

Instruments in einem 1771 in Mailand komponierten Divertimento (K. V. 113).

Die Frage nach der Entstehungszeit der beiden Konzerte muß vorläufig noch offen bleiben. Die Turiner Sammlungen enthalten Einzelpartituren, die erst in viel späterer Zeit in Bände gebunden wurden, z. T. nach Gattungen geordnet. Ihre Reihenfolge besagt nichts für die Entstehung (auch die hier verwendeten Bezeichnungen 1. und 2. Konzert beziehen sich auf die wahrscheinlich zufällige Anordnung in der Sammlung). Voraussetzung für eine annähernde Bestimmung wären umfangreiche stilkritische und paläographische Vergleiche mit datierten Werken, eine Arbeit, die bisher noch nicht unternommen wurde. So lassen sich zunächst nur die Jahrzehnte 1720—1740 als ungefähre Begrenzung angeben. Damit handelt es sich aber in den Vivaldischen Werken eindeutig um die ersten bekannten Kompositionen für die Klarinette.

#### Literaturverzeichnis:

Altenburg W., Die Klarinette, Heilbronn 1904.

Borren Ch. v. d., Antwerpen, MGG 551.

Engel H., Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932.

Galpin Fr. W., A textbook of European musical instruments, London<sup>3</sup> 1946.

Haas R., Aufführungspraxis, Potsdam 1931.

Kleefeld W., Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738, SIMG I/219.

Moser H. J., Musiklexikon, Berlin<sup>2</sup> 1943.

Oberdörffer Fr., Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jh., Kassel 1939.

Pincherle M., Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948.

Rinaldi M., Antonio Vivaldi, Milano 1943.

Rudge O., Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi, esistente nella Biblioteca Nazionale di Torino [A. V., note e documenti, Siena 1939].

Sachs C., Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1920.

## DER VERGESSENE TON FRAUENLOBS

VON HEINZ ENKE

Eines der Ziele der Musikwissenschaft ist die Herstellung einwandfreier Lesarten und Übertragungen zur mittelalterlichen Monodie. Trotz „erheblicher Schwierigkeiten“<sup>1</sup> zeichnen sich heute schon durchaus brauchbare Lösungen ab, die auf der Grundlage klarer und erprobter Methoden gewonnen wurden. Daher berührt es seltsam, wenn die Ergebnisse exakter Forschung auf diesem Gebiet unberücksichtigt bleiben. Bemühungen um die mittelalterliche Monodie, die sich nicht auf die heutigen

<sup>1</sup> Die „erheblichen Schwierigkeiten“ nimmt Alfred Reich zum Anlaß, in seinem Aufsatz „Der vergessene Ton Frauenlobs“ (Musikforschung, 3. Jg. 1950, Heft 1, S. 26 ff.) neue Übertragungen — vom Text ausgehend — zu versuchen.

Erkenntnisse und die bereits gesicherten Sachverhalte stützen, müssen von vorneherein fragwürdig erscheinen. So erfordert der Aufsatz „Der vergessene Ton Frauenlobs“ von Alfred Reich (s. Anm. 1) zunächst eine genaue Nachprüfung und — wie sich dann herausstellen wird — umfangreiche Korrekturen. Diese mehr als notwendig erscheinende Berichtigung soll aber zugleich zum Anlaß genommen werden, an dem von Reich gewählten Beispiel die moderne, wissenschaftlich gegründete Übertragungsmethode aufzuzeigen. Will man jedoch keine Übertragung, die mit unseren Mitteln der Darstellung dem mittelalterlichen Klangbild so nahe wie irgend möglich kommt, sondern eine freie, vom „Gefühl“ inspirierte Umsetzung, so kann man ohne weiteres auf die wissenschaftliche Untersuchung und Fundierung verzichten.

