

Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien

VON URSULA AARBURG, FRANKFURT/MAIN

Die Erforschung der mittelalterlichen Liedmelodien leidet an einem Mangel: Wir besitzen bis heute noch keine zusammenhängenden Kenntnisse des musikalischen Stils und der stilistischen Entwicklung dieser Lieder. Einzelbeobachtungen liegen zwar vor, doch konnten sie bisher in keinen größeren Zusammenhang eingeordnet werden. Nichts aber ist dringender, als einen solchen Gesamtaspekt — auch bei der Bearbeitung eines einzelnen Liedes — anzustreben. Daß es bisher kaum gelungen ist, dieses Ziel zu erreichen, hat seine Ursache in der besonderen Überlieferungslage dieses Liedgutes: es gibt keine *Urtexte*, ja, die erhaltenen Melodieaufzeichnungen stammen aus Zeiten, die Jahrzehnte später und oft mehr als ein Jahrhundert nach der Komposition liegen. Dieser Sachverhalt stellt den Forscher vor zahlreiche Fragen: In welchem Grade repräsentiert die überlieferte Form die Urfassung? Welche Fassung kommt (bei mehrfacher Überlieferung) dem Urbild am nächsten? Welche Variante ist spätere Zutat, welche vom Autor gemeint?

Mit diesen Fragen geraten wir mitten ins Dickicht dieses Forschungsgebietes. Es zu lichten ist nur mit Hilfe gründlicher Stilkenntnis möglich. Denn wollen wir mehrere überlieferte Fassungen einer Melodie textkritisch gegeneinander abwägen, um die originale Form herauszulösen, so benötigen wir eine Art Norm, nach der wir mit Bestimmtheit sagen können, daß Lesart X eine Variante von Lesart Y darstelle und nicht umgekehrt. Solche präzisen Angaben lassen sich jedoch nur mittels subtilster Kenntnisse der stilistischen Eigenheiten und Entwicklungsrichtungen machen. Sie zu erwerben hängt aber wiederum von gründlichen textkritischen Untersuchungen ab. So drehen wir uns, da eines das andere bedingt, im Kreise.

Aber eine Überlegung mag uns doch bestimmen, den mühsamen Weg zur Ergründung dieser stilgeschichtlichen Zusammenhänge zu betreten: Mögen die Originalmelodien zwischen Entstehung und endgültiger Niederschrift auch Veränderungen erlitten haben, die wir nur in ganz geringem Umfange rekonstruieren können, so ist doch nicht anzunehmen, daß es sich um willkürliche und entstellende Änderungen gehandelt habe; denn die mündliche und schriftliche Weitergabe von Melodien ging ja in einer Epoche vor sich, die in hohem Maße traditionsgebunden war und Kunstschöpfungen, wie z. B. die Melodien des abendländischen Minnesangs, als vorbildlich und verbindlich ansah — das zeigt das Phänomen der Kontrafaktur. In Einzelheiten mag die Urfassung auf ihrem Wege durch Räume und Zeiten Veränderungen erlitten haben, ihrer Idee nach wird sie gewahrt geblieben sein. So befinden wir uns zweifellos in einer weitaus günstigeren Lage als etwa die Volksliedforschung¹. Daß aber die Idee einer Melodie unangetastet blieb, bestätigen die zahlreichen Melodien des französischen Minnesangs, die in zehn- und mehrfacher Überlieferung auf uns gekommen sind.

¹ Heinz Enke bemerkt (im Hinblick auf den Meistersang) mit Recht, „daß man den Begriff ‚Zersingen‘ wohl für das Volkslied anwenden kann, daß aber für das (esoterisch bestimmte) Meisterlied in dieser Hinsicht größere Vorsicht geboten scheint.“ (*Der „hofedon“ des Meisters Boppe, ein Beitrag zur musikalischen Textkritik*, in Festschrift Max Schneider 1955, S. 48, Anm. 14; wir kommen weiter unten noch auf diese Arbeit zu sprechen.) Zu Enkes Bemerkung stimmt auch die Feststellung Arnold Geerings im Kongreßbericht Basel 1949, 119: „Die Beständigkeit der Melodik ist gerade im Minnegesang eine feststehende Tatsache, die durch die Arbeit von A. Abert [Mf. 1, 95 ff.] wieder neu bestärkt wurde.“

