

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein wiedergefundenes Fragment eines Chansonnier aus dem 13. Jahrhundert

VON RODNEY G. DENNIS, FRANKFURT/MAIN

Ein Pergament-Doppelblatt mit Trouvèreliedern, das erstmals 1873 von Bonnardot beschrieben¹ und später dann von Wallensköld in diplomatischer Textausgabe veröffentlicht worden ist², verschwand zwischen 1888 und 1913 entweder aus einer Privatsammlung in Metz oder aus den Archives départementales de la Lorraine. Gennrich hat es 1921 in seinem Handschriftenverzeichnis³ als verschollen aufgeführt, desgleichen Spanke in seiner Bibliographie von 1944⁴. Dieses Fragment — unterschiedlich bezeichnet als *Appendice III* von Raynaud⁵, *e* von Schwan⁶ und *q*^M von Gennrich⁷ — befindet sich jetzt in den Archives Nationales in Paris unter der Signatur AB XIX 1734, no. 11.

Die Umstände, unter denen das Fragment verschwand, sind von Wallensköld 1917 (a. a. O., S. 2 f.) folgendermaßen beschrieben worden: Nachdem er das Fragment durch Bonnardots Veröffentlichung kennen gelernt hatte, nach welcher es sich in den Archives de la Moselle befinden sollte (a. a. O., S. 263), forschte Wallensköld 1888 dort nach und wurde an einen Privatsammler verwiesen, in dessen Hause er das Fragment einsehen konnte. Er stellte eine vollständige Kopie des Textes her. Jahre später, als er seine Kopie nachprüfen wollte, um seine Studie über dieses Fragment zu vervollständigen, entdeckte er, daß er den Namen des Privatsammlers vergessen hatte. Als er sich deshalb an die Archives départementales de la Lorraine wandte, wurde ihm die Auskunft gegeben, daß das Fragment dort unbekannt und auch nicht in den Inventarverzeichnissen oder Katalogen aufgeführt sei. Bonnardot war ebenfalls nicht in der Lage, Auskunft über den Verbleib zu geben. Aus diesem Grunde veröffentlichte Wallensköld die diplomatische Textausgabe des Fragments nach der Abschrift von 1888 mit den nötigen Vorbehalten.

Die Umstände, unter denen das Fragment wieder auftauchte, sind mir unbekannt. Im Herbst 1956 begann ich meine Nachforschungen und schrieb zu diesem Zwecke einen Brief an die Archives départementales de la Lorraine, dem ich eine Beschreibung des Fragments nach Gennrichs Bibliographie (a. a. O., S. 309 f.) beifügte. Aus dem Antwortschreiben entnahm ich, daß dieses Fragment sich nicht mehr in dieser Bibliothek befinde, sondern in den Archives Nationales zu Paris deponiert sei. Weitere Korrespondenz bestätigte diese Angabe, und im Sommer 1957 konnte ich das Fragment selbst einsehen.

Bis jetzt ist das Fragment noch nicht genau beschrieben worden. Es wurde nur nach rein philologischen Gesichtspunkten betrachtet, wiewohl eines der Lieder mit Notation ausgestattet und bei den anderen Raum für die Melodie vorgesehen ist⁸. Da eine genaue Beschrei-

¹ *Rapports sur une mission littéraire en Lorraine* in Archives des missions scientifiques et littéraires, 3e série t. I (1873), pp. 263; 283-4.

² *Un fragment de chansonnier, actuellement introuvable, de XIIIe siècle* in Neuphilologische Mitteilungen Bd. 18 (1917), pp. 2-17.

³ *Die beiden neuesten Bibliographien des altfranzösischen und altprovenzalischen Liedes* in Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 41 (1921), pp. 294-346. Gennrichs Beschreibung des Fragments befindet sich auf p. 309-311.

⁴ G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, erster Teil, Leiden, 1955, p. 5. Das Werk wurde veröffentlicht elf Jahre nach dem Tode des Verfassers.

⁵ *Bibliographie des chansonniers français*, t. I, 1884, p. 243.

⁶ *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, Berlin, 1886, pp. 49-50.

⁷ a. a. O., p. 340.

⁸ Wallensköld, a. a. O. p. 3, stellt fest, daß Notenlinien für Lied V und VI gezogen worden sind (s. Gennrich a. a. O. 310 hinsichtlich eines Inhaltsverzeichnisses). Es ist sehr wahrscheinlich, daß sie seit 1888 vollständig verblaßt sind, da sie heute nicht mehr erkennbar sind. Nur die Notenlinien für das notierte Lied Nr. VI sind, wenn auch außerordentlich schwach, sichtbar.

bung bisher fehlt, ließ sich auch keine endgültige Entscheidung fällen, ob, wie Schwan vermutet, das Fragment ursprünglich ein Teil desselben Chansonnier gewesen ist, aus dem auch das sogenannte Frankfurter Fragment⁹ herausgerissen worden ist¹⁰.

Diese Vermutung beruht nur auf der Liedauswahl und -anordnung in beiden Handschriften, denn Schwan hatte keinen anderen Zugang zu den Texten der Lieder von Metz¹¹ als durch die Liste der Liedanfänge, die Bonnardot gegeben hatte. Wallensköld neigte auf Grund der Textuntersuchung zur gleichen Hypothese. Die auffallende Ähnlichkeit zwischen Metz und Frankfurt hinsichtlich des Dialekts und der Orthographie legte sogar die Annahme eines gemeinsamen Schreibers nahe¹². Da Metz damals jedoch schon verschollen war, hatte Wallensköld keine Möglichkeit, nachzuprüfen, wieviel Textzeilen-Raum für Noten freigelassen worden war. Deshalb konnte er nur die Anzahl der tatsächlich geschriebenen Textzeilen in beiden Fragmenten miteinander vergleichen. Der Befund (Metz 33—29—30—32; Frankfurt 34—32) schien seine Vermutung ebenfalls zu bestätigen. Wallenskölds einziger Vorbehalt war allerdings durch den Umstand gegeben, daß Frankfurt die Lieder mit Autorangaben überliefert und Metz in jedem Fall anonym bleibt. Diesen Einwand hat Gennrich jedoch überzeugend entkräftet durch Hinweis auf zahlreiche Chansonniers, welche sowohl zugeschriebene als auch anonyme Lieder überliefern¹³. Gennrich nimmt aber auch an, daß eine endgültige Antwort nur dann gegeben werden könne, wenn die tatsächlichen Maße von Metz bekannt seien. So weist er darauf hin, daß die Größe des Schriftspiegels im Falle der Beurteilung solcher Fragmente wichtiger sei als die des ganzen Blattes^{13a}.

Metz ist ein Pergament-Doppelblatt von der Größe 33,5 : 25,5 cm. Da die Liedtexte ohne Unterbrechung aufeinander folgen, wird es ursprünglich wohl das innerste Blatt einer Lage gewesen sein. Fol. 1^v und 2^r sind stark beschädigt, und zwar wahrscheinlich dadurch, daß das Doppelblatt umgeknickt und als inneres Vorsatzpapier für ein anderes Buch verwendet worden ist. Eine dicke Schnur befindet sich am oberen Ende des Falzes. Die innere Seite des Doppelblatts befindet sich heute noch außen, weil das Pergament zu steif ist, um ohne Beschädigung in seine ursprüngliche Lage zurückgefaltet zu werden¹⁴. Es ist ziemlich abgenutzt und braun; die Kanten sind uneben und teilweise ausgerissen. Ein Stück Pergament wurde aus der oberen linken Ecke von fol. 1 herausgerissen, so daß ein Loch entstanden ist, das fast bis zum Schriftspiegel reicht. Ein tiefer Riß in der oberen rechten Ecke von fol. 2 hat einen Teil des Textes der dritten und vierten Strophe von Rayn. 711 (Nr. IV des Fragments) auf der recto-Seite und das Ende der dritten Strophe von R. 1623 (Nr. VI des Fragments) auf der verso-Seite zerstört. Durch ein kleineres Loch im unteren rechten Teil von fol. 2 fehlen Wörter der dritten und vierten Strophe von Rayn. 891 (Nr. IX des Fragments) auf der verso-Seite. Im rechten Rand von fol. 2 befindet sich außerdem ein etwa 4 cm langer Riß.

⁹ s. F. Gennrich *Das Frankfurter Fragment einer altfranzösischen Liederhandschrift* in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 42, pp. 726—740. Dieses Fragment, welches bis vor kurzem keine Signatur hatte, ist jetzt signiert mit „MS lat. fol. 7“, in der Frankfurter Stadt- und Universitäts-Bibliothek.

¹⁰ a. a. O. p. 50: „Es scheint fast, als ob e zur folgenden Hdschr. D gehöre, welche auch Fragment ist und mit einem *Jeu parti* Thibauts v. Navarra beginnt.“

¹¹ Wir bezeichnen der Kürze halber die Fragmente künftig als Metz und Frankfurt. Alle anderen Abkürzungen folgen dem Brauch von Gennrich (a. a. O. *Die beiden neuesten Bibliographien*. . . sowie auch in *Altfranzösische Lieder*, 1. Teil, Halle: Niemeyer 1953, p. XXVIII ff.).

¹² a. a. O. p. 17: „En effet, les deux fragments . . . , présentent la même orthographe francienne, mêlée de picardismes“.

¹³ a. a. O. *Das Frankfurter Fragment* . . . , p. 738. Die Manuskripte Z, B, K, N, P, R und X sind als hierfür charakteristisch zu nennen.

^{13a} Gennrich, *Die beiden neuesten Bibliographien*. . . , p. 310.

¹⁴ Die sich daraus ergebende Anordnung des Inhalts bewog Bonnardot und nach ihm Schwan und Raynaud, anzunehmen, daß das Fragment zehn statt neun Lieder enthält, da das Ende der 3. Strophe und die 4. und 5. Strophe von Rayn. 711 als neues Lied gezählt wurden. Dieser Irrtum wurde von Wallensköld a. a. O. 2 berichtigt.

Die Größe des Schriftspiegels ist 28,5 : 22 cm; sie stimmt also fast mit der Größe des Schriftspiegels von *Frankfurt* überein, die Gennrich mit 28,5:21:5 cm angegeben hat¹⁵. Es ist im jetzigen Zustand der Handschrift jedoch unmöglich, die ursprüngliche Größe des ganzen Blattes zu bestimmen, die vielleicht mit *Frankfurt* übereingestimmt haben mag: 41 : 29,5 cm¹⁵.

Obgleich die für den Text bestimmten Linien in *Metz* nicht mehr sichtbar sind, läßt sich doch feststellen, daß der Raum von zwei Textzeilen in jedem Lied über den Zeilen der ersten Strophe für den Eintrag der Notensysteme freigelassen worden ist. Eine Ausnahme wurde nur im letzten System von fol. 1^r gemacht, wo drei Linien freigelassen worden sind. Die Anzahl der für jede Seite insgesamt vorgesehenen Linien betrug also 42. Dies stimmt genau mit *Frankfurt* überein. Wie in *Frankfurt* ist auch der Text in *Metz* über die ganze Breite der Seite verteilt; die Strophen sind ohne Absatz durchgeschrieben.

Eine weitere Eigentümlichkeit beider Fragmente besteht darin, daß der am Ende von Strophe 1 evtl. freibleibende Platz nicht, wie in vielen Chansonniers üblich, unausgefüllt bleibt oder — wie in den Handschriften *T* und *O* mitunter — die Noten zum Anfang der 2. Strophe erhält, sondern daß in *Metz* wie in *Frankfurt* der Platz für drei Textreihen der folgenden Strophe ausgenutzt wird. In solchen Fällen wird als Trennung zwischen Text und Melodie (bzw. beabsichtigter Melodie) der 1. Strophe und dem Text der 2. Strophe ein Doppelstrich gezogen, der an der linken Seite noch als Schmuck eine gebogene Linie zeigt. Dieses Ornament habe ich bisher nur in den beiden Fragmenten gesehen; in anderen Chansonniers des 13. Jahrhunderts ist es meist üblich, mit einem Schnörkel das Ende des Textes von Strophe 1 zu kennzeichnen.

Der Schriftcharakter und die Art der Abkürzungen sind in beiden Fragmenten identisch und stammen wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Silbenzahl stimmt ebenfalls überein: sie bewegt sich zwischen 21 und 29 Silben pro Zeile, doch zeigen die Anfangsstrophen gelegentlich weniger Silben. Die kleinen, abwechselnd rot und blau ausgeführten Stropheninitialen sind ebenfalls beiden Fragmenten gemeinsam.

Diese Übereinstimmungen scheinen, neben Schwans und Wallenskölds Ergebnissen, einen gemeinsamen Schreiber für *Metz* und *Frankfurt* nahezu legen.

Bestimmte Unähnlichkeiten wären jedoch noch zu erwähnen. Wiewohl die großen Initialen zu Beginn eines Liedes in sehr ähnlichem Stil ausgeführt worden sind, scheinen die Randleisten das Werk verschiedener Illuminatoren zu sein. Die Randleisten sind in *Frankfurt* dünner und anmutiger ausgeführt. Die großen Initialen von *Metz* sind blau, gelb und gold, die von *Frankfurt* zeigen wechselnde Farben: rot auf blau und blau auf rot mit goldenen Randleisten. Die großen Initialen von *Metz* sind praktisch nicht verschieden von denen der Handschrift *M*, insbesondere in dem Teil in *M* (*Mt*), der die Lieder Thibauts de Navarre enthält und in welchem der Textschreiber und der Illuminator sich von denen des eigentlichen Corpus von *M* unterscheiden¹⁶. Insgesamt gesehen, zeigen jedoch die Illuminierungen von *Metz*, *Frankfurt*, *M* und *Mt* eine rasch erkennbare gemeinsame Schule und stammen möglicherweise aus derselben Werkstatt.

Es war zu hoffen, daß auch Gemeinsamkeiten in der Notation vorhanden wären, da *Frankfurt* eine unregelmäßige Mensuralnotation zeigt, die sehr wertvoll für das Studium der Trouvère-Musik ist¹⁷. Unglückseligerweise befindet sich das einzige notierte Lied auf fol. 1^v,

¹⁵ Das Frankfurter Fragment . . . , p. 728.

¹⁶ s. Schwan, a. a. O., p. 20, hinsichtlich einer Vergleichung zwischen *M* und *Mt*. In *M* befinden sich, — im Gegensatz zu *Mt*, *Metz* und *Frankfurt*, — die Stropheninitialen regelmäßig zu Beginn einer neuen Textzeile. Gennrich, Das Frankfurter Fragment . . . , p. 738, stellt Ähnlichkeiten des Dialekts zwischen *Frankfurt* und *M* fest. Weiter hat U. Aarburg, *Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien* in MF 10: 1957, 212 eine musikalische Verwandtschaft zwischen *M* und *Frankfurt* hinsichtlich des Liedes R. 238 festgestellt.