Indessen ist der erwähnte Aufsatz, wenn man seine Stellung zum Stand der Forschung fürs erste einmal unberücksichtigt läßt, auch in sich nicht frei von Widersprüchen. Reich geht davon aus, daß in der mittelalterlichen Lyrik die Musik, d. h. die dem Text unterlegte Melodie nur den dem Wort bereits immanenten Klang herauszuheben berufen sei (S. 27). Auf dieser (an der betreffenden Stelle und auch sonst von Reich nicht weiter bewiesenen) Hypothese baut er seine weiteren Folgerungen auf, deren Endergebnis darin besteht, daß musikalischer Gehalt und Form des behandelten Liedes in einer „reichhaltigen, phantasievollen Gestaltung“ und einer „klaren, durchdachten Gliederung“ bestünden (S. 46). So verstanden, wird der Musik hier ein hoher Eigenwert zuerkannt, der ihr, um die Deduktionen überhaupt sinnvoll zu machen, vorher abgesprochen werden mußte.

Der durchaus hypothetische Charakter der Ausführungen Reichs wird schon bei der Behandlung der ersten Zeile<sup>2</sup> deutlich (S. 28ff.). Reich erkennt einen „Einschnitt“ im Verlauf der Zeile (über diesen sonst Zäsur genannten Einschnitt ist weiter unten noch zu sprechen): „Usz alter ee / schribet man uns besunder“. In der weiteren Untersuchung sind zu der vorliegenden Weise, deren Text Reich ohne weiteres für den originalen hält, 10 Kontrafakta im gleichen „Ton“ herangezogen, von diesen jedoch immer nur die erste Strophe. Das ergibt, da die erste Distinktion mit der fünften identisch ist, zur Prüfung und Vergleichung der Einschnitte 20 Fälle.<sup>3</sup> Davon ist der „Einschnitt“ im Sinne Reichs neunmal belegt, elfmal nicht (S. 31). Wie sich daraus eine Sicherheit für die weiteren Ausführungen ergeben kann, ist ebenso unverständlich wie die Maßstäbe, nach denen Reich die verschiedenen Dichtungen (Kontrafakta) als „gewandt“ oder als „schwächer“ bezeichnet (S. 31).

Man kann Reich darin zustimmen, daß bei unmensurierter Notierung die Rhythmisierung der Weise nicht sofort zu erkennen ist (S. 27). Nun kennen wir aber dank der Arbeiten von Pierre Aubry, Jean Baptist Beck und vor allem Friedrich Ludwig, Friedrich Gennrich und ihrer Schulen die mittel-

<sup>2</sup> Im folgenden wird, wie auch sonst üblich, mit „Zeile“ die Textzeile, mit „Distinktion“ deren Melodie bezeichnet.

<sup>3</sup> Eine für diesen Zweck sehr brauchbare Methode entwickelt Joh. Alph. Huismann in seinem Buch: Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide . . . , Diss. Utrecht, 1950.

alterliche Monodie mit ihrer modalen Praxis recht genau.<sup>4</sup> Reich erwähnt Gennrich zwar (S. 26), benutzt aber die gewonnenen Ergebnisse nicht, setzt sich auch nicht mit ihnen auseinander. Gustave Reese behandelt in seinem Kompendium<sup>5</sup> die Probleme der in Frage stehenden Materie<sup>6</sup> viel genauer und erschöpfender, als es die Spezialarbeit Reichs tut. Zumindest stellt Reese fest: „That many melodies were sung in ordered rhythms, i. e. that they constituted a type of measured music in performance whatever they have been in MS, seems fairly certain, . . .“<sup>7</sup>. Dort ist auch das Nähere über den Stand der Forschung mitgeteilt; allerdings enthält sich Reese — wohl mit begründeter Absicht — einer detaillierten Stellungnahme zu der Auseinandersetzung Kuhlmanns mit Beck.<sup>8</sup> Im Gegensatz zu Beck, der in seiner ersten Arbeit<sup>9</sup> durchaus der modalen Interpretation folgte, später aber aus dem fünften Modus eine Binarität der Troubadourmelodien herzuleiten versuchte,<sup>10</sup> erweist Kuhlmann die Gültigkeit der Modallehre. Seine Argumente können nicht übersehen werden. Für die Monodie des 13. Jahrhunderts sind nämlich die Theoretiker nur wenig zuverlässige Hilfsquellen. Die Trennung zwischen Theorie und Praxis, d. h. zwischen dem „wahren Musiker“ = Wissenschaftler und dem nur ausübenden Künstler („jongleur“), also auch Komponisten, ist wohl selten so scharf gewesen wie damals. Aufschluß über die lebendige Kunstübung kann nur das vorliegende musikalische Material selbst geben. Dabei muß man — wie Kuhlmann und die Arbeiten von Ludwig und Gennrich, auf die er sich stützt, es tun — vom bereits gesicherten Bestand ausgehen, also von den mensural überlieferten Melodien. Die Rückschlüsse von dort aus (im wesentlichen durch Kontrafakta), nunmehr in Verbindung mit Theoretikertraktaten der Zeit gebracht, ermöglichten eine sichere Fundierung der Modallehre für die Troubadour- und Trouvèremelodien, so daß heute an deren ternärer, einem bestimmten Modus unterworfenen Rhythmisierung nicht mehr gezweifelt werden kann.