Ein Beispiel mag beleuchten, wie ich mir die postulierte Verquickung von stil- und textkritischer Untersuchung denke. Ich wähle eine schlichte Melodie von Hugues de Bregi, einem pikardischen Trouvère, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts seine Liebeslieder komponierte. Meine Wahl fiel aus drei Gründen auf dieses Lied. Sein melodischer Stil zeigt die typischen Merkmale des klassischen nordfranzösischen Liedes um 1200 gleichsam in Reinkultur, so daß die Stiluntersuchung auf keine besonderen Schwierigkeiten stößt. Seine Überlieferung ist weiterhin gut gesichert — es ist in drei verschiedenen Handschriftenfamilien erhalten —, so daß der Versuch, die melodische Idee aus den insgesamt fünf Versionen zu ermitteln, keine fragwürdigen Manipulationen voraussetzt. Schließlich ist seine rhythmische Lesung durch die frühmensurale Notation von Quelle D gesichert.

R. 238^{1a} von Hugues de Bregi:

*Ausi con cil qui cuevre sa pesance
Et son deshait entre ses anemis.*

Liedbibliographie:

Mss: M 17b, T 104', a 25c², A 158b, O 49a, D 37 (Nr. 4), U 108 (CVI), C 10³.

Not.: M T A O D (einheitliche Melodiefassungen). C und U ohne Noten, a dgl., da der Anfang des Liedes fehlt.

Aut.: MTA a C — Hugues de Bregi, OUD — anon.

FE:⁴ MA O U. DE: C—41, 356. O—Beck, Mel. 87 = Mv 1—4. D—derselbe 87 + 134 = Mv 1—4; Gennr., Frankf. 736 f. SME: D-Beck, Mel. 144 = Mv 1—4; Gennr., Frankf. 737 f.; Gennr., Urspr. 215 f. O-Beck, Cangé 2, 110. CTE: Engelcke, Hugues 165⁵.

Kurzbeschreibung: Text: Gattung — Chanson d'Amour. Entstehungszeit — Ende d. 12. Jhs. Versbau — 10-Silbner mit Zäsur nach der 4. Silbe. Strophenbau — 10 a' b :|| b a' b. Liedbau — 7 Strophen ohne Envoi⁶.

Melodie: Rhythmus — 3. Modus nach der frühmensuralen Überlieferung von Hs. D. Tonart — Protus. Melodiebau — $\alpha\beta :|| \gamma/\alpha\beta$.

1a Die Zählung der altfranzösischen Lieder nach G. Raynaud — H. Spanke, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden 1955; vgl. dazu Gennrichs teilweise ergänzende Bemerkungen in *Mf.* 10: 1957, 151 ff. Leider ist diese Besprechung nicht immer frei von subjektiver Sichtweise, so daß man sich lebhaft an Joachim Storosts Klage aus dem Jahre 1942 erinnert fühlt, nach der „die Musikhistoriker und Metriker . . . es immer noch für nötig halten, sich in unerfreulichen und hochfahrenden, der Sache wenig dienenden Polemiken zu ergehen, die sogar vor nur mangelhaft verhüllten Bemerkungen über den Charakter des ‚Feindes‘ nicht zurückschrecken. Es ist nicht jedermanns Sache, in einen mit solchen Waffen geführten Streit verwickelt zu werden.“ (*Zeitschrift für romanische Philologie* 62, 403.)

² In a beginnt der Text infolge Verstümmelung erst auf f. 26 mit Vers 28.

³ Handschriften-Siglen nach Raynaud-Spanke a. a. O. Die in manchen Punkten abweichende Sigelbezeichnung Gennrichs ist zwar wesentlich folgerichtiger, sie konnte sich in der Romanistik jedoch leider nicht durchsetzen. Um keine unnötige Verwirrung zu verursachen, richten wir uns nach der Mehrheit. — Die Folioangaben sind hier genauer als bei Raynaud-Spanke, weshalb wir nicht auf sie verzichten wollen. Foliozahl ohne Zusatz bedeutet recto, mit Apostroph verso.

⁴ FE = Facsimile-Edition, DE = Diplomatische Edition, SME = Singuläre Melodie-Edition, CTE = Kritische Textedition. Die Abkürzungen sind so gewählt, daß sie international verständlich sind. Mv = Melodieververs, Tv = Textvers.

⁵ Die Literaturabkürzungen bedeuten:

J. B. Beck, Cangé — *Corpus Cantilenarum Medii Aevi 1: Le Chansonnier Cangé*, 2 Bde., Paris 1927.

J. B. Beck, Mel. — *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg 1908.

J. Brakelmann, Bern 41 — *Die altfranzösischen Liederhandschrift Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* . . . 41: 1867, 339—376.