¹⁷ Gennrich, Das Frankfurter Fragment . . . , bringt eine eingehende Beschreibung der Notation von *Frankfurt* sowie eine Übertragung aller Lieder. R. 238 wurde von ihm außerdem in diplomatischer Ausgabe gebracht.

d. h. auf der am stärksten beschädigten Seite des Fragments. Viele Noten sind völlig unsichtbar; wahrscheinlich sind sie verloren gegangen, als das Blatt von dem Buchdeckel gelöst wurde, auf den es geklebt worden war. Die folgende Lesart ließ sich mit Hilfe einer Quarzlampe ermitteln:

T ant ai a - mors ser - vi - e long - e - ment
 re - prend - re se je men part
 con ne doit pas tos jors fo - lie
 em - prend - re & cil est fos ki ne sen set
 des - fend - re ni ne son mal ne sen
 ment des or mais por en - fant car kask - uns
 tans doit sa sai - son
 a - tend - re

Die Bedeutsamkeit der Anwesenheit oder Abwesenheit von caudae an den simplices ist hier im allgemeinen schwer zu bestimmen. Häufig sind sie einfach von den normalen Longen der Quadratnotation verschwunden, aber dieses schließt nicht die Möglichkeit aus, daß die Notation nur teilweise mensural ist, wie es häufig in Hs. O zu beobachten ist, deren Notation vielleicht besser als Quadratnotation mit bestimmten mensuralen Elementen zu beschreiben wäre. Die normale Abfolge des 3. Modus: Longa — Brevis — Brevis — Longa etc., erscheint kurz am Anfang des dritten Systems, jedoch über einer Textpartie, wo eine solche Interpretation unwahrscheinlich ist. Da diese Stelle allerdings mit den anderen Lesarten dieser Melodie übereinstimmt, kann nicht angenommen werden, daß der Schreiber von Metz (oder der Vorlage von Metz) die Melodie hier fehlerhaft um einen modalen

Bestandteil verschoben hat¹⁸. Sonst zeigt die Notation dieses Liedes nichts, was aus dem Rahmen der normalen Quadratnotation herausfällt.

Das völlige Fehlen von conjuncturae stimmt jedoch überhaupt nicht mit *Frankfurt* überein, wo sie mit wenigen Ausnahmen an Stelle von absteigenden ternariae verwendet werden. Ebenso fehlen die höchst individuellen Ligaturformen von *Frankfurt*.

Insgesamt gesehen, zeigen beide Fragmente eine Reihe von Gemeinsamkeiten: das Format ist identisch; die Textschreiber sind wahrscheinlich identisch; die Illuminatoren sind zwar nicht identisch, entstammen aber entweder derselben Schule oder eng verwandten Schulen. Die Notenschreiber stellen jedoch verschiedene Personen dar und benutzen auch eine unterschiedliche Notation. Falls die Fragmente, wie es offensichtlich scheint, ursprünglich Teile eines Chansonnier gewesen wären, wäre auf Grund der genannten Abweichungen jedoch zu vermuten, daß diese Teile sich an wahrscheinlich weiter auseinander liegenden Stellen des Chansonnier befunden haben, und darüber hinaus wäre weiter zu vermuten, daß dieser ursprüngliche Chansonnier einen gewissen Umfang besessen haben muß. Diese Vermutung wird durch die Folio-Angabe XXXVII auf einer recto-Seite von *Frankfurt* bestärkt.

Die Kanones Erbachs im Pommerschen Kunstschränk 1617

VON ADAM GOTTRON, MAINZ

Im Jahre 1617 wurde der von Augsburger Kunsthandwerkern hergestellte sogenannte Pommersche Kunstschränk in Stettin dem Herzog Philipp II. übergeben¹.

Einen großen Raum im Inneren des Kunstschränks nimmt ein mechanisches Orgelwerk ein, das 1. ein Praeambulum, 2. den figurierten Choral „*Allein nach Dir, Herr Jesu Christ*“, 3. eine Fantasia und 4. ein Ricercar spielte.

Der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer, der die Herstellung des Schränks vermittelt hatte, brachte elf Jahre später einen solchen Schränk auch nach Innsbruck, zu Herzog Leopold von Tirol. Im Begleitschreiben nennt er dieselben Musikstücke wie die im Pommerschen Kunstschränk und fügt hinzu, daß sie von dem „fürnemen organisten Christian Erbach ausgesetzt und componiert“ worden seien. Man darf daher für sicher annehmen, daß Erbach auch die Herstellung des Pommerschen Kunstschränks musikalisch betreut hat. Auch was sonst noch an musikalischen Dingen vorhanden ist, wird man ihm zuschreiben dürfen², so auch die zwei Canones, die auf der Bekrönung des Schränks in einem zu Füßen der Pallas Athene liegenden offenen Buch verzeichnet sind.



Albert Protz, dem wir eine genaue Beschreibung des Kunstschränks verdanken, hat nachgewiesen, daß das Notenbild der Canones in der Handschrift Hainhofers und in den 1906

¹⁸ Der Terminus „Verschiebung“ wird von Gennrich für eine bestimmte Art von Kopiefehler gebraucht, die darin besteht, daß der Notator eine korrekte Tonfolge in nach rechts oder links verschobener Anordnung über dem Text notiert. s. Gennrich, *Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvèreweisen* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 57: 1937, pp. 31–56; ebenfalls W. Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953, p. 28 f. passim.

¹ Albert Protz: *Beiträge zur Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert*. Bärenreiter-Verlag Kassel.

² Protz, 40

genommenen Abschriften Lessings und Brünings durch einige Fehler arg entstellt worden ist. Er bringt eine genaue Abschrift. Wenn er freilich sagt: „Die Entzifferung der beiden Kanons ergab einen zweistimmigen und einen dreistimmigen Satz“³, so begeht er hier selbst einen Fehler. Er irrt, wenn er meint, der Graveur gebe den ersten Kanon dreistimmig an, obwohl er nur zweistimmig sei. Das Notenbild des Graveurs zeigt deutlich, daß es sich in beiden Fällen um vierstimmige Kanones handelt⁴. Allerdings setzen bei dem ersten Kanon die zweite und die vierte Stimme in der Unterquart ein, was der Graveur nicht vermerkt hat. Wenn man den Kanon unter Beibehaltung der Tonalität auflöst, so schwankt vom 4. Takt ab die Harmonie zwischen IV. und V. Stufe; wenn man ihn unter genau intervallgerechter Übertragung der Melodie (*fis* statt *f*) auflöst, so schwankt der Satz zwischen I. und V. Stufe der Dominante der Grundtonalität. In beiden Fällen wird also das schwankende Wesen der Hoffnung ausgedrückt.

A musical score for a four-part canon in C major, 2/4 time. The score consists of four staves. The top staff contains the main melodic line, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and then a quarter note C5. The second and fourth staves enter with a half rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. The third staff enters with a half rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. The score includes various note values, rests, and accidentals (sharps). The piece concludes with 'usw.'.

Der zweite Kanon ist ebenfalls vierstimmig. Auch hier scheint der Ablauf des Kanons den Text harmonisch illustrieren zu wollen, da er in den beiden ersten Takten in F-dur zu gehen scheint („*laetis*“), während er nachher nach d-moll hinüberwechselt („*tristia*“).

A musical score for a four-part canon in 3/4 time. The score consists of four staves. The top staff contains the main melodic line, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and then a quarter note C5. The second and fourth staves enter with a half rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. The third staff enters with a half rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. The score includes various note values, rests, and accidentals. The piece concludes with 'usw.'.

³ Protz 41

⁴ Notenbeilage Protz, 3.

Liszt und Wagner in Briefen der Fürstin von Wittgenstein

Aus bisher unveröffentlichten Briefen der Fürstin
an Frau von Kaulbach

VON PETER BENARY, ST. GALLEN

Im Familienbesitz der Kaulbach-Nachkommenschaft haben sich 24 Briefe der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein erhalten, die bisher nicht veröffentlicht worden sind. Drei von ihnen sind an Maria Völk, die Tochter des Malers Wilhelm von Kaulbach, die übrigen an dessen Frau Josephine gerichtet. Zwei Briefe sind undatiert, bei einigen weiteren ist das Datum nicht sicher auszumachen, doch stammen sie alle aus den Jahren zwischen 1874 und 1887, dem Todesjahr der Fürstin. Sie wurden sämtlich in Rom geschrieben.

Anlaß, sie auszugsweise hier zu veröffentlichen, sind die in zehn von ihnen enthaltenen Äußerungen über Liszt sowie ein weiterer Brief, in dem sich die Fürstin ausführlich und höchst originell über Wagners Kunst ausläßt. Sie verdienen unser Interesse weniger deshalb, weil sie unser biographisches Wissen wesentlich bereichern könnten, als weil sie ein beredtes Zeugnis für die unterschiedliche Resonanz sind, die Liszt und Wagner in ihrer Zeit fanden.

Bekannt ist die Verbindung Liszt-Kaulbach durch die Komposition der *Hunnenschlacht* nach Kaulbachs Gemälde im Jahre 1856/57. Übrigens regte Carolyne v. Wittgenstein Liszt zu diesem Werk an.

Wie die Verbindung zwischen den beiden Briefpartnerinnen zustande kam, erzählt Josepha Dürck, eine andere Tochter W. v. Kaulbachs¹:

„Die beiden Frauen, Josephine und die Fürstin, hatten sich auf der Durchreise der letzteren im Kaulbachschen Hause kennen und lieben gelernt — allerdings auf eine etwas ungewöhnliche Weise, die aber vielleicht bezeichnend ist für beider Charaktere². — Nachdem die Fürstin des öfteren das Atelier W. Kaulbachs, den sie als Künstler und Menschen hoch schätzte, besucht hatte, wollte sie nun auch dessen Gattin kennen lernen, denn Freund Liszt und andere hatten ihr schon allzuviel von Josephinens Schönheit und Klugheit . . . erzählt. Kaulbach sollte vermitteln und die Wege einleiten. Aber alles war umsonst. Seine bürgerlich gesinnte Gattin wollte nichts vom Adel wissen, hatte sich wohl auch ein ungünstiges Bild der hohen Frau geschaffen, kurz, es verging lange Zeit, bis endlich . . . der Zufall helfend eingriff. Die Fürstin war eines Tages vor das Kaulbach-Haus gefahren, fand das Tor . . . weit geöffnet und ehe es jemand bemerkte, stand sie schon im Vorraum. Frau v. Kaulbach aber hatte alles beobachtet und ergriff die Flucht! Die Fürstin ihr nach; von Zimmer zu Zimmer ging die seltsame Jagd — die Treppe hinauf — durch alle Räume, die Fürstin immer hinterdrein, bis endlich Josephine erschöpft vor einer kleinen Tür Halt machen muß — einer Sackgasse. Hier wendet sie sich um, sieht der lebenswürdigen Frau ins bittende Auge. Da breitet sie die Arme aus und die beiden sinken sich lachend und weinend an die Brust und sind von da an bis ans Lebensende die treuesten teilnehmendsten Freundinnen geblieben.“

Wir kommen nun zu den Briefen in ihrer vermutlichen chronologischen Reihenfolge. Den Wortlaut geben wir originalgetreu wieder; die Fürstin beherrschte die deutsche Sprache nur unvollkommen. Daß sie doch deutsch geschrieben hat, darf als Zeichen der besonderen

¹ Zitiert nach einer undatierten handschriftlichen Aufzeichnung.

² Das dürfte im November oder Dezember 1856 gewesen sein.

Sympathie gegenüber Josephine gelten, die, aus engen Verhältnissen stammend, die französische Sprache nicht beherrschte³.

Am 20. Januar 1877 schreibt die Fürstin an Josephine:

„ . . . Einen gerechten Urtheil über Menschen von grosser Tragweite können die Zeitgenossen nicht haben. Es ist sogar eine physisch-moralische Unmöglichkeit . . . Ich habe mein Leben einen Mann gewidmet, den ich für einen tief sehenden Genie in seine Kunst halte. Man hat ihn immer . . . für einen Thor, einen Charlatan, einen Kunst übenden Virtuosen gehalten! Und ich erwarte ganz ruhig die Zeit, wo man für ihm gerecht sein wird. Die Zeit ist gar noch nicht da, weil, um ihm zu verstehen — sowohl in die grosse profane Welt wie in den engeren geschlossenen Kreis der Geistlichkeit, alle müssen zu einen Standpunkt anlangen, der die europäische Civilisation muss einmal ersteigen, der aber noch nicht da ist! Ich warte darauf ganz ruhig! Mir auch hält man für eine Thörin, diesen Mann für einen Genie zu halten. Es wird eine Zeit kommen, wo alle die, welche durch seine edle, reine, hohe, Ewigkeit athmende Werken sich erhoben, veredelt, gerührt und in ihren Inneren verbessert fühlen, werden mir auch dabei einen kleinen Segen im Himmel nachschicken, weil ich die grosse Seele in den brillanten Weltmann erkannt habe und nicht diesen, aber jene mit Hingebung geschätzt und verehrt habe. Jetzt 30 Jahren!

Gott sei Dank, es steht besser mit Kaulbach als mit Liszt in dieser Hinsicht. Kaulbach ist erkannt als eine Persönlichkeit, die in seine Kunst seine Zeit überragt⁴. Es freut mich unendlich, liebe, verehrte Frau. Es freut mich sogar wie ein persönliches Vortheil, denn wenn die Menschen dazu kommen, einen Genie in seine ganze Grösse aufzufassen, da ist es ihnen um so viel leichter, einen ebenbürtigen Zeitgenossen auch besser zu verstehen! . . .“

Am 3. November des gleichen Jahres heisst es in einem Brief ebenfalls an Frau Kaulbach:

„ . . . Liszt ist hier seit Monat August, und es betrübt mich sehr, daß er wieder nach Pesth reisen will. Ohne zu sprechen von vielen, vielen bösen Einwirkungen, dass seine Ziegeuner Leben auf ihm ausübt, ich spüre jetzt, dass das Klima von Pesth ist zu kalt für ihn. Das sieht niemand, weil er weder schwache Lungen, noch schwache Muskeln hat. Er leidet nicht an Catarr und nicht an Rhumatismus. Der Magen aber ist stark angegriffen. Er will sich durchaus nicht schonen während seinen Reisen in die Nacht, und man kann leben mit Podagra, mit Rhumatismus, schwerlich aber mit einen ruinirten Magen. Der ganze Einfluss der Kälte wirft sich auf diesen so delikaten und so beschäftigten Organ. Es giebt mir viele traurige Augenblicke zu denken, wie man den genius dieses Mannes verkannt hat. In die protestantische wie in die katholische Welt. In Weymar, nach 12 Jahren von eine so glänzende Wirkung hat man ihm ausgepiffen⁵. In Rom, in Pesth haben die geistlichen Herren eher ihre schändliche Musik, ihre infame Kunst in die Kirche zu Gottes Ärgerniss behalten, als ihm berufen, es auf eine den XIX Jahrhundert würdige Weise herzurichten! Trotz alle vergängliche Blumen und Lorbeer Kronen, dass ist einen traurigen, fast einen tragischen Schicksal! Gott sei gedankt, sein Genius ist nicht erloschen, trotz die wiederliche Eindrücke einer Richtung, die immer weiter von der seinigen geht!! Der jetzige Schwindel materialisiert die Musik mit einen genialen Feuer, der nicht zu leugnen ist. Aber je mehr Feuer und je mehr Genius, desto mehr gross ist der Abstand von L.' Richtung, die immer mehr spiritualistisch wird, immer mehr in's Gebiet der religiöse Musik hoch, hoch im Himmelblau schießt! Er hat seit zwei Wochen Vieles componirt in dieser Richtung, dass zu seinen merkwürdigsten Werken gehört. Es ist oft düster. Besonders einen Salve Regina, aber schön, wie schön! Ich vergesse aber, meine liebe, hoch verehrte Frau, daß Sie in die

³ Vgl. J. Dürk-Kaulbach: *Erinnerungen an Wilhelm v. Kaulbach und sein Haus* (1921); A. v. Schorn: *Zwei Menschengalter. Erinnerungen und Briefe aus Weimar und Rom* (1901 u. ö.).

