

gung des Partners zu verschleiern sucht, wird bei Neuere gerade der scharfe Kontrast im unmittelbaren Nebeneinander angestrebt. So überlagert Paul Hindemith im langsamen Satz seiner *Sonate für 2 Klaviere* (1942) die Spielpartien im kanonischen Nacheinander, wobei das 2. Klavier permanent in eintaktigem Abstand die Partie des 1., und zwar Melodie und Begleitung, nachahmt. Eine ähnliche Identifizierung, diesmal in zeitversetzter Spiegelung, findet sich in der Coda von Benjamin Brittens *Introduction and Rondo alla Burlesca* (1945 als op. 23 veröffentlicht). Hier werden die beiden Oberstimmen über parallelen Bässen nach anfangs kanonischer Führung erst zu Sekundparallelen verbunden, dann jedoch durch synchrone Umkehr so gegeneinander gestellt, daß – zumal bei beidhändiger Oktavierung beider Spieler – keine eindeutige Kontur mehr wahrnehmbar ist. Letzte Konsequenz ist dann das grelle *es*, das in dreifacher Oktavierung als Nachschlag in den Schlußakkord auf *d* geschleudert wird; übrigens von beiden Spielern gemeinsam, nicht als Kontroverse. – Zur Bewerkstelligung solcher Effekte sind zwei Spieler notwendig, weil ein einzelner das Geforderte nicht wiederzugeben vermöchte. Trotzdem findet sich kaum ein Ansatz zu eigentlichem Dualismus. Denn beide Partner sind nur mit dem ihnen zugewiesenen Anteil, aber ohne selbständige Funktion einander zugeordnet.

Die hier versuchte Analyse läßt vornehmlich zwei Prinzipien innerhalb der Satzformen für 2 Klaviere erkennen: das in sich geschlossene Instrumentarium von zwei sich gegenseitig ergänzenden Partnern und die dialogische Koordination mit wechselnden solistischen Abschnitten. Dieser grundlegende Unterschied bestimmt die eigentliche Duo-Relation, die in einem Fall Anteile zu einem Einheitsablauf beisteuert und vorwiegend im polyphonen Bereich zur Synthese führt, im andern Falle individuelle Profile antithetisch gegeneinander absetzt. Im Gegensatz zu anderen Gruppierungen unterliegen aber beide Kombinationen noch der Voraussetzung, daß klavieristische Gesetzmäßigkeit für jeden Partner einen komplexen Beitrag gebietet. Diese wesentliche Einschränkung begründet die besonderen Komplikationen, zugleich aber auch das unterschiedliche Ergebnis, daß das Klavier-Duo in synchroner Verflechtung eher als nur materielle Doppelung, in korrespondierender Kontroverse dagegen als reale Duplizität gelten kann¹⁴.

Gestaltveränderung im Meistergesang*

von Christoph Petzsch, München

Mit der Mitteilung von zwei Sachverhalten wird im folgenden Bekanntmachung der ersten mehrerer relevanter Arbeiten verbunden. Ersatz einer Rezension nimmt nichts vom Verdienst, den von der Musikforschung lange vernachlässigten Meistergesang erstmals eingehender behandelt zu haben. Bei der speziellen Zielsetzung kommt nicht nur die Kunst der *meister* in den Blick, deren durchaus begründete Frequenz und Lebenskraft Jahrhunderte hindurch den Desinteressierten eines Besseren belehren können. Von Seiten der Germanistik ist Wichtiges

¹⁴ Als Kuriosum sei aus jüngsten Berichten der Schallplattenindustrie nachgetragen, daß der Pianist Glenn Gould eigene Bearbeitungen für 2 Klaviere mit Hilfe des Playback-Verfahrens allein ein- und überspielte (Wagners *Meistersinger*-Vorspiel und Teile aus dem *Ring*).