K. Engelcke, Hugues — *Die Lieder des Hugues de Bregi*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* . . . 75:1886, 147 ff.

F. Gennrich, Frankf. — *Das Frankfurter Fragment einer altfranzösischen Liederhandschrift*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 42:1922, 726—740.

F. Gennrich, Urspr. — *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 7:1929, 187 ff.

⁶ Ist eine Strophe überzählig, vielleicht die sechste? Reime:

Str. I und II: —ance —is,
Str. III und IV: —oie —é,

Str. V und VII: —ie —oit,
Str. VI = III/IV: —oie —é.

Liededition:

Melodielage: alle Hss bringen die Melodie in D-Lage⁷.

Worttext: nach Engelcke 1. c.

Grundfassung mit Varianten und Fehlern nach den Hss A T O M D⁸:

06 A 1 T1 ————— 0 T1/3 A

01/3

1/3/6

1. En - si ke chil ki cue - vre sa pe - san - che
3. por cou ke mains len ai - ent en vil - tan - che,
6. k'il ait ens moi au - cu - ne boine es - tan - che,

A6T6 ↑

A7 T2/4 A2/4 M MD T7 A7 T4/7

2/4/7

2. et son des - hait en - tre ses a - ne - mis
4. me fais ie - lies quant plus sui d'ire es - pris;
7. kom as - sa - ses re - cue - vre plus d'a - mis.

T4 ↑ T7 ↓ O2 ↑ 3: SW

AT D AT T 0 M

5

M = Mv 1/3/6 b:A

O = Mv 1/3/6 A ↓ A + AT ↑ 3

Rw

1) A3: d + pl. a
p = plica

AM T 0 D

⁷ Wenn die Mss. transponieren, ist die Melodie für die Herausgabe zweckmäßig in die Grundtonart zurückzutransponieren.

⁸ Ist die Melodie unmensuriert aufgezeichnet, so setzen wir der Ausgabe die Initialnote als Notenkopf voraus, sonst selbstverständlich als originale Mensuralnote. Transpositionsakzidentien werden unmittelbar hinter den Schlüssel gesetzt, andere Akzidentien hinter die Initialnote, um sie so von den Transpositionsakzidentien zu

Beschreibung der Fehler⁹: Nicht eindeutig erklärbar ist nur der Fehlerbeginn in Mv 5 von A und T. Unter Umständen ist die ganze Stelle, einschließlich Beginn, als Sekundverlagerung anzusprechen, so daß die Korrektur eine Variante zur Grundfassung ergäbe. Da der Fall aber nicht eindeutig ist, sehe ich von einer Korrektur ab.

Beschreibung der Varianten: Ms. O zeigt zwei korrespondierende Varianten, wie ich sie nennen möchte, d. h. Varianten, die regelmäßig in korrespondierenden Melodieversen wiederkehren und deshalb wohl nicht als Zufallsgebilde anzusehen sind, vielmehr uns eine Möglichkeit bieten, bestimmte stilistische Traditionen innerhalb der einzelnen Handschriften zu konstatieren. So zeigen also in O die Kadenz der korrespondierenden Mvv 1/3/6 und auch das Initium von 2/4/7 gleichmäßige Abweichungen von den anderen Versionen. Auffallend ist, daß in beiden Fällen der Quartsprung *c—f* ohne Überbrückung auftritt, so daß der Ton *f* jedesmal einen besonderen Akzent erhält. Erst Vergleiche mit der übrigen Liedüberlieferung von O müssen erweisen, ob es sich hier um eine spezifische Stileigentümlichkeit der Handschrift handelt. — Korrespondierende Varianten zeigen auch die Mv 2/4/7 in Ms. M und D. Allerdings könnte man hier an Schreibversehen denken, an eine Verschiebung also um ein Taktelement nach links, welche, da sie in beiden Mss je dreimal vorkommt, dem Notator einer gemeinsamen Vorlage zur Last gelegt werden müßte. — Die Auszierung der Ultima von Mv 1/3/6 und der Paenultima von 2/4/7 durch Wiederaufnahme des vorangegangenen Tones wird von A und T fast konsequent vorgenommen. An sich sind diese Auszierungen der Kadenz charakteristisch für das Lied des Mittelalters (auch für den gregorianischen Choral); daß wir sie nicht in die Grundfassung mit aufgenommen haben, ist durch das Übergewicht der übrigen Lesarten verursacht, obwohl es uns täuschen kann, da inzwischen verschollene Überlieferungszweige uns durchaus ein anderes Bild vermitteln könnten. Die in Mv 1 von A und T vorkommende Variante korrespondiert nicht; man könnte hier an ein Schreibversehen in der gemeinsamen Vorlage (s. u. Hss.-Verwandtschaft) von AT denken. — Interessant sind die Varianten des mittleren Melodieverses. Er ist nicht so einheitlich überliefert wie Anfang und Schluß. Das ist in mittelalterlichen Melodien oft zu beobachten. Die meist gute und einheitliche Überlieferung von Melodieanfang und -schluß läßt dagegen wohl auf vorwiegend mündliche Tradition schließen, da diese Stellen sich ihrer exponierten Lage wegen besser dem Gedächtnis einprägten. In unserem Falle ist nun nicht sicher auszumachen, ob der Initialton von Mv 5 in AT fehlerhaft ist; jedenfalls stellt aber der Septimensprung *d—c'* zwischen Finalis und nachfolgender Initialis keine Seltenheit in französischen Melodien dar. Alle fünf Mss. zeigen immerhin die gemeinsame Tendenz, die Melodie hier statisch um die Reperkussion *a* kreisen zu lassen (vgl. die Analyse).