Für den französischen und den provenzalischen Raum sind in dieser Zeit etwa 2000 Melodien überliefert. An diesem reichhaltigen Material konnte die

<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang seien — außer den Arbeiten, die im Verlauf der Untersuchung noch mit herangezogen, bzw. erwähnt werden — wenigstens folgende noch genannt:

Friedrich Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts* (Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl. 1930, S. 157 ff.).

Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. 1, Halle 1910, daraus: Exkurs II, S. 42 ff.

Friedrich Ludwig, *Zur „modalen Interpretation“ von Melodien des 12. u. 13. Jahrhunderts* (Zeitschr. der Internat. Musikgesellsch. XI, 1910, S. 379 ff.).

Pierre Aubry, *La rythmique musicale des Troubadours et des Trouvères* (Revue Musicale, Paris 1907, Juni-Juli).

Anton Maria Michalitschke, *Theorie des Modus*, Regensburg 1923.

Anton Maria Michalitschke, *Studien zur Entstehung und Frühentwicklung der Mensuralnotation* (Zeitschr. f. Musikwissensch. XII, 1929, S. 257 ff.).

<sup>5</sup> Gustave Reese, *Music in the middle ages*, New York, 1940.

<sup>6</sup> Über Fragen der Übertragung s. insbesondere 6. Aufl. S. 206 ff., über Minne- und Meistersinger S. 232 ff.

<sup>7</sup> a. a. O. S. 206.

<sup>8</sup> Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier*, *Faculté de Médecine H 196*.. (in: *Literarhist.-musikwissenschaftl. Abhdlg.*, Bd. 1, Würzburg 1938) S. 128 ff.

<sup>9</sup> Jean Baptist Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg 1908.

<sup>10</sup> Jean Baptist Beck, *Les chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, Paris 1927, 2 Bde.

Richtigkeit der modalen Interpretation immer wieder geprüft und nachgewiesen werden. Allerdings steht es mit dem mittelhochdeutschen Bereich anders. Die Überlieferung an Melodien ist mehr als dürftig, eine Nachprüfung deshalb außerordentlich erschwert. Zudem wurde auch behauptet, daß die Rhythmisierung, die für die romanische Lyrik gilt, nicht auf die mhd. Verhältnisse übertragen werden könne<sup>11</sup>. Aber es bestehen engere Verbindungen zwischen den Trouvère-Liedern und dem Minnesang, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist. Die erste offensichtliche Berührung entstand, als Beatrix von Burgund an den Hof ihres Gemahls, Friedrich Barbarossa, den Trouvère Guiot de Provins mitbrachte. Sein Einfluß auf deutsche Dichter läßt sich vor allem bei Friedrich von Hüsen nachweisen<sup>12</sup>. Gennrich hat nun in einer Reihe von Arbeiten die Querverbindungen und entscheidenden Beeinflussungen für den weiteren Verlauf des Minnesangs aufgezeigt<sup>13</sup>. Demnach steht eine modale Interpretation auch der mhd. Texte außer Frage.