⁴ W. v. Kaulbach war am 7. April 1874 gestorben.

⁵ Im wörtlichen Sinne war es dazu nicht gekommen. Noch nicht einmal im übertragenen Sinne ist diese Äußerung berechtigt, da Liszt wenigstens seit 1869 in Weimar vollste Anerkennung fand.

Liszt'sche Musik nicht viel Geschmack finden⁶. Glauben Sie mir aber, schon viele Menschen wissen es anzuerkennen. Gestern der . . . (?) Keudell, deutscher Botschafter, sprach von seinen Werken in eine Weise, die zeugt, dass er sie gerade so gut wie ich verstehe. Und man weiss, dass Keudell einen ganz ausserordentlich gebildeter Musiker ist. Es giebt jetzt mehr wie 30 Jahre, dass ich mit die Liszt'sche Musik vertraut bin. Ich hätte schon Zeit gehabt, anders zu denken, wenn es wäre kein Genius in ihm zu verehren! Es ist aber einen grossen, dabei eine spiritualistischen, einen echt und höchst religiösen Genius! — Und so von allen verkannt! — Das bricht mir das Herz . . . “

Diese und ähnliche Lamentationen muß man insofern richtig einschätzen, als die Fürstin je länger je mehr in dem Glauben befangen war, an Liszt eine künstlerische und auch eine kirchliche Mission erfüllen zu müssen.

Über Baron von Keudell berichtet Adelheid v. Schorn in ihren Erinnerungen:

„Liszt war mit Herrn von Keudell befreundet, und ausserdem war dieser ein so guter Musiker, daß Liszt ihn auch nach dieser Richtung hin schätzte. Herr von Keudell zeigte seine Verehrung für Liszt in einer so reizenden Weise, daß es mir wohlthat, es mit anzusehen . . . Liszt war da immer in bester Stimmung. Er spielte meist mit dem Hausherrn vierhändig, der in seiner großen Sicherheit den tollsten Einfällen, die Liszt in der Oberhand ausführte, gewachsen war“⁷.

In einem Brief vom 27. Februar 1879 an Josephine schreibt die Fürstin:

„ . . . Es freut mich, dass Sie immer Liszt mit dieselben Augen sehen. Ich fand ihm etwas gebückt — nicht immer, doch manchmal. Dies ewige Vagabundiren muss in seinen Alter doch die Lebenskräfte verzehren. Was Lenbach aus seinen Kopf macht, ist einen Rätsel, da er gewöhnlich, wie man mir sagt, seine personagen weder verjüngt, noch verschönert⁸. Ich sagte öfters an Liszt, er sollte Niemand mehr sitzen. Das Bild von Kaulbach ist so ideal, dass man möchte Liszt nur in diese Gestalt immer vor sich sehen. Ich habe eine kleine Photographie davon und wenn ich manchmal etwas matt bin und will mich erquickern, so schaue ich auf sie. Sie verwirklicht vor meine Augen das ganze bessere Ich von Liszt, alle sein edlen, hohen, verwegenen, heroischen und eleganten Eigenschaften. — Ach wie liebte ich Kaulbach selbst! Aber welche Dankbarkeit habe ich für ihm gefühlt — und werde es bis in's Jenseits tragen, für diesen portrait, wo er wirklich der Nachwelt offenbart hat, was Liszt in seinen Inneren ist! — So viel Verleumdungen haben sich an seinen Namen geknüpft, dass die Götter sie wollten alle stumm machen mit diesen Bild. So Gott will, werde ich noch einen Commentar dazu geben. Aber auch ohne Commentar spricht es genug von selbst. Man sagt, das Museum von Pesth möchte es besitzen. Vielleicht wird es dort am besten stehen. Ich denke auch, alles was ihm gehörte und in Weymar einen eigenes Cabinet bildete, dort zu schicken. Nicht daß ich mit Pesth entzückt bin. Aber weil es sein Vaterland ist. Und Vaterland bleibt Vaterland!

Tausend mal haben Sie recht, auf die Zukunft zu rechnen. Wie Sie sagen, zu jeder Zeit waren schlimme Reaktionen gegen grosse Männer. Es kommt aber eine Epodie, wo die Gerechtigkeit siegt. Und Kaulbach wird einstimmig anerkannt. Und Liszt wird verstanden sein. Die Grösse der beiden Männer liegt darin, dass sie auf die Anerkennung der Mit-

⁶ Auch für Wilhelm Kaulbach dürfte das zutreffen, wie aus einer Schilderung des ersten Vorspiels der Hunnenschlacht Sommer 1859 im Hause Kaulbach durch Liszt und Dionys Pruckner hervorgeht: „Liszt hatte das Werk eigens für den Abend komponiert und für zwei Klaviere gesetzt. Das große Werk mit den geräuschvollen Tönen und merkwürdigen Intervallen hat aber meinem Vater durchaus nicht behagt. Meine Mutter saß auf Kohlen, denn sie beobachtete die wetterleuchtende Miene des Gatten mit Sorge und fürchtete das Schlimmste.“ (J. Dürk-Kaulbach, a. a. O., S. 68).

⁷ A. v. Schorn, a. a. O., S. 212.

⁸ Franz v. Lenbachs Liszt-Porträt ist leicht zugänglich in E. Bücken, Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (Handbuch der Musikwissenschaft), 1929, S. 200.

welt verzichteten, um nach ihren hohen Ideal zu streben, und nach ihren innerlichen Impuls zu wirken und zu schaffen! . . .“

Unter dem Datum des 8. Oktober 1879 schreibt die Fürstin an Josephine:

„Es ist mir so lieb Ihnen zu beweisen meine Bereitfertigkeit, Ihnen in Allem angenehm zu sein, dass ich Ihnen sogleich schreibe. Um Ihnen zu sagen, Liszt wäre heute für einen Tag nach Rom gekommen von Tivoli, wo er bei dem C. Hohenlohe verweilt. Jetzt — eigentlich immer — kann er nicht sogleich antworten. Er hat so vieles zu thun. Also bevor er Ihnen schreibt, will ich Ihnen sagen, dass Ihr protégé braucht nur nach Rom zu kommen. Je früher, je besser . . . Es versteht sich von selbst, dass er konnte nur mit Wohlwollen und Zuvorkommenheit empfangen sein, von eine solche schöne, edle Hand eingeführt. Nur, sagen Sie ihm, was er wahrscheinlich schon weiss, dass es nicht unmöglich ist, (obschon ich das Gegenteil hoffe), — dass Liszt im Januar nach Pesth wieder reist, um dort bis Ostern zu bleiben. Was er später macht, wird sich schon sehen lassen. Vielleicht kommt er nach Rom, vielleicht geht er nach Weymar . . .“⁹.

Die Rolle des Kardinals zu Hohenlohe dürfte aus der Liszt-Biographie bekannt sein. Auch über ihn berichtet A. v. Schorn in ihrem Erinnerungsbuch manches Wissenswerte. — Bei dem erwähnten protégé handelt es sich um einen jungen Musiker namens Giehl, der im Frühjahr 1880 in Rom war und wohl auch später in Weimar Unterricht bei Liszt erhielt¹⁰. Auch die Fürstin lernte ihn kennen und schreibt am 12. Januar 1880:

„ . . . Ihr protégé Giehl ist ein charmanter Mensch. Leider konnte ich ihm wenig sehen wegen mein Fieber. Liszt hat ihn besonders gern! und erwartet ihm in Weymar . . .“.

Ostern, vermutlich ebenfalls des Jahres 1880, schreibt Carolyne v. Wittgenstein in einem Brief an Maria Völk:

„ . . . Sie wissen, daß Liszt ein paar Monate in Rom weilte¹¹. Das Klima hat ihm sehr gut gethan. Insoweit wenigstens, daß er konnte ohne zu viel daran zu leiden, sich allen gesellschaftlichen Ansprüchen aufopfern . . . Wenn L. ruhig und ausgeschlafen ist, so bekommt er wieder seines ganzes Geistes Klarheit. Ist er aber müde, hungrig, schläfrich, was 4—5 mal bei Tag vorkommt, so ist er ganz geistig ermattet. Sein Zustand erinnert mich an meinen Gross Vater, oder an meinen Schwieger Vater, nicht an einen von meinen Jahren. Und dieses ist unendlich traurig! Seine Reisen seit 15 Jahren haben ihm so aufgerieben. Darüber kann ich auch nicht sprechen. Die Leute meinen, Gleichgültigkeit ist einen Panzer gegen alle Leiden. Lieber Gott! Das höchste Leiden wäre doch, nicht zu lieben, nicht durch Gebete zu helfen, wenn man es nicht anders kann! . . .“

Wieder an Frau Kaulbach gerichtet ist ein Brief vom 4. Februar (?) des Jahres 1882, in dem es heißt:

„ . . . Fr. von Schorn¹² blieb hier den ganzen Winter in denselben Haus wie Liszt und wird Ihnen sagen, dass er kaum besser war seit ein paar Wochen, als er wieder nach Pest ging, wo man ihm so hartnäckig, mit eine wahre Grausamkeit, immer zurückruft in die Monate, wo es am kältest dort ist . . .“¹³.

A. v. Schorn berichtet dagegen, „daß Liszt nicht gesund sei, aber viel besser als im Herbst“¹⁴. Die Fürstin hatte gerade in diesem Fall besonders energisch versucht, Liszt von seiner Reise nach Pest abzubringen, hatte sogar dorthin an Freunde geschrieben, Liszt sei zu krank, um reisen zu können. Diese Meldung ging durch die Presse, blieb aber ohne Einfluß

⁹ Liszt reiste Mitte Januar nach Pest, war die Karwoche über in Wien und verlebte den Sommer in Weimar.

¹⁰ Vgl. A. v. Schorn, a. a. O., S. 300.

¹¹ Liszt war von Anfang September 1879, von Weimar kommend, bis Mitte Januar 1880, nach Pest abreisend, in Rom.

¹² Gemeint ist Adelheid von Schorn.

¹³ Liszt traf am 8. Februar 1882 in Pest ein.

¹⁴ a. a. O., S. 333 f.

auf Liszt. Erst ein Jahr später ist Liszt von seiner monatelangen Kränklichkeit genesen. Am 28. Januar 1883 schreibt die Wittgenstein an Josephine:

„ . . . Gott sey Dank geht es Liszt gut. Auch aus dieser Seite habe ich eher Gott zu danken! Ich habe ihm erspart dieses Jahr seine Reise nach Rom, weil er mußte sich so lang in Weymar aufhalten wegen seinen Verlegern, dass es nicht die Mühe war, ganz Italien durchzulaufen, um ein paar Wochen hier zu verbleiben. Jetzt ist er in Pesth. Ziemlich wohl, wie alle sagen . . . “¹⁵.

Ein letzter Brief in diesem Zusammenhang; vom Datum ist nur das Jahr, 1884, leserlich, jedoch ergibt sich aus dem Inhalt — Liszt brach am 24. Januar des Jahres nach Pest auf —, daß er im späten Januar oder im Februar 1884 geschrieben sein muß. Darin heißt es:

„Liszt reist jetzt nach Pesth von Weymar. Ich habe ihm diesen Jahr die italienische Reise erspart. Ich war zu krank. Auch wollte ich nicht, daß meine Tochter für den Herbst zu mir kommt. Eine Tochter ist aber berechtigt, kommen zu wollen. Und ihr Besuch war mir wirklich eine große Freude . . . “

Mehr als das Bild einer kultivierten Dame und anhänglichen Freundin entsteht aus diesen Briefen, mehr als nur biographische Einzelheiten sind ihnen zu entnehmen. Man kann ihnen so manchen wertvollen Hinweis auf das Wesen dieser bedeutenden Frau, manche Nuance in ihrem Verhältnis zu Franz Liszt entnehmen. Vieles steht zwischen den Zeilen und verbirgt sich nur schlecht hinter dem persönlich-unmittelbaren Briefstil der Fürstin. Auch der Name Richard Wagner schwingt mehrfach in ihnen ungenannt mit; so ist es nicht ohne Interesse, einige Gedanken der Wittgenstein über diesen Meister zu erfahren. Es handelt sich um einen Auszug aus einem an Maria Völk gerichteten Brief vom 28. Mai 188 . . . (?):

„ . . . Heute will ich Ihnen gleich über Wagner antworten. Alles was Sie sagen ist so schön empfunden und gedacht. Ich wundre mich nur, dass Sie und andere Personen so wenig sich daraus machen, wenn sie die höchste Anerkennung in diese Blätter finden, die je an einen Kunstwerk gemacht sein kann. Dass viele sogenannte gebildete Menschen, Musiker besonders, die von ihre Religion, von ihren Gott und seine Offenbarung gar nichts wissen, oder nichts wissen wollen, und sich nur den Wohlsein solcher edlen, hohen, erhabenen Stimmungen hingeben, wollen gar nichts hören, was sich Wagner dabei gedacht hat, begreife ich schon. Ich muß aber davon sprechen, erstens weil ich leider! ihm zu gut gekannt habe, um es zu wissen; zweitens, weil ich sonst garnicht darrüber zu sprechen hätte. Ich musste also andeuten an dass, was die Nachwelt wird nur zu gut wissen, da er seine gottlose Gesinnung an Tag offen trug und es bis in die kleinsten Details des Lebens behauptete — und trotz dem, sag' ich, konnte er so stark mit seinen Genie die Gefühle der Religiosität wiedergeben, dass seine Musik in jeden göttlichen Tempel, in jede Kirche, Platz finden konnte. — Was könnte man mehr sagen?¹⁶ — Und es ist niemand genug! — ist das gerecht? Wenn man von einen Kunstwerk behauptet, dass er bei einen Gottes Dienst mitwirken darf, hat man nicht von ihm das edelste ausgesprochen, was nur gesagt sein kann? — Natürlich muss man von der Vorstellung absehen. Da es gab keinen heidnischen Volk, weder Griechen noch Lateiner, Germanen oder Indianer, die hätten erlaubt ihre religiösen Handlungen auf der Bühne, wie sie da waren, in eine Fiction wiederzugeben. Man hätte Bacchus Theater; und man hätte doch nie den Hohenpriest darauf vorzuspielen, in der Act, wo er die Götter eine Opfer darbringt, erlaubt. Die Communion ist für alle

¹⁵ Ein wichtigerer Grund als Verhandlungen mit Verlegern dürfte wohl die Anwesenheit der Frau v. Meyenburg, der „schwarzen Katze“, während des Winters in Rom gewesen sein. — Mitte November 1882 besuchte Liszt in Venedig R. Wagner, reiste Mitte Januar nach Pest, wo ihn die Nachricht von Wagners Tod (14. Februar) erreichte, und Anfang April nach Weimar. Diese wie alle anderen biographischen Angaben sind dem Liszt-Biographien von J. Kapp, K. Grunsky und P. Raabe entnommen.