* Eva Schumann: *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistergesang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* (Göttinger musikwiss. Arbeiten 3), Kassel 1972, 496 S. und Notenteil. „Die vorliegende Arbeit wurde 1969 ... als Dissertation eingereicht“ (S. 5). Im Verzeichnis der Hochschulschriften ist sie nicht nachzuweisen. Wenige Nachträge zur Literatur 1968–71 (S. 479 f.) sind nicht mehr eingearbeitet (etwa S. 119).

jetzt in Angriff genommen¹, nachdem Karl Stackmann vor etwa zwei Jahrzehnten mit Edition und Monographie zu Heinrich von Mügeln sachlich legitimere Koordinaten gesetzt und den Sammelbegriff ‚Meistergesang‘ zu differenzieren begonnen hatte, der hier nur als zeitlich übergreifender beibehalten ist.

Dem Bearbeiter der *Angstweise* Michel Beheims² zeigte sich bei Spätüberlieferung ein Sachverhalt, welcher ähnliche Beachtung verdient wie derjenige bei Beheims *verkerter Weise*, den Friedrich Ludwig festgehalten hat³. Beheim notierte im Autograph (?) cpg 386 von 1462 oder wenig später kurz nach Entstehung des Tones⁴ erste und dritte Distinktion als Nacheinander der Viertonfolgen *cdff* und des noch formelhafteren *fgff*, zweier geläufiger Bauelemente (spät-)mittelalterlicher Melodiebildung, deren Statistik sich Josef Wendler unterzog⁵. In der Handschrift 72 des Niederösterreichischen Landesarchivs (Wien) gegen 1600 weicht der Notator in der ersten Distinktion ab, indem er die Aufwärtsbewegung des Initiums *cdff* mit *ga* diatonisch weiterführt. Dann folgende Semibrevis *f* und Minimen *gf* behalten in etwa den Zeilenschluß bei, doch ist das Neben- im Nacheinander der Bauelemente, ein Prinzip älterer Melodiebildung nun aufgehoben. ‚Parataxe‘ hat Neuem Raum gegeben, das eine Zäsur nach *cdff* nur bei dessen Vergegenwärtigung als vorgegebener Viertonfolge bewußt werden läßt. Melodiebildung mittels solcher Bausteine hatte sich überlebt, diese ihre formbildende Funktion verloren⁶.

Die Veränderung konnte ganze Gestalten betreffen. Ein Beispiel dafür ist Albrecht Leschs *Tagweise*, ein im cgm 4997 des späteren 15. Jahrhunderts überlieferter Strophenlai⁷. In der Überlieferung Weimar Fol. 421 (fol. 14) an der Wende des 17. Jahrhunderts sind nur Anfangsverse unterlegt. Doppelte Unterlegung des ersten Systems und Etikettierung *Abg.:[esang]* vor dem zweiten Abschnitt (B) bezeugen, daß der Notator Lai-Technik nicht mehr reflektierte, wenn er sie überhaupt noch kannte⁸. Das responsum von B weicht zunehmend ab. Dasjenige des dritten

1 In Form einer von der DFG geförderten Katalogisierung (mit Stichworten des Textes usw.) bei Arbeitsteilung I (Sangspruchdichtung) und II (Meistergesang) mit Grenze 1500. Die Melodien kommen dabei mit nichts als Nachweis zu kurz. Reklamation wurde auf Arbeitstagung Nürnberg 1973 auch von namhaften Musikforschern in den Wind geschlagen.

2 *Die Gedichte des Michel Beheim*, hrsg. von H. Gille und Ingeborg Spriewald (DTM Bände 60, 64, 65), Berlin 1968–71. Der Melodienteil im Schlußband geht bibliographisch verloren, so auch bei Eva Schumann.

3 Vgl. in G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I, Nachdruck Tutzing 1962: „... Wirkung des charakteristischen Stollenanfangs stark gemindert ...“ (S. 206).

4 Zu ihm ausführlich Verf., *Michel Beheims „Buch von den Wienern“*. Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichtes, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 23, im Anzeiger der phil.-hist. Klasse 109, 1972, Wien 1973, S. 266–315.

5 *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963, Anhang.