Charakteristik der Mss.:

Verwandtschaften: Eng zusammen gehören zweifellos A und T, welche mit Sicherheit aus der gleichen Vorlage kopierten. Auch M und D scheinen hier enger verwandt zu sein (vgl. die Variante in 2/4/7). Dagegen steht O mehr isoliert.

Idiome: O zeigt die schlichtere, AT die ausgezierte Melodiefassung. O zeigt den oben schon erwähnten Quartsprung *c—f* ohne Überbrückungstöne.

Qualität: D scheint die einzige fehlerfreie Fassung zu bieten. Auch M ist verhältnismäßig gut überliefert.

unterscheiden; der Ort ihres Auftretens wird in der Grundfassung bzw. im Variantenapparat markiert. — Viele Mss. wenden statt Ligatur- Plikenschreibung an. Ich belaste den Variantenapparat nicht mit ihnen, sondern gebe ihr Vorkommen nur durch Zeichen an: *) = plica ascendens, *) = plica descendens. — Die Symbole in der Fehlerrubrik werden unten S. 214 erläutert. — Zum Problem der „Grundfassung“ s. S. 216.

⁹ Ich bespreche hier nur die durch Symbole nicht erklärbaren Fehler. Zu den Symbolen s. S. 214.

Liedanalyse:

Diese Melodie zeigt eine so charakteristische musikalische wie formale Bildung, daß wir sie geradezu als ein Schulbeispiel für die Kunst des klassischen nordfranzösischen Minnesangs bezeichnen können. Allerdings fehlen ihr jene formalen und melodischen Feinheiten, die den Reiz der berühmteren Trouvèremelodien ausmachen — sie ist eben nur ein Schulbeispiel, aber nichtsdestoweniger instruktiv genug, um an ihr die Kompositionstechnik dieser Zeit zu studieren.

Ihre Form ist die der Repriseskanzone (Reprisesbarform)¹⁰, der ausgewogenen Abfolge A :|| B/A also. Ihr zugrunde liegt die kurze siebenzeilige Strophe, die das Mittelalter in allen denkbaren Rhythmen und Reimschattierungen verwandte¹¹. Charakteristisch für diese Melodien ist der Mittelteil, der 5. Melodievers, der meist einen musikalischen Kontrast zu Anfang und Schluß bildet. In unserem Beispiel setzt der Mittelteil unversehens in höherer Lage ein und verbleibt in ihr für die Dauer eines Melodieverses. Diese — meist höher gelagerten — Zwischenteile, in der Kolmarer Liederhandschrift als „steig“¹² bezeichnet, sind ein beliebtes Kunstmittel und zahlreich zu belegen. An das berühmteste Beispiel sei hier erinnert: Walthers von der Vogelweide Palästinaweise. Während Walther jedoch in weitgeschwungenem Melodiebogen zur Ausgangslage zurückkehrt und zugunsten eines wohl- ausgewogenen Mittelteils auf eine präzise Wiederholung des Melodiebeginns verzichtet, wirken hier bei Hugues der Mittelteil zu kurz und die exakte Wiederaufnahme der Stollenmelodie hölzern und pedantisch.