Heinrich von Meißen, genannt „Frauenlob“, starb 1318, also etwa 100 Jahre nach der Blütezeit des Minnesangs. Die Kolmarer Hs. gibt im Verhältnis dazu eine recht späte Überlieferung. Die von Reich benutzte Ausgabe von Runge<sup>14</sup> gibt einen diplomatischen Abdruck der Hs. Weshalb Reich diese Ausgabe — ohne eine Begründung dafür zu versuchen — „recht mangelhaft“ nennt (S. 27), ist unverständlich. Der Wert der Ausgabe liegt vor allem darin, daß sie die Melodien und Texte quellengetreu wiedergibt. Freilich enthält sie einige Fehler, die Zitzmann in seiner Untersuchung der Weisen der Kolmarer Hs. berichtigt<sup>15</sup>. Da Reich diese Berichtigung offensichtlich nicht kennt, übernimmt er nicht nur von Runge einen Fehler, sondern „berichtigt“ sogar nach diesem Fehler einen anderen Melodieteil (s. u.).

Zitzmann geht von den von Kuhlmann erarbeiteten Erkenntnissen aus. Die Frage ist, wie weit diese auf nichtfranzösische Liedkunst angewendet werden können. Für den mhd. Bereich zumindest des 13. Jahrhunderts konnte Gennrich — wie schon oben ausgeführt — den Nachweis erbringen, daß die modale Interpretation auch hier unbedingte Gültigkeit hat.

<sup>11</sup> So vor allem Bützler in seinen „Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide“ (Jena 1940), der phonetische Quantität und Qualität mit der musikalischen identifiziert. Darüber s. weiter unten.

<sup>12</sup> Vgl. besonders die Kontrafaktur, die Gennrich in seinem „Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes . . .“ (Halle, 1932) auf S. 197 mitteilt.

<sup>13</sup> Von den zahlreichen Arbeiten seien hier aufgeführt: Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern. (Zeitschr. f. Musikwissensch. VII, 1924, S. 65 ff.) Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. (Dtsch. Vierteljahrsschrift f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch., VII, 1929, S. 187 ff.) Das Formproblem des Minnesangs. (Dtsch. Vierteljahrsschrift f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. IX, 1931, S. 285.) Die Straßburger Schule für Musikwissenschaft, Würzburg 1940. Melodien Walthers von der Vogelweide. (Zeitschr. f. dtsh. Altertum LXXIX, 1942, S. 24 ff.) Zu den Melodien Wizlavs von Rügen. (Zeitschr. f. dtsh. Altertum LXXX, 1943, S. 86 ff.) Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvèrekunst. (Zeitschr. f. dtsh. Bildung II, 1926, S. 536 ff.) Internationale mittelalterliche Melodien. (Zeitschr. f. Musikwissensch. XI, 1929, S. 259 ff. und 321 ff.)

<sup>14</sup> Otto Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig 1896.

<sup>15</sup> Rudolf Zitzmann, Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift in ihrer Bedeutung für die Musik- und Stilgeschichte der Gotik (in: Literarhist.-musikwiss. Abhandlg., Bd. IX, Würzburg 1944).

Zitzmann zeigt, daß man (wie es Bützler tut) weder von der Qualität noch von der Quantität der Textsilben auf die Tondauer schließen kann<sup>16</sup>; damit ist das einzige Gegenargument (gegen die Modallehre) entkräftet. Sollte dieses Argument nämlich zu Recht bestehen, dann müßte man auch Worte mit kurzen Silben (wie z. B. „Gott“) innerhalb vorwiegend syllabischer Deklamation nicht auf einen langen Ton singen können! Viel wichtiger in unserem Zusammenhang ist aber eine Entdeckung Zitzmanns in bezug auf das, was Eberth in seiner Beschreibung und Untersuchung der Kolmarer Weisen<sup>17</sup> eine „Schreibmanier des Schreibers“ nennt. Diese als pliziert in Erscheinung tretende Notenform, die zwischen die normale Quadratnotation eingestreut auftritt, ist gelegentlich bereits die Andeutung einer mensurierten Schreibweise, d. h. die beiden Notenformen stellen eigentlich den Wechsel von Virga und Punktum dar<sup>18</sup>. Diese Stellen erweisen die modale Struktur der betreffenden Weise. Wenn man weiterhin bedenkt, daß die Ars Nova, die um 1300 in Frankreich eine stilistische Wende bringt, erst viel später in Deutschland Eingang fand, d. h. also, daß eine mögliche Auflockerung des verbindlichen rhythmischen Grundschemas für die Zeit Frauenlobs in Deutschland noch gar nicht angenommen werden darf, so wird man sich unschwer für die modale Interpretation seiner Weisen, wenn nicht des größten Teiles der Lieder der Kolmarer Hs., entscheiden. Dazu kommt ein deutlicher Hinweis, den die Hs., die ja aus einer späteren Zeit stammt, am Anfang des vergessenen Tones selbst gibt, nämlich: „In antiquo dictamine“. Diese Bemerkung übergeht Reich, obwohl er sie mit abdruckt.