6 Was hier bei Vergliedern, konnte im 15. Jahrhundert bereits zwei Versen geschehen, eine Distinktion über sich hinausweisen so, daß nur noch die Reimkadenz das Versende markierte. In Beheims *gekrönter Weise* kadenziert das vorvorletzte Glied vom *a* bei einhelliger *f*-Melodik des Tones zum *c*, das vorletzte steigt von dort wieder zum *a*. Dieses öffnet zum Schlußglied *gffbaf*, zielt Melodiespitze *b* an. (Analoges fehlt bei Eva Schumann S. 275 f.) Die beiden letzten Glieder sind umso mehr verbunden, als nach ausschließlich Achtsilbenversen mit männlicher der letzte Vers mit weiblicher Reimkadenz sieben Silben zählt. Sie bilden auch damit eine Langzeile. Die Schlußkraft dieser Bildung wäre von Partien mit schlußweisendem subtonium modi im Genotyp zu unterscheiden, sie führt über das Mittelalter hinaus. – Der fast identische Teilschluß *fgfba*, Ternaria *gaf*, *f* in Frauenlobs Marienleich (cgm 4997, fol. 20) ist letzter Teil eines Verses von 15 Silben bei zuvor fallender Melodie. Beheim Vergleichbares fand sich bisher nur bei Lesch, ein Kriterium von dessen Lebenszeit, die man aufgrund problematischer Datierung des cgm 351 um etwa eine Generation vorverlegen möchte, vgl. Anm. 9 unten, dort S. 83, Anm. 59 (ohne daß dort stets gleiche Sicherheit).

7 Alles Nähere bei Petzsch, *Folgen nachträglicher Text-Form-Korrespondenz für Text und Vortragsform*, Mf 28, 1975, S. 284–287.

8 Bei Lai-Technik ist der Vermerk in der Spätzeit auch sonst nachzuweisen, vgl. ZfDA 1970, S. 313.

Abschnittes ist nicht mehr vorhanden, die Pluszeile danach erhalten, so daß hier drei Distinktionen blieben. Darin gleicht C dem folgenden D, wo die vierte fehlt. Dort wiederholt bereits die zweite die erste, wie schon im cgm 4997, welche Überlieferung demzufolge der Weimarer (mittelbar?) vorausging⁹. Wie dadurch zum vorangehenden C, ist D auch zu E hörbar abgegrenzt, vor allem, weil mit E die Symmetrie der Lai-Technik wiederkehrt, das *responsum* ist ausnotiert, weicht auch kaum ab. Im sechsgliedrigen F führte vermutlich die Ähnlichkeit des dritten mit dem vierten (erstes des *responsum*) zum Wegfallen eines Gliedes. Wenn dem gut bewahrten E zwei Dreiergruppen vorausgehen, und F bei weitgehender Übereinstimmung von erstem, drittem und fünftem Glied als gerundete Fünfergruppe folgt, läßt sich das Weitere, die Pluszeile von F und Lai-Ende G, ebenfalls als Dreiergruppe nehmen, zumal von der Form eines großen Bogens (zum *a* steigend; zur Bogenhöhe *d'* und zurück; zum *d* fallend), wobei das letzte Glied – in F Dominierendes – in der Zeilenkadenz zum Ganzschluß *dfecd* gestreckt wurde.

Lai-Technik trägt nicht mehr, ungeachtet fraglicher (B) und eindeutiger (E) Wahrung der Abschnitte. Der Notator, zunächst Stolligkeit erwartend, bildete überwiegend asymmetrische Zeilengruppen. Schon A gliederte er ungeachtet der Zahl der Reimglieder mit drei Fermaten über Breves neu¹⁰, vermutlich ohne genauere Kenntnis des Textes (wenn dieser weniger wichtig geworden, waren Folgen für das Wort-Ton-Verhältnis unausbleiblich). Der Sachverhalt ist insofern mit demjenigen bei Beheim zu vergleichen, als dort die Bausteine des Verses, hier der Strophen-technik nicht mehr konstitutiv sind. Ehedem „plastische“ Elemente erscheinen eingeebnet, da andere Kategorien für die Melodiebildung leitend geworden sind. Vergleichbar *mutatis mutandis* auch insofern, als E nur bei Vergegenwärtigung von Lai-Technik als deren Element bewußt werden konnte, sonst Stollenpaar scheinen mußte, was bei D mit *aa(β)* sicher der Fall war. Die Teile sind in der Mehrzahl asymmetrisch. Der Extremfall der Einebnung, das häufigere Wiederholen (als Kompensation von Erinnerungslücken?) liegt hier nicht vor, die Fallzeile gleicher Substanz in D ist stollig, in F der Vorlage nahe dreimal und in G einmal – als Abschluß – notiert. Eva Schumann spricht für viele Fälle solcher Wiederholung von „Zwang“ dazu (S. 127), sie nennt als einzige Ursache „Anwachsen der Strophen Teile“.