Bedeutsam für den Melodiestil dieses Liedes ist der 3. Modus, gesichert hier durch die Schreibung von Ms. D. Dieser anspruchsvolle, ja esoterische, dem stilisierten Kunstliede vorbehaltene Rhythmus besteht aus verschiedenartig gefüllten Doppeltakten, die dem Melodievers eine besondere Länge verleihen. Die Melodiegestaltung wird vom mittelalterlichen Komponisten dieser Länge angepaßt: der Melodievers enthält eine Binnenfinalis, einen melodischen Stützpunkt also, der mit der metrischen Zäsur korrespondiert (hier nach der vierten Silbe), und die größere Bewegungsfreiheit innerhalb des Verses wird durch Melismatik und breitere Kadenz wahrgenommen¹³.

Die Melodie ist dorisch und aus dem motivischen Grundstoff *cd-f-a* aufgebaut¹⁴. Das Liedinitium bewegt sich vom *f* zum *a* der Binnenfinalis, dann folgt die für dorische Melodien typische Kadenz auf *c*, eine vorläufige, offene, un abgeschlossene Kadenz also¹⁵. Der Reimtakt wird aus der Substanz *f-dc* bestritten; in den beiden vorhergehenden Takten jedoch erhält das *g* zweimal einen Akzent: wir hören hier die für dorische Weisen ebenfalls typische Modulation zum jonischen Pentachord *c-e-g*, die hier allerdings nur schwach ausgeprägt ist¹⁶. — Der Stollenabvers hat, wie so oft in der mittelalterlichen Liedliteratur, lediglich die Funktion, den Kadenztakt nochmals aufzunehmen, breit auszuspannen und die Melodie ihrem eigentlichen Ruhepunkt, der Finalis *d*, zuzuführen. — Den Mittelvers haben wir bereits betrachtet, er stellt ein in den einzelnen Mss. etwas vage überliefertes Kreisen um die Reperkussion *a* dar, die durch Neigung zum *f* den Anschluß an die notengetreue Reprise des Anfangs wiederhergestellt. Ungewöhnlich ist das *b* als Binnenfinalis. Zwar wird es dem *c'* in französischen Melodien oft vorgezogen, jedoch an exponierter Stelle in der Regel umgangen.

¹⁰ Das Gestaltungsprinzip von Gennrichs ‚Reduziertem Strophenlai‘ ist das gleiche wie das der Reprisesbarform und auch der ‚Rundkanzone‘ Gennrichs. Terminus und Ableitung des ‚Reduzierten Strophenlai‘ erscheinen mir überflüssig. In allen diesen Formen waltet dieselbe Gestaltungstendenz: die Rundung der Strophe durch mehr oder weniger wörtliche Reprise des Anfangs.

¹¹ Gace Brulé z. B. wendet sie sehr häufig an, vgl. Petersen Dyggve in seiner Ausgabe dieses Trouvère, Helsinki 1951, S. 448 ff. unter Nr. 8–11, 14, 36–38, 42–49, 56–58, 66, 73–75. Es wäre reizvoll, die musikalische Gestaltung solcher Strophen miteinander zu vergleichen.

¹² Vgl. Gennrich in Zeitschrift für deutsches Altertum 80:1943, 37 f.

¹³ Vgl. Aarburg in Zeitschrift für deutsches Altertum 87:1956, 40 ff.

¹⁴ Vgl. Aarburg im Kongreßbericht Lüneburg 1950, 63.

¹⁵ Vgl. Walthers Palästinaweise mit gleicher Kadenz an gleicher Stelle. (Analyse: Aarburg a. a. O. 64 f.)

¹⁶ Auch Walther bringt dieses Pentachord, jedoch kompositorisch geschickter und eindrucksvoller gesetzt als hier: er bindet durch dieses Motiv Stollenanvers und -abvers eng aneinander.

Der Schreiber der gemeinsamen Vorlage von A T bringt dieses *b* nicht — vielleicht steht diese Fassung dem Urtext näher; da jedoch M, O und D eindeutig *b* notieren, bleiben wir bei dieser Lesung, die vielleicht mit der tetrachordalen Kadenz *b-f* eine kurze Modulation zum F-Modus andeutet.

*

Es bleiben nun noch zwei Fragen: erstens die einer möglichst praktischen Editions- methode, die bei reichhaltiger Überlieferung den Abdruck jeder einzelnen hand- schriftlichen Version erspart und doch übersichtlich alle Fehler und Varianten mit- teilt, und zweitens die Frage der kritischen Melodiefassung bzw. der Grund- fassung.

