINGER, ALBICASTRO, ALTENBURG, BRADE und BURCK. – Die Ausgaben der Singspiele von Johann ANDRÉ kennt auch Eitner nur aus der Literatur (vgl. I/137; für die *Friedensfeyer* hat sich inzwischen sogar noch ein Nachweis finden lassen). – So verbleiben etwa ein halbes Dutzend Ausgaben (ANERIO, ARMSDORFF, BÖTTNER, BOLDON, BRANDAU und CALVISIUS), die tatsächlich existieren und in den ersten zwei Bänden der Serie A/I als fehlend nachgewiesen worden sind. Für diese Nachweise, die zum Teil schon moniert und zusammen mit anderen Ergänzungen und Korrekturen für den Supplementband registriert worden sind, ist die Redaktion dankbar. – Die „große westeuropäische Bibliothek“, die im Zusammenhang mit einer Calvisius-Ausgabe genannt wird; konnte für RISM leider nicht erschöpfend ausgewertet werden; Belege für entsprechende Bemühungen der Redaktion liegen vor. – Daß das Verzeichnis der Erst- und Frühdrucke von Werken Johann Sebastian Bachs Kritik finden würde, war zu erwarten. Es gehört, wie auch der Rezensent erwähnt, zu den vielen problematischen Verzeichnissen, die zu wesentlichen Teilen über die Zeitgrenze 1800 hinausreichen und über deren Berechtigung und Umfang in diesem Katalog bis Redaktionsschluß noch diskutiert worden ist. Im ähnlich gelagerten Fall des Komponisten Albrechtsberger sind auch die vermutlich vor 1800 erschienenen Drucke nicht mehr redigiert worden; bei Bach wurde demgegenüber die Zeitgrenze 1800 überschritten und ein sicher in manchen Teilen revisionsbedürftiger Kompromiß angestrebt, der dem gegenwärtigen Stand der Bach-Forschung nicht entspricht. Das Problem stellte sich leider erst zu einem Zeitpunkt, an dem kein Mitarbeiter mehr herangezogen werden konnte. Der Titel [B 489 ist in der Tat bei der Numerierung des Manuskripts falsch eingeordnet worden; die Identifizierung die-

ser Ausgabe als 4. Teil der Klavierübung ist dagegen auf Grund von Titelaufnahmen mit dem Zusatz: „*Aria con variazioni*“, eindeutig möglich gewesen. – Die Wahl des Vornamens François für den französischen Komponisten Dieupart geht zurück auf einen entsprechenden Hinweis in der *Revue de Musicologie* XLI, 1958, S. 99².

Als ein „*besonders schmerzliches Manko*“ werden die fehlenden Datierungen bei den im Impressum undatierten Ausgaben empfunden. Zugegeben: mit den in den letzten Jahren erschienenen Monographien über Verleger und deren Platten- oder Verlags-Nummern wäre es möglich gewesen, viele Ausgaben mehr oder weniger genau zu datieren, obwohl dies nicht zu den Aufgaben der Redaktion gehört, die, wie der Rezensent richtig bemerkt, „*kein Forschungsinstitut ist*“. Aber es wäre doch auch nur bei den Ausgaben möglich gewesen, die mit vollständigem Impressum und der Platten- oder Verlags-Nummer gemeldet worden sind, und die Frage nach der Vollständigkeit hätte sich auf anderer Ebene erneut gestellt, denn der Benutzer hätte sich mit Recht gefragt, warum in einem Fall eine Datierung geschätzt, abgeleitet oder übernommen wurde, in einem anderen Fall nicht.

Die Frage der Datierung ist symptomatisch für alle bibliographischen Details, die nicht aufgenommen werden konnten, weil sie nicht auf allen Titelaufnahmen verzeichnet waren. Da für eine Vervollständigung oder Wiederholung der Titelaufnahme in den meisten Ländern in absehbarer Zeit keine Möglichkeit besteht, boten sich für die Redaktion des vorhandenen Bestandes nur drei Lösungen an: entweder die vollständigen von den weniger vollständigen Titelaufnahmen zu trennen, oder eine Form der Titelaufnahme festzusetzen, der möglichst viele der vorhandenen Titel noch genügen, oder eine Viertelmillion unwiederholbarer Titelaufnahmen auf unabsehbare Zeit stillzulegen und sich dem Wunschenken einer Bibliographie hinzugeben, die dem Benutzer jeden Bibliotheksbesuch erspart hätte. Die erste Lösung hätte ohne Zweifel einen sehr unübersichtlichen und kaum benutzbaren Katalog ergeben und wäre zudem für die Länder, in denen die RISM-Arbeit nur unter sehr schweren Bedingungen möglich ist, entmutigend, wenn nicht demütigend gewesen, und RISM entsteht heute unausweichlich unter dem Vorzeichen der internationalen Zusammenarbeit. Die zweite Lösung mag einer strengen wissenschaftlichen Prüfung nicht immer standhalten, und sie büdet der Redaktion ein hohes Maß an Verantwortung und Risiko auf, aber sie erlaubt es, das vorhandene Material nahezu vollständig, in einer übersichtlichen Form und innerhalb des durch die Förderung des Projekts vorbestimmten Zeitraums vorzulegen. Die Entscheidung für diese Lösung ist vor einigen Jahren gefallen, die Bände werden bis Mitte der siebziger Jahre vorliegen. Es wäre zu hoffen, daß sie nicht nur mit „*Resignation*“ aufgenommen werden – hätten die Initiatoren diese Haltung angenommen, oder würde die Redaktion ihr verfallen: kein Band wäre je zustande gekommen.