Niemals wurde jedoch überhaupt angezweifelt — auch nicht von den Verfechtern der Binarität —, daß die Lieder anders zu übertragen seien als in einem vorgeordneten Schema, dem, was Reese einen „ordered rhythm“ nennt (s. o.). Nichts erscheint deshalb fragwürdiger als die Ableitung eines freien Rhythmus aus einer mehr oder weniger willkürlich konstruierten Metrik des Textes. Man versuche auf diese Art einmal voraussetzungslos, die musikalische Gestalt eines Volksliedes aus dem 19. Jahrhundert nur aus dem Text und der unrhythmisierten Melodie abzuleiten!

Bedingung für ein solches (wie wir schon betont haben: mehr als zweifelhaftes) Verfahren wäre allerdings die richtige Behandlung des Textes in bezug auf die Koordinierung zur Melodie. Die erste Zeile unseres vergessenen Tones lautet in der Hs.: „Usz alter ee schribet man uns besunder“. Reich verändert das bedenkenlos in: „Uz alter e schribet man uns besunder“. Nun weiß jeder, der sich nur etwas mit der betreffenden Materie befaßt hat, daß „schribet“ einsilbig zu lesen ist, daß also das

---

<sup>16</sup> a. a. O. S. 10 ff.

<sup>17</sup> F. Eberth, Die Liedweisen der Kolmarer Handschrift und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14.—16. Jahrhundert, Göttinger Diss., Detmold 1933.

<sup>18</sup> a. a. O. S. 14 ff.

„e“ der zweiten Silbe in jedem Fall zu elidieren ist. Daß es — wie Reich gern möchte — im Mhd. zwischen zwei Hebungen vier (!) Senkungen gegeben hätte, ist schlechterdings unmöglich. Freilich muß man zu solcher Annahme kommen, wenn man den Text willkürlich anordnet, um den vermeintlichen Akzent auf „schribét“ zu vermeiden. Tatsächlich liegt durchweg ein alternierender Rhythmus vor, der eine derartige Verbiegung völlig überflüssig macht. Das „ee“ ist nämlich zweisilbig zu lesen. In früheren Formen „ewe“ lautend, im Mhd. meist „ê“ oder „êe“ (einsilbig) geschrieben, geht das Wort, das den Bedeutungskreis „lex“ umschließt, allmählich in die nhd. (zweisilbige) Form von „Ehe“ über. Die Annahme, daß in der für das Mhd. späten Zeit von Frauenlobs Wirken „ee“ zweisilbig zu lesen ist, scheint nicht nur gerechtfertigt, sondern gibt auch die einzig mögliche und völlig natürliche Anordnung des metrischen Schemas:

„Usz ál-ter é-e schribet man úns be-sún-der“

Die Frage nach einer Zäsur erübrigt sich also. Derartig scharfe Einschnitte (im Sinne Reichs) deuten auch zumeist auf den dritten Modus hin; allerdings findet sich diese Zäsur dann beim Zehnsilbler, der recht häufig im dritten Modus steht, im allgemeinen nach der vierten oder sechsten Silbe. Hier ist jedoch ganz eindeutig der erste Modus gemeint. Darauf verweist nicht nur das (alternierende) metrische Schema, sondern auch die einzige Aufspaltung (bei „uns“) dieser Distinktion. Entsprechend der weiblichen Endung des Reimes ist die Reimsilbe zu dehnen. Reich möchte auch die Anfangsnote dehnen. Die Auftaktsdehnung ist nicht ungebräuchlich, jedoch erscheint sie hier nur wenig sinnvoll, da sich daraus erhebliche Längen ergeben würden. Die Dehnung muß dann nämlich konsequent, d. h. am Anfang jeder Distinktion gebracht werden. Reich meint, weil es im Text „zu“ heißt, nicht etwa „ze“, müßte die Note dafür ein Viertel statt eines Achtels sein (S. 29). Die Unsinnigkeit einer solchen Behauptung liegt auf der Hand. Freilich gilt wohl auch hier, was Kuhlmann ganz allgemein von der Gesangspraxis sagt: „Die Modifikationen in der Ausführung sind etwas so Selbstverständliches für den ausführenden Künstler, daß es nicht nötig ist, Schwankungen des Grundzeitmaßes im Notenbild auszudrücken“<sup>19</sup>.