In dem oben abgedruckten Beispiel habe ich einen Vorschlag für die Lösung des ersten Problems gemacht. Die von den Handschriften insgesamt überlieferten 35 Melodiezeilen sind hier auf neun reduziert. Die unmittelbare Zuordnung des Va- rianten- und Fehlerapparats zur herauskristallisierten Grundfassung erlaubt dem Betrachter, sich sofort und ohne Mühe über die Auswahlprinzipien des Herausgebers zu informieren und Kritik an ihnen zu üben. Um nun zu vermeiden, daß der Her- ausgeber jedes einzelne Schreiberversehen erklärt und sich so für jedes einzelne Lied wiederholt, — zu allen Zeiten sind die Schreibversehen bestallter Notenschreiber typisch geartet, — schlage ich vor, für den Anlaß, die Art und die Korrektur des Fehlers an Ort und Stelle Symbole einzusetzen, wie ich es bei der obigen Ausgabe bereits gehandhabt habe.

Diese Symbole lauten:

- Verschiebung der Notenreihe um ein Taktelement nach rechts,
- 2→ Verschiebung der Notenreihe um zwei Taktelemente nach rechts,
- ← Verschiebung der Notenreihe um ein Taktelement nach links,
- ←3 Verschiebung der Notenreihe um 3 Taktelemente nach links,
- ↑ Verlagerung¹⁷ der Noten um eine Sekunde nach oben,
- ↑₃ Verlagerung der Noten um eine Terz nach oben,
- ↓ Verlagerung der Noten um eine Sekunde nach unten,
- ↓₅ Verlagerung der Noten um eine Quinte nach unten,
- ~ Umkehrung einer zweitönigen Tonfolge, *f-g* statt *g-f*,
- [= 6] Die überklammerte Tonfolge ist die gleiche wie in Mv 6,
- Ausfall einer Note (oder Ligatur),
- ∪ Zusammenfassung von Noten zu einer Ligatur,
- + Zusatz einer Note (oder Ligatur),
- ^ Spaltung einer Ligatur in zwei Teile,
- (non) irrtümlicher Silbenzusatz des Textators,
- [non] irrtümlicher Silbenausfall des Textators,
- (-le) irrtümlich mit einer Note (oder Ligatur) versehene Elisionssilbe,
- Lücke im Notenbild,
- • • Tonrepetition,

¹⁷ Ich verwende in meiner Dissertation *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, 1945 (ungedruckt) statt der Bezeichnung „Verlagerung“ den Terminus „horizontale Verschiebung“; die Bezeichnung „Verlagerung“ stammt von Gennrich und erscheint mir praktischer, so daß ich sie gern übernehme.

Sw Schlüsselwechsel,
 Rw Reihenwechsel,
 RSw Reihen- und Schlüsselwechsel.

Da ich in meiner Dissertation zahlreiche Beispiele für Fehlertypen aus der altfranzösischen Liedliteratur zusammengestellt habe¹⁸ und Gennrich ebenfalls einige typische Fälle belegt hat¹⁹, kann ich hier auf eine Wiederholung verzichten. Um jedoch dem Leser einen besseren Überblick zu geben, stelle ich die immer wieder vorkommenden Schreibversehen in einem konstruierten Beispiel zusammen, das gleichsam ein Destillat textkritischer Erfahrungen auf dem Gebiete des mittelalterlichen Liedes darstellen soll:

Richtige Fassung:

1. X| = ← +|

2. y | Rw | z (er) |

3. et cuius nu - tu me ver - san - te

4. X (-tre) | v |

5. ne d'autre a - mor n'ai en - vi - - e

6. y | + | u |

7. z | ^ | - |

8. X [n'ai] | - |

9. ne d'autre a - mor en - vi - e

10. y | o | n |

11. qua - li - ter re - demp - tor or - bis

12. z | 3 | X | 3 |

11. + 12. y | = Mv 5 | z | ~ |

¹⁸ a. a. O. 29 ff.

¹⁹ Zeitschrift für romanische Philologie 57 : 1937, und zwar S. 35 eine Verschiebung der Tonreihe nach links, entstanden auf Grund von . . . durch —, korrigiert durch ^; S. 36, 38, 39, 40 $\frac{3}{\downarrow}$ oder $\frac{1}{\uparrow}$; S. 37 : $\boxed{=Mv 5.}$

Zu 1: Schreiber von Ms. X vergißt eine Note, Folge ist Tonverschiebung nach links. Er kaschiert seinen Fehler durch Zusatz einer Note.