¹⁶ Vgl. das bei H. Engel, *Versuche einer Sinndeutung von R. Wagners „Ring des Nibelungen“*, Mf. X, 1957, S. 237, gegebene Briefzitat (nach P. Raabe, *Franz Liszt*, 1. Buch [1931], S. 221).

Christen . . . den höchsten Ritus ihrer Religion . . . Es ist doch immer den Augenblick, wo wir am nächsten zu Gott stehen. Und dass ist ein Act der Liebe, in welchen Gott giebt sich den Menschen und der Mensch sich mit Gott vereinigt. Diese Liebe zum reinen Mitleid zu erniedrigen, thut in der gläubigen Seele weh, obschon, wie Sie sehr schön sagen, Mitleid liegt im Christenthum, gehört zum Christenthum und bildet eines von seinen stärksten Federn. Liebe ist aber mehr, weil Liebe schaut nach oben und Mitleid sieht immer nach unten . . . Ich habe aber von alle dem gar nichts gesagt. Ich suchte ganz von den gesagten und gesungenen (wie Sie) zu abstrahieren, und nur an die Kunst, an die Musik so weit gerecht zu sein, um zu äussern, dass sie konnte mit Erbauung in eine Kirche, bei eine wirkliche Communion gehört sein! — Was konnte ich mehr sagen, um den Libretto, (was eigentlich schon einen literarischen absurdum bildet) fallen zu lassen, um nur dem Genie des Künstlers gerecht zu sein?

Ich muss Sie um Entschuldigung bitten, liebe Marie, Ihnen so lange über diesen Thema geschrieben zu haben. Es war nur, um mich zu entschuldigen, um Ihnen zu zeigen, dass ich nicht für die Kunst ungerecht bin, wenn der Künstler ist auch im grössten Irrthum befangen. Irrthum ist Sache des Verstandes und Kunst ist Sache des Gefühls . . . "

Acht Wiederholungstakte zuviel in den Drucken von Beethovens Op. 5 Nr. 2 ?

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

Im Mittelsatz von Beethovens Sonate für Pianoforte und Violoncello Op. 5, Nr. 2, endet der zweite Teil mit einer achttaktigen Schlußbestätigung in der Tonika g-moll, wonach der Doppelstrich zunächst die Wiederholung fordert, auf welche schließlich die Coda folgt. So organisch jene acht g-moll-Schlußtakte beim ersten Male wirken, so steht doch beim zweiten Male, am Schluß der Wiederholung, die durch das Wiederholungsgewicht noch verstärkte Schlußbestätigung seltsam hemmend zwischen dem vorhergehenden, ebenfalls durch die Wiederholung noch gesteigerten Vorwärts- und Aufwärtsdrängen der vom g'—a'/b' bis zum b''—g''/d'' aufsteigenden Oktaven und der nach den tiefen g-moll-Akkorden unversehens mit b''/es'' beginnenden Coda. Das wirkt mehr als ein willkürliches Sich-heraus-Reißen aus dem abermaligen tiefen und schweren g-moll-Schluß denn als eine notwendige Folge einer zielstrebigem Bewegung, die doch für Beethoven und gerade auch an solcher Stelle charakteristisch ist. Überdies wirkt dann in der Coda das Absinken aus dem sechstaktigen Es-dur-Fortissimo in leises c-moll mehr verlegen als sinnvoll, da es an einer Spannung fehlt, die verbindend wirkt. Man könnte vielleicht versucht sein, in diesen überraschenden Stellen Beethovenschen Humor zu finden, der ja dieser Sonate nicht fehlt. Eher aber ist wohl zu vermuten, daß der Stecher des Erstdrucks, dem alle späteren folgten, autographe Angaben Beethovens für den Einsatz der Coda übersehen oder nicht recht gewürdigt hat. Sollte Beethoven nicht gefordert haben, nach der Wiederholung des zweiten Teils die achttaktige g-moll-Schlußbestätigung, also die letzten acht Takte vor dem Wiederholungsdoppelstrich, von dem Auftaktviertel d'' an wegzulassen und nach dem Aufstieg bis zum b''—g''/d'' und der folgenden Viertelpause mit dem b''/es'' nach dem Doppelstrich fortzufahren? Es fiel also die lahme Wiederkehr der g-moll-Schlußtakte weg und die Wendung ins Es-dur b''/es'' würde aus einem schockartigen Emporfahren zu einer sinnvollen, gleichsam erhellenden Gipfelung jenes zielstrebigem Aufstiegs, zu einer so spannungsreichen Gipfelung, daß nun die Coda nicht mehr nur als Anhängsel ohne rechten Zusammenhalt erscheint, sondern gerade in ihrem motivischen Reichtum als sinnvolle Lösung der Spannung und zugleich des ganzen Satzes.

Das Autograph, das allein den philologischen Beweis dafür geben könnte, daß Beethoven jene acht Takte nicht mitwiederholt haben wollte, ist leider nicht erhalten. Hat er darin angezeigt, daß jene acht Takte nur beim ersten Mal zu spielen seien, so hat er den über dem Auftakt-*d*“ im neuntletzten Takt vor dem Doppelstrich beginnenden Horizontalstrich über dem obersten System auch wohl kaum über die acht Takte hinweg bis zum Doppelstrich ordnungsgemäß durchgezogen, sondern nur eben den Anfang dieses Striches hingeschwungen. Um so leichter konnte der Stecher diese Andeutung übersehen und danach auch eine Beethovensche 2 nach dem Doppelstrich mitsamt der Andeutung des dazugehörigen kurzen Horizontalstrichs nicht recht ernst nehmen. Im folgenden Notenbeispiel, das sich im Wesentlichen auf die Oberstimme beschränkt, sind die Zahlen 1 und 2 Konjekturen:

Allegro molto più tosto presto

Quellen zur Geschichte „frömder Spillute“ in Nördlingen

VON WALTER SALMEN, SAARBRÜCKEN

Inmitten des fruchtbaren schwäbischen Ries erhebt sich, noch heute wie vor 500 Jahren, allseitig von hohen Mauern und trutzigen Türmen geschützt, die ehemalige Freie Reichsstadt Nördlingen. Sie gehört zu den wenigen im Hochmittelalter gewachsenen und früher mächtigeren Städten, die sowohl ihren Bestand an Baudenkmalern als auch den an Archivalien verlustlos über den letzten Weltkrieg hinweg bewahren konnten. So bietet das dortige Stadtarchiv eine selten reichhaltige Fülle von Geschichtsquellen aller Art, zählte doch Nördlingen, nachweisbar seit 1219 Ort der nach Frankfurt bedeutendsten oberdeutschen Tuchmesse und seit 1418 Reichsmünzstätte, im Jahre 1459 bereits 5500 Einwohner und 1491 6150 Bürger¹. Reger Nah- und Fernhandel sowie ein wohlhabendes Handwerkertum boten hier einen fruchtbaren Nährboden für ein nicht minder reiches

¹ Zur Geschichte dieser Stadt siehe die Einleitung von Gustav Wulz zu: *Die Kunstdenkmäler von Schwaben und Neuburg, II Stadt Nördlingen*, hrsg. von K. Gröber und A. Horn, München 1940. Herrn Stadtarchivrat Dr. Wulz sei an dieser Stelle herzlichst gedankt für die Zugänglichmachung der hier ausgewerteten Quellen.

Musikleben, das sowohl von einheimischen Kräften als auch von gastweise sich innerhalb der Stadtmauern zahlreich aufhaltenden „frömden Spilluten“ getragen und entwickelt wurde². Die seit dem Jahre 1399 fast lückenlos erhaltenen Kammerrechnungen spiegeln die hier vor allem im 15. Jahrhundert herrschende, künstlerisch produktive Atmosphäre besonders deutlich, denn neben regelmäßig festzustellenden Eintragungen über Soldzahlungen an ortsansässige Musiker enthalten sie Jahr für Jahr auch eine Aufstellung über Geldgeschenke, die an fahrende Musiker verausgabt wurden. Während diese bis zum Jahre 1438 unter der Rubrik „Gemeyns vßgeben“ aufgeführt sind, findet man in den späteren Jahrgängen eigens eine Abteilung mit der Überschrift „Pfeiffern vnd andern frömden Spilluten“ (1447, fol. 33') oder gekürzt „[den] Spilleytten“ (z. B. 1487). Zu den „Spilluten“ zählten, dem damaligen bürgerlichen Sprachgebrauch gemäß, sowohl Sprecher als auch Springer, „schrayer“, Narren, Hofzwerge, Herolde, Persevanten, Musikanten aller Art, „frembde organisten“ (1496, fol. 48'), „dyener“, Gaukler und Tierbändiger. Selbst Meistersinger wie Muskatblüt oder „des keysers dichter genant Michel Behem“ werden unter die fahrenden Spielleute eingruppiert³. Während im Rechnungsjahre 1439/40 26 Eintragungen unter diesem Stichwort vorgenommen sind, beschenkte der Rat der Stadt Nördlingen 1441 lediglich zehn Gruppen Fahrender, 1455 15, 1470 dagegen 30, 1483 28 und 1528 nur mehr deren 14.

Für die aus der näheren, aber auch fernerer Umgebung kommenden Musikanten stand als vorzügliche Wirkungsstätte neben der großräumigen St. Georgs-Kirche und den mächtigen Bürgerhäusern das während der Jahre 1441–1444 erbaute städtische Tanzhaus offen⁴. Hier wurden zu allen Zeiten des Jahres viele Feste gefeiert. Besonders günstige Einkommensverhältnisse jedoch boten sich den Fahrenden zur Zeit der am Samstag nach Pfingsten beginnenden und zwei Wochen lang dauernden Handelsmesse, die aus ganz Mitteleuropa beschickt wurde und das Treiben beträchtlich belebte. Der Zustrom war dementsprechend in diesen Wochen am stärksten (siehe etwa Kammerrechnung 1461/62, fol. 30)⁵. Die folgende Aufreihung der in Nördlingen während des 15. Jahrhunderts empfangenen Besuche „frömden Spillute“ möge dies in Auszügen belegen. Manche der hier mitgeteilten Notizen sind von mehr als lediglich lokaler Bedeutung, finden sich doch darunter solche, die etwa auf die Hofkapelle der polnischen und dänischen Könige verweisen oder, wie z. B. im Falle der benachbarten Stadt Donauwörth, auf die ältesten Daten von dort beheimateten „pfyffern“, über die aus den betreffenden Orten selbst viel jüngere Zeugnisse vorhanden sind⁶.

Nördlingen wurde vor der Reformation sowohl von Angehörigen fürstlicher Hofkapellen bzw. von Stadtpfeifereien besucht, die fast in jedem Jahre ein oder auch mehrere Male einkehrten und mithin als Dauergäste zu betrachten sind, als auch von solchen Musikanten, die man, patronisiert oder gänzlich freizügig, nur wenige Male verzeichnet findet. Fast

² „Spilmanne, die in der stat geseßen sint“ werden bereits im ältesten Nördlinger Stadtrecht gegen Ende des 13. Jahrhunderts im Artikel 57 erwähnt (vgl. K. O. Müller, *Nördlinger Stadtrecht des Mittelalters*, München 1933, 12), die älteste erhaltene Kammerrechnung von 1399 weist auf fol. 31' auf zwei fest besoldete Stadtpfeifer hin, deren Zahl im Laufe des 15. Jahrhunderts auf drei und mehr vermehrt wurde.

³ W. Salmen, *Zur Biographie Muskatblüts und M. Beheims*, in: *ZfdA* 88 (1957), S. 160.

⁴ *Die Kunstdenkmäler von Schwaben u. Neuburg II*, 1940, Abb. 271.

⁵ Daß auch aus Nördlingen stammende Musikanten auswärts auftraten, beweist etwa das Vorkommen von Konrad, einem Pfeifer aus Nördlingen, in Schwäbisch Hall während der Jahre 1419–1421 (nach G. Reichert, *Zur älteren Musikgeschichte von Schwäbisch Hall*, in: *Schwäbisch Hall, Ein Buch aus der Heimat*, hrsg. v. W. Hommel, Schwäbisch Hall 1937, 218). Markgraf Albrecht v. Brandenburg ersucht 1457 den Rat der Stadt um die Ausleihe des Pfeifers Hans zur Fastnacht (Stadtarchiv Nördlingen, *Missive* 1457, fol. 27), 1459 bittet Kurfürst Friedrich v. d. Pfalz um die Entsendung eines Trompeters nach Heidelberg, der den „contra vast“ blasen kann (ebda., *Missive* 1459, fol. 37).

⁶ Pfeifer aus Donauwörth spielten in Nördlingen auf im Jahre 1436. Kammerrechnungen aus dieser ebenfalls einst bedeutenden Freien Reichsstadt sind aber erst seit 1595 erhalten, Ratsprotokolle mit Hinweisen auf das dortige profane Musikleben reichen lediglich bis ins frühe 16. Jahrhundert zurück.

zu jeder Jahreszeit konnten die musikliebenden Bürger dieser Freien Reichsstadt rechnen mit den Gastrollen: der Pfeifer, Trompeter, Lautenschlager und Sänger der Herzöge von Bayern und derer von Sachsen, der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und derer von Nieder-Baden, der Grafen von Württemberg sowie der Pfalzgrafen bei Rhein. Diese waren hier so sehr bekannt und eingeführt, daß die städtischen Rechnungsführer meistens ohne nähere Kennzeichnung lediglich „des hertzogen pfyffer“ (z. B. 1418, fol. 21) oder „des pfaltzgrauen iij Trometter“ (z. B. 1475, fol. 36) in die Kammerrechnungen eintrugen. Sie gehörten ebenso zum gewohnten Musikantenbesuch wie diejenigen Pfeifer, welche aus Dinkelsbühl, Schwäbisch-Gmünd, Rothenburg, Augsburg, Nürnberg, Eichstätt wie auch von den Grafen von Öttingen kommend um „ophergelt“ baten. Deren Zustrom war, wie andernorts so auch hier, zwischen 1430 und 1500 am reichsten. Ihre Namen erfahren wir nur selten; im Jahre 1483 etwa erhielten zwei Ort (= 1/2 Gulden oder 30 Kreuzer) „des ältern [Grafen] von Wirttemberg luttenslaher, genant Conrad Lößlin“ und einen Gulden „herzog Cristofs von Mönchien 2 pfeiffer, genant Cristof Feyrer und Hans Rott“. Die aus München stammenden und durch die Stadttore einziehenden Fahrenden standen entweder im Dienste der dort residierenden Herzöge oder, wie etwa im Jahre 1445, auch im Solde „der Stat“ (fol. 35). Die aus Eichstätt, Augsburg und Würzburg abgesandten Spielleute waren überwiegend „dyener“ der dortigen Bischöfe⁷, während die Nürnberger sowohl als Stadtpfeifer wie auch als Hofbedienstete der Burggrafen auftraten⁸. Zu ihnen gesellten sich ebenfalls fast jährlich Instrumentalisten, „sprecher“ und „herolte“ vom königlichen bzw. kaiserlichen Hofe. Diese belebten auch noch nach 1500 die weltlichen und kirchlichen Feste, die offiziellen wie privaten Veranstaltungen, während der Zulauf der im folgenden detaillierter aufzuführenden „Spillute“ aus anderen Orten und Landschaften merklich abnahm und nach der Reformation fast völlig versiegte.