Erwiderung auf Karlheinz Schlager: RISM, Serie A/I: Wunsch und Wirklichkeit von Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Meine Erwiderung auf obige Replik habe ich in vier Punkte zusammengefaßt. Ich betone, daß das Nichteingehen auf andere Teile der Replik nicht einer Zustimmung meinerseits zu diesen gleichkommt, sondern daß sie aus Zeitmangel und aus Gründen einer notwendig gewordenen Arbeitsökonomie nicht beantwortet werden können.

1. Zur Abgrenzung der RISM-Reihen: Daß es Fälle von Mehrdeutigkeit des Inhaltes eines Druckes gibt, ist unbestreitbar. Diese sind natürlich von mir nicht gemeint und wohl auch nicht moniert.

2 „... Dieupart, qui se prénomme décidément François malgré la tradition des dictionnaires...“

Zu einer an sich denkbar einfachen Harmonisierung der RISM-Reihen bedarf es keiner besonderen „Instanz“. Die Verantwortung könnte bei den Redakteuren der Reihen liegen. Bei der Richtlinienlinie „in dubio pro reo“ kann nicht das Geringste passieren.

2. Zu den als fehlend angegebenen Drucken: Johann AGRICOLAS *Motetae novae* von 1601 sind aus Versehen anstelle eines Druckes von Wolfgang Chr. AGRICOLA in die Fehl-Liste geraten – was ich bedauere und zu entschuldigen bitte.

Bei BÄWERL/PEUERL, BARTSCHERER/TONSOR, BRAUN/BRIEGEL, BRUNO/QUINOS fehlen die notwendigen Verweisungen im Katalog, so daß der Suchende hilflos ist.

Ob die von Eitner in den Bibliotheken London (Br. Mus.), München (Bayer. StaatsB) und Paris (Bibl. Nat.) festgestellten Drucke von ANIMUCCIA, AGAZZARI, BÜCHNER tatsächlich alle ihren Besitzer gewechselt haben oder in Verlust gerieten, wäre einer Nachprüfung wert.

Die Mitteilung über einen William BIRD aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (Eitner) ist interessant. Bleibt die Frage, warum dieser Druck nicht auf Seite 317 verzeichnet wurde.

Giovanni Battista BASSANI [B 1220 ist nicht identisch mit der vermißten Ausgabe Venedig: Sala 1696.

3. Zu fehlenden bibliographischen Daten: Es fällt auf, daß die Feststellung von Datierungen als nicht zu den Aufgaben der Redaktion gehörig bezeichnet wird und daß sie einem „Forschungs-institut“ zuzuweisen sei. In jeder größeren wissenschaftlichen Bibliothek gehören solche Feststellungen gewissermaßen zum „täglichen Brot“ des musikwissenschaftlich nicht ausgebildeten Personals. Für komplizierte und zeitraubende Fälle sollte eine versierte, musikbibliographisch vorgebildete Kraft zur Verfügung stehen.

Und es fällt auf, daß gewissermaßen aus optischen Gründen für die Darbietungsweise aller Titel eine den schlechten Titelmeldungen angepaßte gemeinsame Form gewählt worden ist. Warum eigentlich? Was den besseren Meldungen bei dieser Methode abgeht, ist nicht wieder gut zu machen, und es nützt auch den primitiveren Meldungen nichts. Bei einer so unüblichen Praxis der Katalogherstellung über eine Titelaufnahme-Sammlung (ohne Vorlage der Drucke) sollte man sich nicht einen Ehrgeiz in Richtung auf gleichmäßige Darbietung aller Titel leisten, der auf Kosten der guten Aufnahmen geht. Ein der Replik entnommenes Beispiel dafür: Bei dem Titel [B 489 ist durch die gefährliche Gleichmachung der Titel dem Benutzer des Kataloges eine höchst wichtige Information entgangen, nämlich die über den Inhalt des Druckes. Nach Herrn Schlagers Worten hat die Redaktion „auf Grund von Titelaufnahmen mit dem Zusatz: *Aria con variazioni*“ Kenntnis davon gehabt, daß es sich hier um die Goldbergvariationen, Klavierübung Teil IV, handelt.

4. Die Replik wirft dem Rezensenten mangelnde Objektivität vor und attestiert ihm andererseits – immerhin –, daß er sich um Objektivität „unverkennbar bemühte“. Diese Meinung überlasse ich dem Urteil der Leser der „Musikforschung“.