Die Arbeit bekanntzumachen bedeutet Verzicht auf Lohnendes. Nach kurzem Forschungsbericht sind „Voraussetzungen“, Probleme und Zielsetzung genannt, woran sich sehr nützliche, reichhaltige Vorstellung von nahezu 30 Quellen schließt. Mit Wolfgang Stammer impliziert Verfasserin ein Nacheinanderentstehen von Gemerk, Text und Melodie, womit Zugang zu allem in Interaktion Entstandenen verbaut ist. Ihre Verteidigung von Wendlers Wolkensteinarbeit¹¹ gegen den Vorwurf, den Text zu wenig zu berücksichtigen, ist gewiß auch Selbstverteidigung. Handelt es sich nicht um Liedgeschichte? Das schließt ein Nebeneinander von „Dichtung und Komposition“ (S. 11) weitgehend aus. Auch bei Neutextierung eines Tones kann das Verhältnis zum Text nicht prinzipiell gegenstandslos geworden sein. Die Ansicht, es sei „bei differenzierter Betrachtung nicht ... notwendig, Kontrafaktur und Neurealisation eines Tones prinzipiell zu trennen“ (S. 30 f.), wird hier und dort Zustimmung finden. Vielfalt der Erscheinungsformen und -Umstände bei Neurealisierung gebieten indessen, das Differenzieren nicht frühzeitig abubrechen, vielmehr auch die Intention mit Hilfe des (Kon-)Textes zu klären, was terminologisch nicht ohne Konsequenzen bleiben kann. Zudem tragen Liedautoren mit dem Begriff *beweren* selber bei¹², und daß der Wolkensteiner bei Neurealisierung von Vaillants Vogelstimmenlied anderes als die *meister* mit dem *beweren* im Sinn hatte, steht ganz außer Zweifel.

9 Vgl. H. Brunner, *Die alten Meister, Studien zur Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (MTU Bd. 54), München 1975, S. 101 f., dort auch Vergleich beider Melodieüberlieferungen ohne die Lai-Technik. Dem folgte Eva Schumann in Kenntnisnahme seines Manuskriptes (vgl. S. 217 f.).

10 Eva Schumann mit „Systematisierung von schon in der Vorlage vorhandenen Ähnlichkeiten“ (S. 286) dafür nicht relevant, im cgm 4997 vier Melodie- bei fünf Reimgliedern.

11 Vgl. oben, Anm. 5.

12 Vgl. Petzsch, *Singschule. Ein Beitrag zur Geschichte des Begriffes*, ZfdPh 95, 1976, S. 400 bis 416, dort 402–405.

Im ersten Teil kommen die zahlreichen Melodien des cgm 4997 zu eingehender Untersuchung, nach Gesichtspunkten, die hier folgend unter Stichworten Lied-Spruch, Syntax, „*Gattungen*“ (Typen der Melodiebildung), Strophenbau¹³, Tonalität, Rhythmus (mit Notation)¹⁴ und Melismatik zusammengefaßt seien. Auch Echtheitsfragen werden behandelt, und verschiedene Fassungen verglichen. Teil II (S. 171 – 334) „*Die Weiterverwendung ...*“ nimmt die Gesichtspunkte systematisch vergleichend auf, III „*Die Meisterlieder der Nürnberger Schule*“ untersucht auf Bewahren und Nichtbewahren hin. – Aus Gründen der Zweckmäßigkeit ist im folgenden auf „Gegenprobe“ bei eingangs mitgeteilten Sachverhalten zu beschränken. Viertonverbindungen werden S. 195 ff. verglichen, das Ergebnis statistisch festgehalten. Zu Beheims *Angstweise* ist von Relevanz: „...*Kombinationen ... in denen gleichstufiger Auftakt*¹⁵ *durch Schritt oder Sprung ersetzt worden ist*“ (S. 201), eine von zahlreichen Beobachtungen, die im Deskriptiven bleiben. Recht allgemeines „*Wirkungen des Umsingens auf die Melodik*“ (S. 195) verlangt Präzisierung von „*Fehlern und Eingriffen*“ (S. 24), was ohne Berücksichtigung der Frühgeschichte des Werkbegriffs nicht möglich sein wird¹⁶.