Aus der näheren schwäbisch-bayerischen Umgebung kommend, spielten in Nördlingen während des 15. Jahrhunderts auf: im Jahre 1484 „meines herren von zymer ij Trometter“ für einen Gulden, 1443 „der marschall von Pappenheim pfeiffer“ für acht Groschen, 1483 ein Sackpfeifer und 1486 „des von velbergs luttenslaher“, 1460 und 1470 „des von hohlenloh trumetter“, in den Jahren 1439, 1470 und 1474—1480 auffälligerweise nur ein oder auch zwei „luten-schlaher“ der Herren von Weinsberg, jedoch keine Pfeifer oder Trompeter. Letztere standen deswegen in einem engeren Verhältnis zur Stadt Nördlingen, weil König Sigismund dem Reichs-Erbkämmerer Konrad von Weinsberg 1431 die Reichsmünze verpfändet hatte, welche in dessen Familienbesitz bis 1503 verblieb⁹. Pfeifer aus Gundelfingen ließen sich 1459, 1470 und 1478 hören, „der von Haylprunn pfeiffer“ 1444 und 1447, „der von Aulun [= Aalen] pfeiffer“ 1444—1447, aus Ravensburg 1444, aus Reutlingen 1475 zwei Pfeifer für 6 Pfund. Spielleute aus Schwäbisch-Hall trafen ein in den Jahren zwischen 1430 und 1494, aus Memmingen zwischen 1435 und 1443, ein Sackpfeifer aus Höchstädt 1478, Pfeifer aus Amberg 1448, aus Landshut 1448—1454, aus Giengen 1468/69 und 1512, „der von Bebenburg spillüte“ 1428 und 1439, aus Überlingen 1443—1445, aus Wimpfen 1446, „Jorgen von Lippenburg lutenschlaher“ 1464 und „der von Geroltzegk luttenslaher“ 1439. Dazu gesellten sich außerdem zwischen 1458 und 1480 Pfeifer aus Ingolstadt, 1430 bis 1500 aus Regensburg, 1470—1477 aus Burghausen in Bayern und vor allem nach 1434 „der von Hennenberg pfyffer“ sowie nach 1432 „der von

⁷ Z. B. erhielten 1468 einen Gulden „des Bischoffs von Eystett iij Trometter“, 1474 erhielt ein Trompeter des Bischofs von Augsburg 3 Pfund, 1475 „des Bischoffs von Wirtzburgs herollt genant Bischoff“ dagegen nur 2 Pfund.

⁸ Beispielsweise im Jahre 1412 heißt es auf fol. 16': „It j guld Burggraf Hansen pfyffern geschienct“, 1416 It. ij güldin Burgrauen fridrichs pfyffern“. Pfeifer des Burggrafen fand ich auch in den Kammerrechnungen von 1402/03 der Stadt München fol. 64' verzeichnet.

⁹ Konrad v. Weinsberg beschenkte während seiner Reisen öfters fremde Spielleute, so 1437 in Mainz und 1438 in Wien laut dessen Ausgabenregister (Bibl. d. Stuttgarter Lit. Ver. Bd. 18, Tübingen 1850).

Rechbergs pfeiffer“, unter denen sich 1443 ein „gogkelman“ namens Springinsleben befand.

Einen weiteren Fahrweg zurückzulegen hatten die in Nördlingen zwischen 1460 und 1499 nachweisbaren Trompeter und Pfeifer der Landgrafen von Hessen, denen im Jahre 1499 gesagt wurde, daß sie „nit mer komen“ dürften (fol. 59), die „spillüte . . . der Grafen von Katzenelenbogen“ zwischen 1453 und 1466, die nach 1458 zahlreich auftretenden Musikanten der Erzbischöfe von Mainz oder die nach 1457 zu verzeichnenden musizierenden „diener“ der Herzöge von Braunschweig. Zudem kamen 1440 „der von Fürstenberg vnd des marggrafen von Rötel farende man“, nach 1430 Spielleute aus Magdeburg und Köln, 1481 zwei Pfeifer des Bischofs von Münster sowie nach 1482 Trompeter und ein „Lutniste . . . des [Herzogs] von Mettelburg“. Musiker der Bischöfe von Trier 1458 und 1478 verdienen ebenso besondere Beachtung wie 1418 „des hertzen von bryg pfeiffer“ (fol. 21) oder 1470 „hertzog Hainrichs vß dem Schlesin ij pfeiffer“, die mit 2 Ort beschenkt wurden.

Aus der Schweiz kommend, spielten in Nördlingen auf: 1444 Pfeifer aus Schaffhausen, 1476 „der Stat von Sant Gallen iiii pfeiffer mit Irem Trommetter“ gegen 2 Gulden, 1477 ein Trompeter „des Bischofs von kur“, 1478 und 1486 Pfeifer aus Luzern und 1482 zwei Pfeifer aus Bern, denen 1506 „drey stat pfeiffer von Bernn namlich michel negellin Hanns trometur [sic!] vnuß dorß pfeiffer“ (fol. 58) folgten. 1450 werden zudem ohne nähere Ortsangabe „zway Sweiczzer“ in den Kammerrechnungen erwähnt. „Vß dem Ellsaß“ wurden beschenkt 1439 „der gesellschaft pfeiffer“ (fol. 34'), 1440 und 1442 „farende man . . . der von Bitschs“ sowie 1435, 1470 und 1499 Pfeifer und „sprecher“ aus Straßburg¹⁰.

Fahrende Musikanten aus Österreich zählten ebenfalls in Nördlingen zu den gern und zahlreich mit Geld und „zehrung“ beschenkten Gästen der Stadt. Aus der weit in Europa umherreisenden und damals bereits künstlerisch bedeutenden Hofkapelle der Herzöge von Österreich kamen hierher 1435 und 1443 etliche Pfeifer, 1459 stellten sich zwei Trompeter Herzog Sigismunds vor, 1465, 1477, 1479, 1481 („Contz vnd Wolfgang“), 1485 und 1492 weitere Pfeifer und Trompeter in Gruppen von eins bis vier Musikern¹¹. „Des [Erzbischofs] von Saltzburgs pfeiffer vnd organisten“ wurden 1472 zwei Pfund verehrt, „Hanns Schnitzer des grafen von montfortz lauttenschlager“ war im Jahre 1486 und 1491 in Nördlingen zu Gast, während von demselben Herrn 1495 und 1496 zwei Sackpfeifer hier eintrafen. 1472 wartete mit seinem Spiel auch ein Pfeifer „hertzog Sigmunds von ynsbrug“ gegen den Lohn von 2 Ort auf; 1476 stellten sich vor „ij spilleutte die sich nantten hertzog Sigmunds von Insbrugk vnd margraf albrechts auch der heren von sadissen diener“. Diese dürften mithin nicht nur schnell ihren Dienstherrn gewechselt, sondern auch weite Fahrten unternommen haben.

Südtirol und Italien waren vertreten 1430 durch „des bischofs von Tryent pfeiffer“, 1438 durch „des Bischofs von prixen farnden mann“, 1442 durch „der von Mantaw farenden man mit dem affen“, 1443 durch „des heren von maylant herolten“ und 1496 gar durch „des Babsts pfeiffer“ (fol. 48'), denen 2 Pfund „verert“ wurden.

1444 stellten sich hier während der Messezeit „des küngs von Tenmarck pfeiffer“ gegen 2 Gulden vor, denen 1474 fünf Trompeter vom königlichen Hofe in Kopenhagen folgten¹². Aus Ostmitteleuropa sind zu verzeichnen 1429 „herczog wyttolts [von Litauen] dyener“, 1445 ein Herold „des Hohmaisters von preussen“, 1448, 1455–1457 Pfeifer „künig

¹⁰ Zwei Pfeifer aus Straßburg weilten im Jahre 1505 auch in Schwäbisch Hall nach Reichert, S. 220.

¹¹ Über die Reisewege der Spielleute der Herzöge von Österreich siehe meinen Beitrag in KB Wien 1956, S. 544 ff.

¹² Ergänzend dazu W. Salmen, *Skandinaviske hofmusikere i Mellemeuropa før 1500*, in: *Nordisk Musikkultur* 6 (1957), S. 48.

lasslaus“¹³, 1456 „der von Eger pfeiffer“¹⁴, 1487 ein Lautenschlager „des bemschen kunigs“. Drei Trompeter „des künigs von boland“ fanden am 28. Januar 1494 gastliche Aufnahme, auf die 1497 „des könig von Bolen pfeiffer peter gscheidlin hannsen lupfauff vnd hainrichen koler“ und 1507 des „Kunigs von Bolen funff trometer namlich Conrat schnitzer Wolf Blattner Anthonj Westermaier Petter Westerdorffer Petter“ folgten. Angesichts der wenigen Zeugnisse, welche über die Hofmusik in Krakau aus dieser Zeit erhalten sind, vermögen diese Eintragungen eine besonders wertvolle Bereicherung unseres Wissens über das polnische Musikleben zu bieten, das, wie die obigen Namen erneut bestätigen, um 1500 in seinen Hochformen von deutschen Kräften mitgetragen wurde.

Von den übrigen die „frömden Spillute“ betreffenden Eintragungen sei abschließend noch gesondert angeführt, daß im Rechnungsjahr 1428/29 ein Pfeifer aus Württemberg „mit der krumen pfeiffen“ sich sein „oppffergelt“ holte; 1442 nannte sich ein Lautenschlager der Herzogin von Sachsen „vögelins hercz“; 1465 wird hier ein Hofnarr des Bischofs von Eichstätt bezeugt und 1475 ein „zwegk“ des Erzbischofs von Köln. 1478 nannten sich zwei Sackpfeifer aus Ansbach „Schabensekel“. 1480 entsandte Graf Eberhard von Württemberg die stattliche Zahl von 6 Trompetern, ebenso viele kamen 1486 auch von Herzog Ernst von Sachsen. 1493 wurden 4 Pfund verausgabt an „iiij pfeiffer mit lauten haffen vnd aynem hymlreich doch sie sollen nit mer komen am vpperabend“.

Zusammengefaßt, ergibt sich aus den obigen Zeugnissen, daß die mittelgroße Freie Reichsstadt Nördlingen während des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts durchschnittlich im Laufe von 14 Tagen mindestens eine Gruppe nichteinheimischer Musiker beherbergte. Diese stammten vornehmlich aus Süd- und Südwestdeutschland, Österreich und der Schweiz. Doch auch vereinzelt Fahrende aus dem Norden und aus dem Ausland warteten mit ihren Künsten auf, so daß man das ganze Jahr hindurch ein international abwechslungsreiches, alle Schichten ansprechendes Musikleben in Nördlingen, dem Hauptort des Ries, antreffen konnte.

Beitrag zur musikalischen Kartographie Nordamerikas

VON BRUNO NETTL DETROIT, (MICHIGAN)

Obwohl der nordamerikanische Kontinent musikethnologisch besser erforscht ist als die anderen großen von Naturvölkern bewohnten Gebiete, bestehen heute noch große Lücken in der Kartographie der Indianermusik (siehe Nettl, *North American Indian Musical Styles*, Philadelphia 1954). In der sonst umfangreich beschriebenen Musik der Prärie-Indianer hat bisher die Darstellung der Schwarzfußindianer gefehlt, ohne die kein ausreichendes Bild der Musik in der gesamten Präriekette möglich ist. Diese Lücke kann nun durch die Transkription einer Sammlung von Schwarzfuß-Liedern wenigstens provisorisch geschlossen werden. Es handelt sich hier um 106 Lieder, meist mit Trommel begleitet, die von dem etwa sechzigjährigen Gewährsmann Tom Many-Guns im Jahre 1952 gesungen und vom Verfasser aufgenommen worden sind.

Die Musik der echten Präriestämme (Comanche, Kiowa, Arapaho, Cheyenne, Dakota, Crow, Gros Ventre und Schwarzfuß) ist gekennzeichnet durch Terrassenmelodik, großen Umfang (über eine Oktave), fünfstufige Leitern, ungleiche rhythmische Einheiten, zweiteilige Struk-

¹³ Weitere diesbezügliche Quellen sind zusammengestellt in W. Salmen, *Die internationale Wirksamkeit slawischer und magyarischer Musiker vor 1600*, in: Syntagma Friburgense, Lindau u. Konstanz 1956, S. 235 ff. sowie, ders., *Der Spielmannsverkehr im spätmittelalterlichen Konstanz*, in: Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins 106 (1958), S. 176.

¹⁴ Tuchmacher aus Eger besuchten sehr regie die Nördlinger Messen!

tur mit variiertem Wiederholung des Hauptteils, angespannten und pulsierenden Gesang mit möglichst hoher Stimme und Einstimmigkeit. Der Grad der Ausprägung dieser Charakteristika ist bei den verschiedenen Stämmen ungleich, und es bestehen erhebliche Unterschiede, was die Einzelheiten des Stils betrifft. Auch sind die erwähnten Merkmale bei anderen Stämmen Nordamerikas vorhanden, besonders bei den östlichen Nachbarn der Präriestämme.

Die erwähnte Sammlung von Schwarzfuß-Liedern besteht, verglichen mit den anderen Präriestämmen, aus verhältnismäßig einfachem Stoff. Die Lieder zeigen wohl die hier beschriebenen Merkmale, jedoch in einfacherer und ärmlicherer Weise. Die Terrassenmelodik ist vorhanden, sowie auch die gespannte Stimmtechnik. Der Umfang ist aber nur selten größer als eine Oktave, im Durchschnitt etwa eine große Septime. Der Rhythmus ist gleichmäßiger, vielleicht durch europäischen Einfluß, und weniger Notenlängen sind je Lied vorhanden. Die Lieder sind kurz, der Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Strophe ist gering. Besonders in der Vielseitigkeit der Melodie ist die Schwarzfußmusik beschränkt; denn viele Lieder, die der Gewährsmann als selbständig bezeichnete, sind analytisch betrachtet Varianten des gleichen Typus; die 106 Lieder der Sammlung können in etwa zehn Variantengruppen eingeteilt werden. (Bei anderen Indianerstämmen ist dies nur in einem geringeren Grade der Fall.)