Zu 2: Schreiber von Y bindet zwei Noten zu einer Ligatur nach Beginn einer neuen Notenreihe. Folge ist Verschiebung nach links. Durch Trennung einer Ligatur in zwei Taktelemente kaschiert er den Fehler.

Zu 3: Schreiber von Z übersieht die überzählige Silbe *et*, die der Textator schrieb. Die Noten verschieben sich nach links. Am Ende des Verses bemerkt er den Irrtum und läßt eine Lücke.

Zu 4: Schreiber von X übersieht, daß die Silbe *-tre* zu elidieren ist und gibt ihr eine eigene Note. Alles Weitere wie bei 2.

Zu 5: Durch die Tonrepetition wird der Schreiber irritiert und schreibt einen Ton zuviel. Folge ist Verschiebung nach rechts. Einregulierung durch Zusammenziehen zweier Taktelemente zu einer Ligatur.

Zu 6: Schreiber von Z spaltet eine Ternaria und läßt daraufhin eine Note aus, um den Fehler aufzuheben.

Zu 7: Schreiber von X übersah die Lücke im Worttext. Verschiebung nach rechts. Ausfall der letzten Note zwecks Einregulierung.

Zu 8: Schreiber von Y ließ eine Lücke am Anfang der Zeile. Verschiebung nach rechts. Einregulierung wie bei 5.

Zu 9: Terzverlagerung in Z und X.

Zu 10: Sekundverlagerungen; sie entstehen meist durch Unachtsamkeit des Schreibers, durch unleserliche oder nur neumierte Vorlagen.

Zu 11: Schreiber von Y notierte einen anderen Melodieverst.

Zu 12: Umdrehung zweier Noten, oft allerdings auch als Variante aufzufassen.

Die zweite Frage betrifft die Grundsätze, nach denen eine Grundfassung, d. h. also eine kritische Fassung, aus den überlieferten Versionen herauszulösen ist, die, wie oben bereits postuliert, die Idee der Melodie darstellen und so dem verschollenen Urtext möglichst nahekommen soll. Dieses Vorhaben ist so schwierig, daß Gennrich 1937 in Nachfolge Aubrys den Vorschlag machte, unter den vorhandenen Lesarten die beste, also fehlerfreieste Fassung auszuwählen²⁰ und sie als Norm für die Beurteilung der anderen Lesarten zu benutzen. Gewiß zeichnet sich eine fehlerfrei überlieferte Version qualitativ vor den anderen aus, aber sie braucht aus diesem Grunde nicht gerade dem Original am nächsten zu stehen. Dieser Vorschlag bietet keine Lösung des Problems.

Der von mir vorgeschlagene Weg bietet dagegen so außergewöhnliche Schwierigkeiten, daß er bisher nicht begangen worden ist, obwohl H. J. Moser schon 1924 auf ihn hinwies²¹. Weichen wir ihm jedoch aus, so wird dieser Forschungszweig weiterhin in Vorarbeiten stecken bleiben.

Die gegenseitige Abhängigkeit von Textkritik und Stilkritik wird unsere ersten Schritte bestimmen: wir müssen uns zunächst auf jene Melodien beschränken,

²⁰ a. a. O. 49 f.

²¹ *Musikalische Probleme des Minnegesangs* in Kongreßbericht Basel 1924, 257 ff. Inzwischen ist mehr als ein Vierteljahrhundert vergangen, und wir sind kaum einen Schritt weitergekommen. W. Bittingers *Studien zur musikalischen Textkritik*, Würzburg 1953, ignorieren die Fragen der Stilbildung, der Tonalität und Melodik und bleiben daher methodisch unzulänglich. H. Enkes oben zitiertes Beitrag beginnt verheißungsvoller, wenn dort S. 31 festgestellt wird, daß die musikalische Textkritik „allgemein musikalische, d. h. stilistische, formale und tonale Merkmale in die Betrachtung einbeziehen muß.“ Aber das mit minutiöser Sorgfalt errichtete Gedankengebäude muß wie ein Kartenhaus zusammenfallen, wenn man feststellt, daß Enke ihm den fehlerhaften Melodieabdruck Runges (*Die Sangesweisen der Colmarer Hs.*, 1896, 136 f.) zugrundelegt, der in Nr. 83b allein fünfzehn zum Teil erhebliche Abweichungen von der handschriftlichen Lesart enthält.