Wir stellen nun Reichs Wiedergabe der ersten Distinktion der exakten modalen Übertragung gegenüber, und zwar in der gebräuchlichen Form, d. h. Viertelnoten als Grundwerte und Taktstriche statt der Akzente:

Reich:

1. Uz al - ter e schri-bet man uns be - sun - der

<sup>19</sup> a. a. O. S. 152.





einfachsten Tatbestände verstößt. Es soll nun die exakte Übertragung der ganzen Weise folgen:



1. Usz al - ter e - e schribet man uns be - sun - der  
5. Zu ba - bi - lon da waz der kung ge - ses - sen



2. Von ei - nem kun - ge liest man doch ein wun - der  
6. Zu ei - ner zyt - ten hett er sich ver - mes - sen



3. Wie der so gar ge - wal - tig was <sup>20)</sup>  
7. Wie daz mit gros - zer her - ren wer



4. Ü - ber <sup>21)</sup> all welt ge - mey - ne <sup>22)</sup>  
8. Wann er doch al - ters ei - ne

<sup>20)</sup> Hs. hat in der 3. (bzw. 7.) Dist. F (es werden hier die mittelalterlichen Notenbezeichnungen verwendet), sonst (d. h. in der 10. und 14. Dist.) G. Reich schreibt überall F-a-c, ohne überhaupt anzugeben, daß er die ursprüngliche Lesart (der 10. und 14. Dist.) ändert. Die ausgesprochen pentatonische Wendung G-a-c der 10. und 14. Dist. finden wir auch sonst in der Weise angedeutet, z. B. in der 1. Dist., wo es am Schluß heißt: a-G-a-c-c. Mit größerer Berechtigung wird man daher das F in der Parallelstelle (3., bzw. 7. Dist.) in G verbessern dürfen, statt umgekehrt, denn das G ist zweimal in Parallelstellen und einmal in einer analogen Stelle belegt, das F dagegen überhaupt nur einmal.





9. Und do er uff dem stu - le sas



10. Gar up - pic - lich er sich <sup>20)</sup> ver - masz



11. „Ich bin ein ku - nig ri - che <sup>22)</sup>



12. Ü - ber <sup>21)</sup> all kun - ge die uff er - den mö - gen we - sen

<sup>21</sup> Das „über“ (Beginn der 4. und Beginn der 12. Zeile) fällt aus der metrischen Anordnung des Textes heraus. Die entsprechenden Stellen der Kontrafakta haben immer eine einwandfrei auftaktige Lesart, die die Vermutung nahelegt, daß unsere behandelte Weise nicht die ursprüngliche Fassung darstellt, daß der Text also entweder nach einem bereits vorgegebenen Schema gedichtet wurde (und zwar nicht geschickt genug) oder, daß die spätere Überlieferung einen ursprünglich nicht vorhandenen Fehler enthält. Es wäre durchaus denkbar, daß an beiden Stellen — wie auch sonst häufig im Mhd. — nicht „all“, sondern „alle“ zu lesen ist, daß also „über“ einsilbig auftaktig ist:



12. Über al - le kun - ge

<sup>22</sup> Als Schluß der 4. (bezw. 8.) Dist. schreibt Reich einen Fehler Runges ab. In der Hs. heißt es a-h-a, nicht c-d-c (vgl. Zitzmann, a. a. O. S. 150). Auf Grund dieser fehlerhaft wiedergegebenen Stelle „verbessert“ Reich die bei Runge noch richtig abgedruckte Schlußkadenz und ebenso den Schluß der 11. Dist. (und zwar wieder, ohne zu erwähnen, daß er die Melodie — willkürlich — verändert). Die Tonart des Liedes steht deshalb gar nicht in Frage. Es handelt sich nicht um ein „mixolyd.“, sondern um einen einwandfreien Tonus peregrinus, der landläufig mit „äolisch“ bezeichnet wird.