Die in der Präriekette zentral wohnenden Arapaho, Dakota und Cheyenne können als die Träger des Präriestils in ausgeprägtester Form gelten. Die südlich wohnenden Comanche dagegen zeigen den Einfluß der Pueblo- und Apachestämme der südwestlichen USA. Es ist möglich, daß die Abweichung des Schwarzfußstils vom allgemeinen Präriestil auch durch den Kontakt mit Nachbarstämmen außerhalb der Präriekultur zustande gekommen ist, etwa mit dem vermutlich höchst einfachen Stil der nördlichen Athapasken, der fast unerforscht ist und vielleicht auf indirekte Weise vom Stil der südlichen Athapasken (Navaho und Apachen) abgeleitet werden kann. Eins seiner Merkmale ist die Einteilung des Rhythmus in zwei oder drei Notenlängen, was ja auch in den Schwarzfußliedern (aber nicht bei den Arapaho und Dakota) der Fall ist. Kürze der Formen und Beschränktheit des Umfangs deuten ebenfalls darauf, und absteigende Melodik ist bei Athapasken sowie Präriestämmen typisch. So kann der Schwarzfußstil, wenn er durch den Gesang des einen Gewährsmanns authentisch dargestellt wird, als Variante des Präriestils, die durch die nördlichen Athapasken beeinflusst ist, gedeutet werden. Es kann sich dabei aber auch um eine Verarmung des Stils unter dem indirekten Einfluß der europäischen Kultur handeln, sowie auch um eine Einschränkung der Schwarzfußmusik durch den Verlust des Kontakts mit den anderen Präriestämmen in den letzten Jahrzehnten. Schließlich besteht die Möglichkeit, daß der Präriestil im Zentrum seiner Verbreitung (Arapaho, Dakota) entwickelt wurde und an die Ränder dieser Verbreitung nur in beschränkter Form vordrang. Tatsächlich findet sich diese Vereinfachung nicht bloß im Norden bei den Schwarzfuß-Indianern, sondern auch bei den „unechten“ Präriestämmen östlich des Präriegebiets (Pawnee, Osage, Omaha), wo eine einfachere Version der Präriemusik mit Elementen der Musik der östlichen USA kombiniert wurde.

Zwei Beispiele illustrieren hier den Schwarzfuß-Stil. Das erste, ein von „Medizin-Männern“ gesungenes Lied, hat nur drei Haupttöne nebst zwei mit unsicherer Intonation. Es hat auch die Wiederholungsstruktur der Prärie, sieht aber vom Variieren ab. Das Lied kann im Vierteltakt analysiert werden, obwohl nur der Anfang rhythmisch eindeutig ist.

Das zweite Beispiel hat einen englischen Text, was bei vielen Prärieliedern aus den letzten Jahrzehnten der Fall ist. Die schon erwähnten Schwarzfußmerkmale sind vorhanden; die Einfachheit des Rhythmus ist vielleicht auf die Metrik des Textes zurückzuführen; denn die Schwarzfußtexte haben sonst keine metrische Struktur.

Beispiel 1

Beispiel 2

If you wait for me af - ter the dance is o - ver
I will take you home in my pur - chased wa - gon
wi ya he he ye he ya

Aufführungspraktische Versuche zur geistlichen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts im Westdeutschen Rundfunk Köln

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Seit längerer Zeit veranstaltet der Westdeutsche Rundfunk Köln aufführungspraktische Experimente, die das Interesse der Musikwissenschaft über das gelegentliche Anhören der Sendungen hinaus¹ verdienen. Der Rundfunk als vermutlich finanzkräftigste kulturelle Institution in unserem Staatswesen hat heute auch den ambitionierten Firmen der Schallplattenindustrie gegenüber den Vorteil, ohne unmittelbaren wirtschaftlichen Druck² produzieren zu können; er findet daher unter günstigen Voraussetzungen und bei gutem Willen die Möglichkeit, auf breiter Basis sinnvoll zu experimentieren und diese Experimente ausreifen zu lassen. Damit erfüllt er unmittelbar einen Teil seiner kulturellen Verpflichtung, indem er dem ernsthaften Musikhörer den Zugang zu vorbarocker Musik (für deren Reproduktion der Konzertsaal vorläufig noch fast ganz ausfällt) durch wissenschaftlich und künstlerisch vertretbare Aufnahmen zu erschließen sucht, und er schaltet sich mittelbar als ein ernst zu nehmender Gesprächspartner in die wissenschaftliche Diskussion über die Aufführungspraxis dieser Musik ein, indem er die theoretischen Erwägungen teils in die klingende Realität umzusetzen, teils durch praktische Versuche zu ergänzen oder zu modifizieren trachtet. Der Westdeutsche Rundfunk Köln hat als einziges Funkhaus der Bundesrepublik solche Versuche systematisch und wissenschaftlich diskussionswürdig durchgeführt. Eine Darstellung der wichtigsten dieser Experimente und ihrer Ergebnisse ist daher geboten.

Die Versuche wurden von der Kammermusikabteilung des Senders durchgeführt. Ausführende waren ein Knabenchor, eine Reihe Vokalsolisten, die Westfälische Kantorei (Kircher-

¹ Für die Bereitstellung der Tonbänder und technischen Daten und für vielfältige freundliche Unterstützung und Anregung bin ich der Kammermusikabteilung des Westdeutschen Rundfunks und besonders Herrn Dr. Krings dankbar verbunden.

² Allerdings mit der Verpflichtung, sämtliche hergestellten Aufnahmen zu senden.

musikschule Herford) und ein ausgesuchtes Instrumentalensemble, aus dem Dr. Rudolf Ewerhart und Helmut Schmitt genannt seien. Ihre Erfahrung mit rekonstruierten Instrumenten des 15. und 16. Jahrhunderts stellten Johannes Koch und Otto Steinkopf, die ebenfalls ausübend mitwirkten, zur Verfügung, wobei sich als ein wesentliches Ergebnis dieser Versuche zeigte, daß die Verwendung solcher Instrumente durchaus nicht nur historisch zu rechtfertigen ist, da der vergleichsweise aggressive, vitale Klang der Zinken, Pommern, Dulciane und Krummhörner zu einer Vitalität des Musizierens führt, die auch dem naiven Hörer den Zugang zu dieser ungewohnten Kunst wesentlich erleichtert. Die Dirigenten waren Wilhelm Ehmann (für die Westfälische Kantorei) und Fritz Schieri. Die Aufnahmeleitung hatte Dr. Alfred Krings.

Größere Erfahrungen lagen am Beginn der Arbeit nicht vor. Die greifbaren Aufnahmen der Schallplattenindustrie konnten kaum herangezogen werden³, und nur die allgemeinen Grundsätze historischer Treue waren durch die reicheren Erfahrungen mit wissenschaftlich und praktisch sorgfältigen Erstaufführungen geistlicher Musik des „Generalbaß-Zeitalters“ gegeben⁴. Vieles mußte daher, da auch die wissenschaftliche Literatur wenig Anhaltspunkte für praktische Einzelfragen bietet, experimentell erprobt werden. Aufnahmeräume waren die Klosterkirche Knechtsteden, die Doppelkirche Schwarzrheindorf bei Bonn und die Münsterkirche Herford. Knechtsteden ist ein weitgehend im Ursprungszustand erhaltener romanischer Raum, der akustisch bei entsprechender Mikrophon-Aufhängung etwa die Verhältnisse einer gottesdienstlichen musikalischen Aufführung im 15./16. Jahrhundert wiederzugeben verspricht. Die (technisch bewußt nicht eliminierte) Nachhallzeit in diesem Raum betrug 6–7 sec. Die Nachhallzeiten in der dunkler, wärmer, aber nicht ganz so gleichmäßig klingenden Münsterkirche Herford entsprechen etwa denen in Knechtsteden. Die Doppelkirche Schwarzrheindorf ist kleiner und nicht ganz so hallig wie die beiden anderen Räume.

Einer der ersten Versuche galt dem *Requiem* Pierres de la Rue. Als Vorlage diente die *Chorwerk*-Ausgabe⁵, die nochmals mit der Wolfenbütteler Quelle (Chorbuch A) verglichen und in einigen Punkten berichtigt wurde⁶. Die Transposition wurde gegenüber der Ausgabe verändert, um die für den Knabensopran kritische Lage f“–g“ zu vermeiden, prinzipiell wurde jedoch an einer Transposition des extrem tiefgeschlüsselten Werkes festgehalten. Die Besetzung wechselte von Satz zu Satz, insgesamt standen sieben bis neun Knabensoprane und je zwei Männerstimmen für Alt, Tenor und Baß zur Verfügung, dazu an Instrumenten zwei weitmensurierte Blockflöten⁷, ein Zink, drei engmensurierte Posaunen, je ein

³ Nach strengen Maßstäben meßbar und diskutierbar sind nur wenige Aufnahmen der deutschen Produktion, vor allem eine Reihe Archiv-Aufnahmen der Deutschen Grammophon-Gesellschaft. Vgl., auch zum Grundsätzlichen, A. Dürr in *Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 88 ff. und K. Holzmann in *AfMw* XII, 1955, S. 88 ff. — Zum gesamten „Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik“ vgl. den so betitelten Aufsatz von H. Heckmann in *Die Musikforschung* X, 1957, S. 98 ff.

Vielleicht darf an dieser Stelle gesagt werden, daß eine wissenschaftliche Schallplattenkritik für alle Aufnahmen außerhalb des klassisch-romantischen Standard-Repertoires, wie sie in angelsächsischen Ländern längst üblich ist, bei der wachsenden Bedeutung der Produktion und der Ausweitung des Markts immer dringlicher wird. Hier liegt einer der wesentlichen Punkte, an denen Wissenschaft und Praxis zu gegenseitigem Nutzen kritisch zusammenarbeiten könnten und müßten.

⁴ In den letzten Jahren wurden mehr als 50 Werke italienischer, französischer, spanischer und deutscher Meister aus handschriftlichen Quellen gezogen, eingerichtet und erstaufgeführt. Auch hier hat die Kammermusikabteilung des Westdeutschen Rundfunks vorbildliche und, wie das beginnende Interesse anderer Sender (Hannover) in jüngster Zeit zeigt, bahnbrechende Arbeit geleistet, die auch für die Musikwissenschaft interessant sein müßte.

⁵ Hrsg. von F. Blume, *Das Chorwerk*, Heft 11.

⁶ Zur Kritik der Ausgabe vgl. auch G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York (1954), S. 267.

⁷ Gebaut von Johannes Koch. Der Umfang der Instrumente beträgt eine Duodezime, der Klang ist wesentlich stärker als der moderner Blockflöten (die neben den starkklingenden Pommern und Dulcianen kaum brauchbar sind), obwohl die Blockflöte wie das Krummhorn zu den „bas instruments“ gehört (vgl. neuerdings E. A. Bowles, *Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages*, *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 115 ff.).

Diskant- und Altpommer und Tenor- und Baßdulcian⁸, Krummhorn und Positiv. Bei der Zusammenstellung von Singstimmen und Instrumenten wie auch von Instrumenten untereinander mußte viel experimentiert werden, bis die Lösungen gefunden waren, die sowohl der jeweiligen Satzstruktur wie den akustischen Forderungen entsprachen. So erwies sich die Mischung von 4'- und 8'-Instrumenten als akustisch nicht glücklich, und ebenso zeigte sich, daß sich gegen die intensiv und scharf klingenden Pommern und Dulciane nur die ausgebildeten Solistenstimmen behaupten konnten, während der gemischte Chor nicht durchdrang. Als eine unter mehreren praktischen Möglichkeiten ergab sich schließlich die folgende Disposition (wir greifen einige Sätze heraus).

| | | |
|-----------------------|--|-----------------------|
| <i>Kyrie I</i> | Diskantpommer | und Solostimme |
| | Altpommer | und Solostimme |
| | Tenordulcian | und Solostimme |
| | Baßdulcian | und Solostimme |
| <i>Christe</i> | Zink | und Solostimme |
| | Tenorblockflöte | und Solostimme |
| | Altpommer | und Solostimme |
| | Krummhorn | und Solostimme |
| <i>Kyrie II</i> | Altpommer | und Solostimme |
| | Altposaune | |
| | Krummhorn | und Solostimme |
| | Tenorposaune | |
| <i>Psalmus</i> | Baßposaune | |
| | Diskantblockflöte | und Solo-Knabensopran |
| | Tenorblockflöte | und Solostimme |
| | Tenordulcian | und Solostimme |
| <i>Sanctus/Osanna</i> | Baßdulcian | und Solostimme |
| | vokal chorisch, dazu alle Instrumente | |
| <i>Pleni</i> | vokal solistisch, dazu zwei Pommern und zwei Dulciane | |
| <i>Benedictus</i> | vokal solistisch mit Zink, Blockflöte, Diskantpommer und Krummhorn | |

Diese Disposition gewährleistet ein hohes Maß an Klangverschmelzung zugleich mit äußerster Gleichwertigkeit der Stimmen und Durchsichtigkeit der Stimmführung, wie es dem Stil des Werkes entspricht. Kritisch ist nur anzumerken, daß jede Transposition gerade hier problematisch erscheint. Die düstere Klangpracht der tiefsten Lagen in *Introitus*, *Kyrie* und *Agnus* gehört wesentlich zum Ausdruckscharakter des Werks; auch eine genaue Transposition, die die relativen Lagenverhältnisse der Sätze wahrt, kann dafür keinen Ersatz bieten. Die Möglichkeit einer Chiavette scheidet zudem aus, da *Tractus* und *Communio* die normale Schlüsselkombination SATB zeigen. Eine andere Frage ist allerdings, welchen absoluten „Chorton“ man für das Werk anzunehmen hätte; da die Praxis zumindest im 16. Jahrhundert örtlich differierte und Dokumente zu fehlen scheinen, wird hier kaum eine historisch fundierte Entscheidung zu treffen sein. Im übrigen dürfte die Einrichtung den historischen Verhältnissen, soweit wir sie heute übersehen können, etwa entsprechen. Das Zahlenverhältnis der Vokalstimmen

⁸ Pommern und Dulciane wurden nach den Angaben bei Praetorius und nach Instrumenten der Charlottenburger Sammlung von Otto Steinkopf gebaut. Die Verwendung der Dulciane ist problematisch, da es noch unsicher ist, ob die Familie schon im 15. Jahrhundert gebaut wurde (das Dulcian-Register der Delfter Orgel von 1455 — vgl. C. Sachs, *Realllexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 123a — ist kein schlüssiger Beweis).

kommt dem ungefähren „Normalfall“ (10:3:3:3)⁹ nahe, die ausschließliche Verwendung von Blasinstrumenten (neben der Orgel) wird durch die Quellen wahrscheinlich gemacht¹⁰. Allerdings gelten diese Verhältnisse für ausgesprochen festliche Gottesdienste; für ein „stilles“ Requiem wäre auch die genau entgegengesetzte Möglichkeit — reine a-cappella-Besetzung, höchstens mit Unterstützung der Orgel — denkbar.

Zum Teil andere Probleme ergaben sich bei der Einrichtung von Dunstables vierstimmiger isorhythmischer Motette „*Veni Sancte Spiritus — Veni Creator*“ nach dem Text der Gesamtausgabe¹¹. Abgewichen wurde von der Ausgabe nur in den Tempo-Relationen der drei Motettenteile: statt des vom Herausgeber vorgeschlagenen Verhältnisses $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ wurde, entsprechend der proportionalen Verkürzung des isorhythmischen Tenors, das Verhältnis $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ gewählt. Die Änderung ist jedoch problematisch, da sie der eindeutigen Mensurfolge $\bigcirc \bigcirc \bigcirc$ (und nicht etwa $\bigcirc \bigcirc \emptyset$!) nicht gerecht wird und eine Verdeutlichung der c. f.-Proportionen durch Tempowechsel den reizvollen Bewegungskontrast von Tenor und Oberstimmen eher beeinträchtigt als verdeutlicht.