die zu ihrer Zeit berühmt waren. Berühmte Melodien spiegeln den Zeitgeschmack wider, sie geben uns Aufschluß darüber, welcher Liedstil zu bestimmten Zeiten vorbildlich war. Unter den berühmten Melodien sollten anfangs jedoch nur solche bearbeitet werden, die in reicher Überlieferung auf uns gekommen sind. Untersuchen wir sorgfältig Lied für Lied, so dürfte Aussicht darauf bestehen, daß unsere Kenntnisse sich — in wechselseitiger Förderung von Text- und Stilkritik — allmählich runden und zusammenschließen. Vielleicht kann eines Tages dann auch die wichtige Frage erörtert werden, welchen Einfluß die Melodiestile des mittelalterlichen Kunstliedes auf die nachfolgenden Jahrhunderte ausgeübt haben.

Einige Ergänzungen zu den lateinischen Liedern des Wienhäuser Liederbuchs (1470 - 1480)

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Infolge einer Verpflichtung, das Wienhäuser Liederbuch (WL) in der Edition von Heinrich Sievers¹ zu besprechen, und im Verlauf der damit verbundenen Studie konnten mehrere Unterlassungen bzw. falsche Blickrichtungen festgestellt werden. Teilweise sind sie in einzelnen Fällen bereits von Walter Salmen² richtiggestellt worden. Dennoch soll der Versuch unternommen werden, die restlichen Fälle, die sich auf das lateinische (und auch lateinisch-deutsche) Liedgut beschränken³, zu behandeln. Dabei leitet uns ausschließlich der Wille, dem bedeutendsten niederdeutschen Liederbuch seiner Zeit die ihm zugemessene Stellung zu sichern und darüber hinaus einen bescheidenen Beitrag zur Klärung einiger problematischer Fragen über die Einstimmigkeit im Spätmittelalter zu leisten.

Historische Fragen werden hier beiseite gelassen⁴. Sie lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: 1. das WL kann kaum vor 1470 geschrieben worden sein, 2. dem niederländischen Einfluß, der von der *Devotio moderna* herrührt und im „Auffangbecken Mittelniedersachsen“ zur Wirkung kommt, steht gleichzeitig ein (starker) süddeutsch-böhmischer Einfluß gegenüber^{4a}, 3. an der Handschrift selbst haben fünf bzw. sechs Schreiber gearbeitet⁵, 4. die gotische Hufnagelschrift läßt noch das Schriftbild der „Metzer Neumen“ erkennen.

Wenn im folgenden unsere Anmerkungen zu einzelnen Liedern wiedergegeben werden, so sind Vorstellungen von melodischen „Urformen“⁶ im WL a priori abzu-

¹ *Das Wienhäuser Liederbuch*, hrsg. von Heinrich Sievers. Wolfenbüttel: Mösseler 1954, Bd. 1. 2 (Textband und Faksimile). Im folgenden abgekürzt: WL bzw. S (= Textband und Seitenzahl).

² *Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 365/66.

³ Die niederdeutschen Lieder sind bereits von Paul Alpers zweimal untersucht worden, einmal im *Niederdeutschen Jahrbuch* 69/70, 1943—1948, S. 1—40, dort nochmals Bd. 76, 1953, S. 21—24.

⁴ Siehe meine Besprechung im *Niedersächsischen Jahrbuch für Landesgeschichte* 28, 1956, S. 316/19.

^{4a} Gerade über das Kapitel „*Die Windesheimer Kongregation und ihre Musikpflege*“ liefert jetzt Rudolf Ewerhart eine hochinteressante Untersuchung in einem Anhang zu: *Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 7), Regensburg 1955, S. 133—157.

⁵ Zu korrigieren wären die unzutreffenden paläographischen Angaben S. 4. Die Nummern 1—8, 9, 10—12, 13—14 (bzw. 13, 14) und 15 stammen jeweils von der Hand eines und desselben Schreibers.

⁶ Wir zweifeln auch an folgender Behauptung: „*Die liturgischen Bücher jener Zeit* (Anm.: 12. und 14. Jahrhundert) *verzeichnen eine reiche Zahl bislang unbekannter Melodien, deren Analyse zweifellos einen wertvollen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des geistlichen Liedes in Norddeutschland erbringen würde*“ (S. 25). Das klingt unwahrscheinlich im Hinblick auf den Gesamtbestand der Einstimmigkeit der fraglichen Jahrhunderte!