13. Von den man hö - ret schri - ben sin - gen o - der le - sen



14. Und kem got sel - ber zu mir her <sup>20)</sup>



15. Er must mir doch ent - wy - chen." <sup>22)</sup>

Selbstverständlich lautet die Weise jetzt anders, als sie Reich in seiner Übertragung lieferte. Auch die tonalen Verhältnisse haben sich geändert. Man sieht das für die Meisterweisen im allgemeinen typische „Motivmosaik“, das wohl schon auf frühere Praktiken zurückgeht und sich hier gewissermaßen in einem Übergangsstadium zu einer mehr und mehr formelhaften Anwendung befindet. Trotzdem ist es Frauenlob in hohem Maße gelungen, die Form nicht bloß schematisch, sondern aus der Bewegung der Melodie selbst heraus zu binden.

Der Stollen besteht aus (zweimal) vier Distinktionen. Die erste beginnt sofort auf der Reperkussionsbasis, ohne Initium. Zur formalen Untersuchung sei sie in drei Gruppen, die im weiteren Verlauf der Weise immer wiederkehren, zerlegt <sup>23)</sup>:  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\omega_1$ .  $\alpha$  ist die Reperkussion,  $\beta$  der Abstieg zur Finalis und  $\omega_1$  eine kadenzierende Wendung wieder zur Reperkussionsbasis, gleichsam als Halbschluß.



1 . . .

5 . . .

<sup>23)</sup> In der Verwendung der Zeichen folgen wir Gennrichs „Grundriß einer Formenlehre . . .“ (s. o.).

Die nächste Distinktion bringt zwei neue Glieder, die mit  $\gamma$  und  $\delta$  bezeichnet sein sollen. Der Rest des Stollens baut sich aus bereits vorhandenem Material auf: Die 3. (bzw. 7.) Dist. versetzt  $a$  auf die Höhe der Finalis. Dieser Unterschied wird mit  $1a$  und  $2a$  verdeutlicht. Es folgt entsprechend die Gruppe  $2\beta$ , daran schließt sich die Schlußgruppe  $\omega_1$ , hier ohne weibliche Endung; deshalb erscheint das  $c$  nur einmal. Die 4. (bzw. 8.) Dist. schließt mit  $1\beta$  und dem nun als Ganzschluß auftretenden  $\omega_2$  den Stollen ab.

Die gleichen Motive treten auch wieder im Abgesang auf, und zwar  $a$  immer am Anfang einer Dist. (9.:  $2a$ , 10. als Variation infolge eines vorherigen gleichstufigen Anschlusses:  $2a$  var. und 14.: wieder:  $2a$ ),  $\beta$  immer am Anfang oder in der Mitte einer Dist. (9. variiert, bis zum F herabführend:  $2\beta$  var., 11.:  $1\beta$  am Anf., 14.:  $2\beta$  in der Mitte und 15.:  $1\beta$  wieder am Anfang entsprechend der 4., 8. und 11. Dist.) und  $\omega$  als Halb- ( $\omega_1$ ) und Ganzschluß ( $\omega_2$ ) am Ende der 10., 11., 14. und 15. Dist. Die 12. und 13. Dist. bringen neue Gruppen; Analogien zu den bereits vorhandenen Motiven sind fraglos vorhanden, sie scheinen jedoch sehr zufälliger Natur zu sein. Die einzige genaue Entsprechung besteht zwischen dem Schluß der 13. Dist. und  $\delta$  als Schluß der 2. Dist. Außerdem ist der Mittelteil der 12. Dist. mit dem Anfang der 13. Dist. identisch bis auf eine Variante (das  $d$  erscheint in der 12. Dist. erst auf dem Volltakt, während es in der 13. antizipiert wird) und eine, vom Verlauf der folgenden Melodie abhängige Abbiegung nach unten. Für die beiden Distinktionen soll also geschrieben werden: 12.:  $\varepsilon \zeta_1$ , 13.:  $\zeta_2 \delta$ . Es ergibt sich daher detailliert folgendes Bild des musikalischen Aufbaus der Weise (gleiche Gruppen seien zur besseren Übersicht untereinander geschrieben und das Text- und Reimschema der Vollständigkeit wegen dazu gesetzt):