Die vier Stimmen wurden mit je einem Vokalsolisten besetzt, der Diskant dabei, entsprechend der englischen Tradition, nicht mit Knaben-, sondern falsettierender Männerstimme. Dazu traten in jeder Stimme Instrumente, wobei über die günstigste Zusammensetzung zunächst experimentiert wurde. Es ergab sich, daß Mischungen verschiedener Instrumentenfamilien weit bessere akustische und ästhetische Resultate brachten als die Besetzung einer Stimme mit mehreren gleichen Instrumenten (zwei Flöten, zwei Posaunen)¹². Als besonders günstig erwies sich die Verbindung von Posaune und Pommer, die zu einem neuen, eigenwertigen Klang verschmolzen; günstig waren ferner die Kombinationen Zink und Blockflöte, Zink und Pommer und fast alle Verbindungen des Regals mit einem Melodie-Instrument, wobei die charakteristische Tonfarbe des jeweiligen Instrumentes mit der „zeichnerischen“ Qualität des eigentlich trockenen, „knisternden“ Regaltons (den Mattheson so „*eckelhafft*“ fand) hervorragend verschmolz. Die schließlich gewählte Besetzung mit Zink, Altpommer, zwei Dulcianen, Blockflöte, zwei Posaunen und Regal war trotz sorgfältiger Abstimmung noch nicht ganz durchsichtig. Für den klangbetonten Spaltsatz der großen isorhythmischen Motette dieser Zeit dürfte sich demnach noch schärfere Trennung der Klangfarben empfehlen. Die Verwendung der Renaissance-Posaune anstatt der zeitgenössischen „Zugtrompete“¹³ dürfte durchaus gerechtfertigt sein; problematischer ist die Verwendung des Regals, das erst um 1500 in Deutschland nachweisbar ist¹⁴.

Weitere Experimente befaßten sich mit Dufay-Hymnen¹⁵, wobei der Unterschied von Fauxbourdonstück und Sätzen mit Fauxbourdon-Einschlag¹⁶ betont wurde. Entsprechend der intimeren Haltung der Werke wurden ausschließlich „*bas instruments*“ (Regal, Krummhorn, Gambe und Laute) und solistische Männerstimmen herangezogen. Beim vollständigen Vortrag der Sätze wurde, entsprechend der Überlieferung, strophenweise zwischen choralisch-einstimmiger und vokal- bzw. instrumental-mehrstimmiger Ausführung gewechselt.

Das ausgewählte Fauxbourdonstück („*Conditor alme siderum*“, Gerber Nr. 1) wurde alternierend rein instrumental (Regal) oder rein vokal (drei Solostimmen) besetzt, um dem quasi improvisatorischen Charakter des Satzes gerecht zu werden. Beim fauxbourdonartigen freieren Satz („*Ut queant laxis*“, Gerber Nr. 13) waren die Möglichkeiten weniger

⁹ Vgl. die Angaben bei R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam (1931), S. 108 f.

¹⁰ Vgl. Haas, a. a. O., S. 138.

¹¹ Hrsg. von M. F. Bukofzer, *Musica Britannica* VIII, Nr. 32.

¹² Vgl. dazu jedoch unten über die Besetzung der 7. Instrumentalfantasie Stoltzers, besonders Anm. 28.

¹³ Vgl. H. Besseler, *Die Entstehung der Posaune*, *Acta musicologica* XXII, 1950, S. 8 ff.

¹⁴ C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York (1940), S. 309. Früher vermutete Sachs, das Instrument sei „spätestens Mitte 15. Jhs.“ erfunden worden (*Reallexikon* S. 319a). Erwähnt sei noch, daß man, nimmt man den historischen Ansatz zur stilgetreuen Aufführung ernst, bei Verwendung von Regal und Orgel die mannigfachsten Transpositionsprobleme zu gewärtigen hat (dazu vgl. zusammenfassend A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, S. 112 ff., und Sachs, *The History*, S. 306).

¹⁵ Nach der Ausgabe von R. Gerber, *Das Chorwerk*, Heft 49.

¹⁶ Nach H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, *passim*.

begrenzt; vier Besetzungen wurden erprobt. Die solistische Vokalbesetzung allein schied sogleich aus, da der Kontrast zum Fauxbourdonstück betont werden sollte. Die Besetzung Singstimme — Krummhorn — Regal erwies sich als ungünstig, da Krummhorn und Regal zu gleichförmig klangen und dadurch die Individualität der Stimmen gefährdeten. Als mögliche Besetzungen blieben eine rein instrumentale (Regal — Gambe und Laute — Krummhorn) und vor allem eine die führende Rolle der Oberstimme wie die Individualität der Stimmen betonende vokal-instrumental gemischte (Singstimme und Regal — Gambe und Laute — Krummhorn), die alternierend mit choraliter vorgetragene Strophen verwendet wurden. Dabei bleibt allerdings die Frage, ob für die schlichte Choralbearbeitung dieser Art überhaupt ein größerer Instrumenten-Aufwand und eine absichtlich abwechslungsreiche Vortragsweise sinnvoll angenommen werden kann. Auch ist zu erwägen, ob die Gambe, die ja im 15. Jahrhundert erst ausgebildet worden zu sein scheint¹⁷, verwendet werden sollte. Prinzipiell scheint jedoch der vokal-instrumentale Mischklang nach den Forschungen Besslers¹⁸ und Gerbers¹⁹ vertretbar. Wie die Klangmischung zu erzielen sein wird, ist eine andere Frage, die vielleicht nur fallweise nach der Struktur des jeweiligen Werks zu beantworten ist. Immerhin legt die primäre Überlieferung für die Dufay-Hymnen eher instrumental-vokalen Spaltklang (Oberstimme vokal, Unterstimmen instrumental, entsprechend dem oben genannten zweiten Versuch) als instrumental-vokalen Mischklang in allen drei Stimmen nahe²⁰.

Eindeutig aus der Satzstruktur gegeben war die Besetzung für Heinrich Fincks fünfstimmigen Doppelhymnus „*Veni Sancte — Veni Creator Spiritus*“²¹. Die beiden Pfundnoten - c. f. - Stimmen wurden von Vokalsolisten, die bewegten und mit größter Wahrscheinlichkeit instrumental gedachten Gegenstimmen von Blockflöte, Regal und Gambe und Laute ausgeführt. Die Kombination der „stillen“ Instrumente mit den geschulten Solostimmen ergab einen vollkommen ausgewogenen und durchsichtigen Klang. Die Besetzung wurde für den ganzen (natürlich alternatim vorgetragene) Hymnus nicht verändert.

Für Johann Walters großes „*Te Deum*“²² schien dagegen eine möglichst farbige und abwechslungsreiche Besetzung historisch²³ und ästhetisch gerechtfertigt. Durchgehend vokal und instrumental besetzt war nur der choraltragende Tenor, die übrigen Stimmen wechselten zwischen rein instrumentaler und vokal-instrumental gemischter Besetzung wie folgt.

Te aeternum Zink + Blockflöte + Singstimme

Altposaune + Singstimme

Tenorpommer + Singstimme

Baßposaune + Singstimme

¹⁷ Vgl. Sachs, *The History*, S. 347.

¹⁸ *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 182 ff.

¹⁹ Artikel *Hymnus — C: Der mehrstimmige Hymnus*, in MGG; ferner vor allem *Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts*, AfMw XII, 1955, S. 40 ff.

²⁰ Vgl. Gerber, *Römische Hymnenzyklen*, S. 58; dort auch zur besonderen Problematik der späteren Überlieferung der Dufay-Hymnen in der instrumentenfeindlichen Sistina. Eine Entscheidung für nur eine einzige Ausführungsmöglichkeit ist hier nicht möglich.

²¹ Hrsg. von R. Gerber, *Das Chorwerk*, Heft 32, Nr. 10 und *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 32 (*Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel*, Teil I), Nr. 42.

²² *Gesamtausgabe*, Bd. II, Nr. XXXIII.

²³ Zu dem Aufwand, der bei *Te-Deum*-Auführungen getrieben wurde, vgl. die kursorischen, aber aufschlußreichen Ausführungen bei Schering, *Aufführungspraxis*, S. 55 f. Eine ungefähre Vorstellung von dem Instrumentarium, das für festliche Anlässe zur Verfügung stand, dürfte der bekannte Bericht über die Messenauführungen mit Orgel, Posaune, Krummhörnern und einem Zink bei der Hochzeit Johannis des Beständigen in Torgau (nicht Dresden, wie Schering, *Aufführungspraxis*, S. 52 nach Kinkeldey angibt) vermitteln (vgl. A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Leipzig 1921, S. 81). Zu bemerken ist jedoch, daß dieser Aufwand nur für besondere Anlässe galt, während das *Te Deum* in der Mette normalerweise von der Orgel (das heißt also wohl: alternatim mit choralen Vortrag) gespielt werden konnte (vgl. F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam [1931], S. 60).

- Tibi Cherubim* Diskantpommer
Posaune
Krummhorn + Singstimme
Posaune
- Sanctus* Zink + Singstimme
Altpommer
Tenorpommer + Singstimme
Posaune
- Pleni sunt coeli* Blockflöte
Posaune
Krummhorn + Singstimme
Regal
- Te prophetarum* Zink + Singstimme
Blockflöte + Singstimme
Krummhorn + Singstimme
Altpommer + Singstimme
- Te per orbem* Diskantpommer
Posaune
Krummhorn + Singstimme
Posaune
- Venerandum* Zink + Singstimme
Posaune + Singstimme
Tenorpommer + Singstimme
Posaune + Singstimme
- Tu rex gloriae* Blockflöte
Altpommer
Singstimme
Regal
- Tu ad liberandum* Diskantpommer
Posaune
Blockflöte + Singstimme
Regal
- Tu ad dexteram* Zink + Singstimme
Blockflöte + Singstimme
Krummhorn + Singstimme
Tenorpommer + Singstimme
- Te ergo* Diskantpommer
Altpommer
Tenorpommer + Singstimme
Posaune
- Salvum fac* Diskantpommer
Posaune
Krummhorn + Singstimme
Regal

Per singulos Zink + Singstimme
 Flöte + Singstimme
 Krummhorn + Singstimme
 Altpommer + Singstimme

Dignare Diskantpommer
 Posaune
 Blockflöte + Singstimme
 Posaune

Fiat Zink + Blockflöte
 Posaune
 Tenorpommer + Singstimme
 Posaune

Die fehlenden Verse wurden choraliter vorgetragen.

Wiederum andere Lösungen legten die beiden letzten hier zu besprechenden Werke nahe. Thomas Stoltzers 13. Psalm „*Herr, wie lang wilt du mein so gar vergessen?*“²⁴ als ausgeprägt textgebundenes Werk wurde von einem Vokalchor vorgetragen, der erst in zweiter Linie von einem reichen Instrumentarium *colla parte* unterstützt wurde. Auch hier war die Disposition auf Farbigkeit und Abwechslungsreichtum abgestellt:

| | |
|---|-----------------------------------|
| <i>prima pars</i> Zink | <i>secunda pars</i> Diskantpommer |
| Altpommer | Altkrummhorn |
| Krummhorn | Tenorpommer |
| Posaune | Regal |
| Posaune | Regal |
| <i>tertia pars</i> Zink + Diskantpommer | |
| Altpommer | |
| Tenorpommer + Blockflöte | |
| Posaune + Regal | |
| Posaune + Regal. | |

Die bewußte Kontrastierung der Besetzungen der einzelnen Teile zusammen mit der Steigerungswirkung im letzten Teil rechtfertigt sich aus der gedanklichen Anlage des Textes („*Herr, wie lang*“ — „*Schau doch und erhöre mich*“ — „*Ich hoff aber auf deine Güte*“) wie aus der satztechnischen Verdichtung und Steigerung im dritten Teil. Die klangliche Rekonstruktion ist damit entschiedener als in den bisherigen Beispielen zur klanglichen Interpretation erweitert worden.

Das letzte zu besprechende Beispiel²⁵, der mixolydische (7.) Satz aus Stoltzers *Octo tonorum melodiae*²⁶, war von vornherein nur instrumental ausführbar. Als günstigste, klanglich verschmelzende und zugleich stimmig-durchsichtige Disposition ergab sich

Diskantpommer
 Zink + Blockflöte
 Altposaune + Regal
 Tenorpommer
 Tenorposaune + Regal.

²⁴ Hrsg. von J. Wolf in DDT Bd. 34, Nr. LXXVI.

²⁵ Der Vollständigkeit halber seien folgende hier nicht behandelte, aber aufgeführte Werke genannt: Dufay, „*Ave regina caelorum*“; Ockeghem, „*Intemerata Dei mater*“; Josquin, „*Benedicta es*“; Senfl, „*Ave rosa sine spinis*“ und eine Anzahl kleinerer Werke der Reformationszeit (Stoltzer, Walter, Schroeter, Resinarius).

²⁶ Hrsg. von H. Albrecht in *Das Erbe deutscher Musik*, Reichsdenkmale Bd. 22, Nr. 20.

Während diese betont farbige Disposition natürlich möglich ist, muß doch angemerkt werden, daß einige Belege eher in die Richtung einer uniformen Besetzung reiner Instrumentalmusik²⁷ mit ein bis zwei Bläserfamilien weisen. Neben Stoltzers bekanntem Brief an Herzog Albrecht über die Besetzung seines 37. Psalms mit Krummhörnern (wobei die Möglichkeit der Ausführung im Hinblick auf den Ambitus des Basses und den absoluten Umfang aller Stimmen außer dem Diskant noch nicht ganz geklärt ist) sei hier vor allem auf die „Instrumentations-Angaben“ in der bekannten Kopenhagener Handschrift Gl. kgl. saml. 1872 hingewiesen²⁸.

Die geschilderten aufführungspraktischen Versuche sind geeignet, die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft erneut auf die konkreten Einzelfragen wie auf die grundsätzliche Problematik der Erforschung der historischen Klangwirklichkeit und der Umsetzung dieser Forschung in die Praxis zu lenken — Probleme, die hier kaum angedeutet werden können. Die Musikwissenschaft hat, soweit sie historische Wissenschaft ist, die selbstverständliche Verpflichtung, die historischen Klangstile mit allem Nachdruck zu erforschen und, vom Einzelergebnis zur umfassenden Übersicht fortschreitend, darstellend zu rekonstruieren. Ebenso selbstverständlich ist sie bei diesen Bemühungen ausschließlich auf die historischen Quellen angewiesen — primäre Zeugnisse wie die (für die hier in Frage stehende Zeit seltenen) Instrumentations-Angaben in Verbindung mit erhaltenen Instrumenten und Instrumentenbau-Traktaten, sekundäre Zeugnisse wie Inventarverzeichnisse, Aufführungsberichte und Theoretikerzitate, indirekte Zeugnisse aus der bildenden Kunst —, von deren methodisch exakter Interpretation wir vor allem bei den Zeugnissen aus der bildenden Kunst noch weit entfernt sind²⁹. Das erste Ziel wird stets die Erhellung der konkreten Musiziersituation eines konkreten Werks sein, und erst aus der Zusammenschau einer Vielzahl solcher exakt nachgewiesener Musiziersituationen und ebenso exakt erschlossener Musiziermöglichkeiten und -anschauungen kann sich ein genaues und umfassendes Bild historischer Klangstile, „wie sie wirklich gewesen sind“, entfalten³⁰.