Leschs *Tagweise* ist Seite 217 f. kurz behandelt¹⁷. Aufgrund der Ablösung symmetrischer durch asymmetrische Versgruppen hier die ‚Bauform‘ zu bemühen, wäre sinnvoll, wenn ‚Vorgangsform‘ als diejenige des Vollziehens (Aufzuges) von etwas verstanden wird, da die Asymmetrie von Versgruppen nun das Vollziehen progressiver Wiederholung (Lai-Technik) aufhebt. So gesehen erklärt sich eher, daß die „*Gattung*“ des Leich nicht mehr verstanden wurde. In jener Weimarer Handschrift z.B. ist er nur mehr als „*strophische Form*“ aufgefaßt, sie überliefert „*nur einzelne der strophenartigen Abschnitte*“ (S. 302). Für Leschs Ton dort trifft das eben nicht zu, und Strophenlai war er von Anfang an. Die Statistik von Strophenformen ergab u.a. eine „*Tendenz zur Verstärkung der Reprise, aber doch keine grundsätzliche Bevorzugung der dreistolligen Form*“¹⁸ (S. 306). Damit wie auch sonst häufiger erweist sich soviel Mühe als fruchtbar und das umso mehr, als solche Befunde Weiterführung ermöglichen. Dies gilt ebenso für das abschließende kurze Resumé, etwa bei der Erkenntnis, daß die „*umgesungenen Weisen ... Veränderungen nicht des neuesten, sondern jeweils erst (sic) des um längere Zeit zurückliegenden Stiles*“ zeigen (S. 447). Daraus wäre zu entnehmen, daß Melodieanschauung um 1600 nicht Zeitgenössisches veränderte (warum auch?), sondern ihr nicht mehr Entsprechendes. Das heißt auch, Spätüberlieferung von Tönen des 15. Jahrhunderts orientiert vor allem über Melodiebildung der Spätzeit und erlaubt Schlüsse auf deren Anschauung. Damit sind die Grenzen der Meistergesangsforchung überschritten, was auch bei so eingehender Untersuchung der Tonalität zutrifft (S. 219 ff.), wo wir zur Geschichte der Leittonspannung, der Confinalis oder des *g*-Modus erfahren, der von der Unterquart nach *c* „*umzentriert*“ wird (S. 266). Wo gibt es dem Meistergesang vergleichbare Möglichkeiten diachronischen Vergleichens?

In mehr als einer Hinsicht ist mit dieser Arbeit Neuland betreten, zugleich auch Erklärung dieser und jener Schwäche¹⁹, zumal bei so anspruchsvoller Breite des Ansatzes. Ein Teil III war des Guten schon zu viel. Gleichwohl bleibt zu danken, daß diese Arbeit als erste dieser Art²⁰ zum Druck gelangte. Sie bringt weit mehr Förderliches, als sich hier oder in Rezension mitteilen läßt, trägt bei zu einem „*differenzierten Bild dieser Musik*“ (S. 41) und damit zur eigenen Zielsetzung.

13 Diese beiden sollten mehr und mehr zusammen untersucht werden.

14 Vgl. jetzt Verf., *Mf* 26, 1973, S. 453 f.

15 *Auftakt* ist um 1600 unproblematischer als um 1450.

16 Neurealisierenden wie Schreibern blieb die Vorstellung eines Authentischen sehr lange fremd, was 1969 noch kaum erörtert.

17 Vgl. Anm. 9 (dazu S. 218, Anm. 2), S. 101 f. Die kurzen Bemerkungen zu Einzelheiten leiden an der Unkenntnis des Vorliegens von Lai-Technik.

18 Zu einem Sonderfall dieser Vortragsform vgl. Verf., *Mf* 1973, S. 467 ff. (hier S. 114 nicht erkannt). War Ähnliches um 1600 noch denkbar?

19 So kommt der numerus viel zu kurz.

20 Es folgten jetzt B. Stauber, *Überlieferung und Echtheit der alten Töne bei den Meistersingern unter besonderer Berücksichtigung der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Melo-*