|   |  |  |   |
|---|--|--|---|
| 1. Dist.<br><u><math>1a \ 1\beta \ \omega_1</math></u><br>~ 5a~   | 2. Dist.<br><u><math>\gamma \ \delta</math></u><br>~ 5a~ | 3. Dist.<br><u><math>2a \ 2\beta \ \omega_1</math></u><br>~ 4b       | 4. Dist.<br><u><math>1\beta \ \omega_2</math></u><br>~ 3c~  |
| 5. Dist.<br><u><math>1a \ 1\beta \ \omega_1</math></u><br>~ 5d~   | 6. Dist.<br><u><math>\gamma \ \delta</math></u><br>~ 5d~ | 7. Dist.<br><u><math>2a \ 2\beta \ \omega_1</math></u><br>~ 4e       | 8. Dist.<br><u><math>1\beta \ \omega_2</math></u><br>~ 3c~  |
| 9. Dist.<br><u><math>2a \ 2\beta \ \text{var.}</math></u><br>~ 4b |  | 10. Dist.<br><u><math>2a \ \text{var.} \ \omega_1</math></u><br>~ 4b | 11. Dist.<br><u><math>1\beta \ \omega_2</math></u><br>~ 3f~ |

| 12. Dist.           | 13. Dist.      | 14. Dist.                 | 15. Dist.         |
|---------------------|----------------|---------------------------|-------------------|
| $\varepsilon \xi_1$ | $\xi_2 \delta$ | $2\alpha 2\beta \omega_1$ | $1\beta \omega_2$ |
| ~ 6g ~              | ~ 6g ~         | ~ 4e ~                    | ~ 3f ~            |

Als (angenäherte) Großform ließe sich dieses Ergebnis auch so schreiben:

$$\frac{A}{A} \frac{B}{B} \left| C B \right| D B$$

wobei man sich klar sein muß, daß C in starker Abhängigkeit, D in schwächerer zu A bzw. B steht.

Die von Reich herausgearbeitete Gegensätzlichkeit zwischen zwei Motiven ist also weiter nichts, als der normale Ablauf einer Melodie verlangt: Ein Anfangsmotiv ( $\alpha$ ), eine Zwischengruppe ( $\beta$ ) und die Kadenz ( $\omega$ ). Freilich konnte Reich, da er außer seiner falschen rhythmischen Interpretation auch die tonale Anlage der Weise zerstört hat, die Entsprechungen der Motivgruppen nicht richtig übersehen. Eine starke Regelmäßigkeit ist unverkennbar, wie sie ja auch den meisten anderen Meisterliedern zu eigen ist. Besonders die Einteilung in Anfangsmotiv, Zwischengruppe und Kadenz kehrt immer wieder. Aus diesen werden dann (wie auch der „vergessene Ton“ zeigt) die weiteren Gruppierungen des Gesamtaufbaus gewonnen, oft in sehr schematischer Art. Allerdings dominiert bei Frauenlob noch der lebendige Fluß der Melodie über die Formel.

## DIE ERSTFASSUNG DES MOZARTSCHEN KLAVIERKONZERTS KV 450\*

VON HANS JOACHIM MOSER

Aus der Festschrift  
zu Max Schneiders 75. Geburtstag

Während der nun dreiundvierzig Jahre, die mich mit Max Schneider freundschaftlich verbinden, hat dieser auch als Forscher immer eine schöne Musiknähe bewiesen. Das bestimmte die Richtung dieser Themenwahl. Während meiner fast zwei Jahre in Weimar erwies ich nicht nur den dortigen Klassikerstätten erneute Reverenz, sondern machte auch den musikalischen Kostbarkeiten der Ilmstadt meine Aufwartung — die wertvollste dürfte die autographe Partitur des Mozartschen B-dur-

\* Siehe Notenanhang am Schluß dieses Heftes.