Die Probleme der praktischen Aufführungsversuche alter Musik in unserer Gegenwart sind anders gelagert. Das Ignorieren der wissenschaftlichen Bemühungen und Ergebnisse ist dem Praktiker für jede Epoche, an die uns kein unmittelbarer und ununterbrochener Traditionszusammenhang mehr bindet, unmöglich; während aber der Historiker auf die Rekonstruktion des konkreten Einzelfalles und erst von da aus auf das Gesamtbild zielt, kann der Musiker nur von einer Gesamtvorstellung her den Einzelfall gestalten. Der Historiker ist, wenn er die klanglichen Realitäten einer Epoche erkennen will, am musikalischen Kunstwerk zunächst nicht interessiert; der Musiker dagegen ist an nichts anderem interessiert als an der zugleich ästhetisch sinnvollen und historisch gerechtfertigten Darstellung eben des Kunstwerks. Der Historiker bemüht sich in selbstgewählter und not-

²⁷ Und ausdrücklich instrumental auszuführender Vokalmusik wie Stoltzers Psalm und die in Anm. 28 genannten Werke.

²⁸ Nr. [58] (Zählung nach dem Diskant-Stimmbuch, original Nr. 2 einer fragmentarischen Zählung): ein sechsstimmiges „*Hoc largire*“ „*auff krumhörner*“; Nr. [156]: ein achtstimmiges „*Laudate Dominum*“, anonym: „*4 zinden 4 pusaun*“. Ich beabsichtige, die Instrumentalsätze der Hs. demnächst genauer zu untersuchen. Vgl. ferner die Instrumentations-Vorschläge speziell zu Stoltzers Instrumentalsätzen bei L. Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzers Octo Tonorum Melodiae*, AfMw XIV, 1957, S. 27; zu der Kopenhagener Hs. und ihren Instrumentalsätzen den (sehr vorläufigen) Aufsatz von J. Foss, *Det kgl. Cantoris Stemmebøger A. D. 1541*, Aarbog for Musik 1923, erschienen 1924, S. 24 ff.

²⁹ Eine Zusammenstellung der wichtigsten Argumente gegen die noch immer gern geübte bedenkenlose Gleichsetzung bildlich dargestellter und realer Musiziersituationen in der Renaissance gibt P. Egan in ihrer Rezension von A. G. Hess, *Italian Renaissance Paintings with Musical Subjects*, *Journal of the American Musicological Society* IX, 1956, S. 47b ff.

³⁰ Diese historisch-philologische Arbeit ist natürlich unabhängig von der Frage, ob man die klangliche Realität eines musikalischen Kunstwerks für konstitutiv oder akzidentuell hält. — Die schwierigste Frage der historischen Untersuchung, die nach der psychologischen und physiologischen Grundlage des vokalen und instrumentalen Musizierens einer historischen Epoche, ist wohl auch unter günstigsten Bedingungen (detaillierte Äußerungen der Theoretiker, rezente Traditionen) nur hypothetisch zu beantworten. Für das 15. und 16. Jahrhundert ist sie vorläufig gänzlich unbeantwortbar.

wendiger Askese zunächst und immer wieder um die Rekonstruktion; der historisch gebildete Musiker kann seine Bemühung um das alte Werk nur rechtfertigen, indem er von der Rekonstruktion, dem Schreckbild des historizistisch-musealen Kunstbetriebs, zur Interpretation mit all ihrer Problematik von einfühlender Versenkung in den Geist der Zeiten und doppelter Zeitgebundenheit (doppelt in der Bedingtheit des historischen Erkenntnisstandes und der Bedingtheit der eigenen Person) vorstößt. Das bedeutet konkret, daß der Musiker sich nicht mit der Wiederholung einzelner historischer Möglichkeiten klanglicher Realisierung begnügt³¹ und damit den angenommenen oder bewiesenen Fällen einen neuen „einzigartigen Fall“³² hinzufügt, sondern daß er künstlerisch gegenwärtig, aber mit den Mitteln des historischen Musizierstils die innere und äußere Struktur des Werks zu erhalten sucht. Die wichtigen und verdienstvollen Versuche im Westdeutschen Rundfunk Köln scheinen, den Experimenten Wilibald Gurlitts folgend³³, einen großen Schritt auf diesem Wege voranzugehen. Die Musikwissenschaft hat allen Grund, sich sehr ernsthaft mit ihnen auseinanderzusetzen, denn Wissenschaft und Praxis sind hier zur gegenseitigen Ergänzung, Klärung und Korrektur aufeinander angewiesen.

Das Autograph von C. Ph. E. Bachs Doppelkonzert in Es-dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester (Wq 47, Hamburg 1788)

VON ERWIN R. JACOBI, ZÜRICH

Im Juni 1958 erschien im Bärenreiter-Verlag meine Ausgabe dieses Spätwerkes des „Hamburger“ Bach (BA 2043). Als Vorlage hatte mir der zeitgenössische Stimmensatz in der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek gedient, von Bachs quasi autorisiertem Kopisten, dem Tenoristen Michel, geschrieben. Meine vor Erscheinen der Ausgabe durchgeführten und ergebnislos verlaufenen Nachforschungen nach dem Autograph des Werks (vor allem in den Staats- und Universitätsbibliotheken Berlin, Hamburg, Marburg und Tübingen) hatten mir als Grundlage für meine Behauptung gedient, „daß heute der obenerwähnte zeitgenössische Stimmensatz in Brüssel wohl als einzige authentische Quelle des Konzertes zu gelten hat“¹. Vor wenigen Wochen wies mich W. Gerstenberg darauf hin, daß möglicherweise das „verschollene“ Autograph sich im Restbestand der Bibliothek der Berliner Sing-Akademie befinde. Wie ich inzwischen feststellen konnte, besitzt dieses Institut tatsächlich die autographische Partitur; es handelt sich um eine äußerst klare und schöne Niederschrift von 93 Seiten zu je 12 Systemen in folgender Anordnung: 1. Horn, 2. Horn, 1. Flöte, 2. Flöte, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Flügel (= Cembalo), Fortepiano, Fundament. Auf dem Titelblatt lesen wir: „Partitur des Doppelkonzertes aus Es dur von C. Ph. E. Bach. Im Jahr 1788 verfertigt“; rechts oben steht: „Von Madam Levy zum Geschenk am 8 Oktober 1813.“ (Es handelt sich um Sara Levy, Großtante von Felix Mendelssohn, Schülerin W. F. Bachs sowie Verehrerin und Patronin C. Ph. E. Bachs in Berlin².) Links oben ist die Signatur des jetzigen Eigentümers vermerkt: ZD 1473^{a,b}. Unterhalb der letzten Partiturzeile ist geschrieben: „Diese Partitur ist von der eigenen Hand des Componisten.“ (Titelblatt und

³¹ Die Vielfalt verschiedener Möglichkeiten ist offenbar das einzige, was für die Aufführungspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts bisher sicher feststeht.

³² Schering, *Aufführungspraxis*, S. 3.

³³ Über die bekannten historischen Konzerte in der Kunsthalle Karlsruhe 1922 und der Musikhalle Hamburg 1924 vgl. die Berichte von F. Ludwig und H. Bessler in *ZfMw* V, 1922/23, S. 434 ff., und VII, 1924/25, S. 42 ff.

¹ S. Vorwort, S. III, Ende von Absatz 1.

² S. MGG VIII, Sp. 684.

Vermerke sind nicht von der Hand C. Ph. E. Bachs, wie mir G. v. Dadelsen bestätigte; die letzteren stammen von der Hand Zelters, wie mir Dir. M. Lange von der Sing-Akademie mitteilte.)

Interessant ist, wie der Komponist ausdrücklich den Baß, das „*Fundament*“, von den übrigen Streichern absondert und direkt unter die Soloinstrumente setzt, wohin er in diesem Stil logischerweise auch durchaus gehört, laufen doch die Baßstimmen beider Soloinstrumente meistens unisono oder in Oktaven mit dem Fundament-Baß. Sehr sinnvoll ist in diesem Stil auch die Anordnung der beiden Hörner über den beiden Flöten und ebenso diejenige der Flöten direkt über den beiden Violinen, da Flöten und Violinen oft (im Tutti immer) zusammengehen, während die Hörner durchweg Füllstimmen sind. (Meine Ausgabe bringt die heute allgemein übliche Anordnung, ohne Rücksicht auf Stilmerkmale.)

Ein Vergleich des Michelschen Stimmensatzes mit der autographen Partitur ergab keinerlei Abweichungen von praktischer Bedeutung im Notenbild (wie bei der Zuverlässigkeit dieses Kopisten nicht anders zu erwarten war); dagegen konnten einige Unklarheiten bei Phrasierungsbögen beseitigt werden. Der Unterzeichnete hofft, daß bei einer eventuellen späteren Neuauflage seiner Ausgabe diese Kleinigkeiten Berücksichtigung finden werden.

So erfreulich es für den ausübenden Musiker ist, daß die Richtigkeit des Brüsseler Stimmensatzes durch den Vergleich mit dem Original bestätigt werden konnte, so bedauerlich erscheint es dem Wissenschaftler, daß infolge der vielleicht ungenügenden Nachforschungen das Autograph selber nicht vor Erscheinen der ersten gedruckten Urtext- und Partiturgabe vorgelegen hat.

Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte in Kalkar (6. und 7. Juni 1959)

VON HELMUT KIRCHMEYER, DÜSSELDORF

„Die Grenzen von heute sind nicht gewachsen als Früchte eines bewußten Nationalismus oder natürlicher Umstände, sondern sie sind ausschließlich Konsequenz dynastischer Machtkämpfe, die sich im Lauf der Jahrhunderte konsolidiert haben. Die Landesgrenzen von heute sind also mehr oder weniger zufällig, sofern man als Historiker überhaupt von Zufällen reden darf.“ Noch auf keiner Tagung der „Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte“, der K.-G. Fellerer vorsteht, ist die Unmöglichkeit, bei einer Beschäftigung mit rheinischer Musik nationale Grenzen zu beachten, so deutlich zu Tage getreten und ausgesprochen worden wie beim diesjährigen Kongreß in Kalkar am Niederrhein, der vorwiegend der Erforschung gerade der Grenzlandprobleme diente und von dem Utrechter Musikwissenschaftler M. A. Vente mit einem Grundsatzreferat in obiger Weise eingeleitet wurde. Über Kalkar, einer Kleinstadt von 25 000 Einwohnern, liegt heute noch der Hauch des niederrheinischen Mittelalters. Da es Mitglied der Hanse war, reichten die wirtschaftlichen Beziehungen über die Niederlande und Flandern nach Südengland und Skandinavien. In der Begegnung von Spätgotik und Renaissance erlebte die Stadt den künstlerischen und wirtschaftlichen Höhepunkt im 15./16. Jahrhundert und krönte ihn mit dem Bau der St.-Nikolai-Kirche, deren Kunstschätze, vor allem an eichenen (!) Schnitzaltären, einmalig im ganzen Bundesgebiet sind. Hier also, wo der internationale Künftleraustausch (Meister Loedewich, Jan Joest, Heinrich Douvermann) Tradition war, diskutierten rheinische Musikfreunde und Musikwissenschaftler aus Holland, Belgien und Deutschland die Grenzlandprobleme durch, um wieder einmal festzustellen — wie schon seinerzeit in Schleiden —, daß kulturelle und sprachliche Bewegungen nicht vor Schlagbäumen haltmachen. Vente legte

mittels Sprachgeschichte, allgemeiner Kulturgeschichte und spezieller Musikgeschichte exakt den Stand der heutigen Grenzraumforschung fest und berücksichtigte dabei besonders die Ausstrahlungen der niederrheinischen Orgelbaukunst im Hinblick auf Sweelinck.

Im Vergleich von niederrheinischer und französischer Praxis wies Hans Klotz (Köln) nach, daß Sweelinck deshalb keine Spielanweisungen in seine Orgelstücke hineingeschrieben hat, weil er deren Technik seinen Schülern mündlich überliefern konnte, während die französischen Orgelmeister bereits für den Druck arbeiteten und auf genaue Fixierungen ihrer Wünsche angewiesen waren. Übrigens enthalten die individuell gestalteten Orgeln dieser Zeit für jedes Stück einzelne Registrieranweisungen. Sehr wichtig wurde das Referat des Viersener Volksliedforschers Ernst Klusen, das sich mit zwischen Holland und Deutschland wandernden Melodien beschäftigte. Die hier gebotene Textdemaskierung — „O Tannenbaum“ als bewegte Klage über einen Bäcker, der frevlerischerweise die Brötchen zu klein backt, oder nationalistische Kampflieder wie „Es braust ein Ruf“ und „Stolz weht die Flagge schwarz-weiß-rot“ als holländische Moritatengesänge auf Texte, die ihrem kriegerischen deutschen Inhalt Hohn sprechen! — war eine lehrreiche Studie über die Beschränktheit nationalistischer Propaganda und gleichzeitig auch darüber, daß oftmals der Ausdrucksgehalt der Melodie dem des Textes widerspricht und dann umgeprägt wird. Ferner sprachen Heinrich Schmidt (Düsseldorf) über die Kulturgeschichte Kalkars, Heinz Blumen (Krefeld) über Chorbegegnungen zwischen Holland und Niederrhein und Heinz Wiens (Köln) über Musik und Musikpflege im Herzogtum Kleve. Karl Dreimüllers Referat zur musikalischen Landschaftsforschung gab dann Gelegenheit zu besonders lebhafter Diskussion über Methodenfragen. An ein „Rheinisches Tonkünstlerlexikon“ kann wohl erst die nächste Generation denken, doch wies K.-G. Fellerer auf die im nächsten Jahr für die Herausgabe geplante vorbereitende Veröffentlichung in Form einer Art „Ehrenpforte“ nach Mattheson hin, in der eine große Zahl rheinischer Komponisten biographisch und bibliographisch erfaßt und vorgestellt werden soll. Ein Hauptproblem bilde dann noch die Frage, wie man die vielen in der Tagespresse erschienenen heimatkundlichen Beiträge erfassen kann, weil diese Quellen nur ungenügend archiviert worden und teilweise untergegangen sind. Eine Lösung wurde nicht gefunden.

Wie üblich, umrahmten kulturelle Veranstaltungen die Tagung. Man hörte vom Collegium musicum der Kölner Universität unter der Leitung von Herbert Druх eine Missa von Johannes de Cleve und fünf Motetten von Johannes de Castro.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum
Ü = Übungen, Angabe der Stundenzahl in Klammern.

Nachtrag Sommersemester 1959

Freiburg/Schweiz. Prof. Dr. F. Br en n : Musikalisches Spätbarock und Vorklassik (2) — Grundriß der Harmonik (1) — Ü: Die Stilwende um 1750 (1) — Ü: Quellen zum Graduale und Antiphonar (1) — Ü: Das Lied in der Schule (1).

Wintersemester 1959/60

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. F. Ra a b e : Jazz (Entstehung, Entwicklung und Bedeutung) (2).

Basel. Prof. Dr. Leo Sch ra d e : Die Musik des späten Mittelalters und der Renaissance (3) — Musikalische Revolutionen in der Moderne: Vom Impressionismus zur elektronischen Musik I